

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea**



**ORFEO Y EL ORFISMO EN LAS DIONISIÁCAS DE  
NONO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Rosa García-Gasco Villarrubia**

Bajo la dirección del doctor

Alberto Bernabé Pajares

**Madrid, 2007**

- **ISBN: 978-84-669-3038-3**

Tesis doctoral

**ORFEO Y EL ORFISMO**  
**EN LAS *DIONISIÁCAS* DE NONO**

Rosa García-Gasco Villarrubia



Tesis dirigida por el Dr. D. Alberto Bernabé Pajares  
Dpto. de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea  
Universidad Complutense de Madrid

Junio 2007



A mi abuela.  
A mis dos Fátimas.  
A mi padre. Y a mi madre.

Y así, durante todo el día, con ánimo afín,  
alegraban mucho cada una el alma de la otra,  
abrazándose, y de dolores se curó su corazón.  
Recibían y mutuamente se causaban alegría.

*Himno homérico a Deméter, 434-437.*



## PREFACIO.

La elaboración de esta tesis ha sido posible gracias a la concesión de una beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia en enero del 2004. Gracias a ella he podido colaborar con los proyectos de investigación del Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea, centrados en el estudio del orfismo y dirigidos por el Dr. Alberto Bernabé Pajares. La ayuda del Ministerio posibilitó, asimismo, la continuación de mis estudios en la Università degli Studi di Roma La Sapienza y en el CNRS de París.

Quiero ahora presentar mi más sincera gratitud al Dr. Bernabé, director de este trabajo y apoyo fundamental en cada paso de su realización. Agradezco ante todo el aliento y la confianza de quien durante largos años ha sido para mí inmejorable guía académica y humana. Desde que en el tercer curso de licenciatura tuve la fortuna de asomarme por primera vez al significado del orfismo en un texto de Heródoto, el Dr. Bernabé no ha dejado nunca de facilitarme el camino abriendo nuevas puertas a mi conocimiento, animándome a profundizar y ofreciéndome su decidido apoyo, orientación y paciencia. De otro modo, esta tesis nunca habría podido salir adelante. Simplemente, gracias.

Debo agradecer asimismo la ayuda prestada por quienes, hace ya cuatro años, me recibieron con los brazos abiertos en el equipo dirigido por el Dr. Bernabé: Francesc Casadesús, Miguel Herrero, Ana Isabel Jiménez, Sara Macías, Raquel Martín, Marco Antonio Santamaría. Su calidad humana puede tan sólo compararse con el enriquecimiento que su trato regular ha supuesto para mí respecto a puntos de vista que requerían de sus miradas altamente especializadas.

A Gabriella Ricciardelli debo agradecerle su cálida acogida y sus múltiples atenciones en Roma. Gracias también a Christoph Riedweg, que tuvo a bien abrirme las puertas del Istituto Svizzero y ofrecerme sus pertinentes observaciones en lo tocante al estudio de la figura mítica de Orfeo. Agradezco a Luc Brisson que pusiera a mi alcance todos los medios que facilitaron mi investigación en París. Gracias también a Jean Michel Roessli y a Giovanni Casadio por sus útiles apuntes en respectivas conversaciones informales.

De no ser por el perspicaz auxilio de Antoni Bordoy, determinadas cuestiones neoplatónicas se habrían convertido para mí en un obstáculo insalvable. Agradezco a David Hernández que me haya permitido acceder a su tesis doctoral completa antes de su publicación informática, así como a la traducción, aún inédita, de los cantos 37-48 de las *Dionisiacas*.

Gracias también a Rosa Aguilar, Fernando García Romero, Félix Piñero, y Sofía Torallas, que han mostrado siempre un vivo y sincero interés por el desarrollo de mi trabajo. A José Joaquín Caerols debo mi iniciación en la informática, gran parte de mis primeros pasos en la investigación y eficientes soluciones para mis innumerables enredos tecnológicos. De apuros de diversa índole me han sacado también mis queridos compañeros de facultad: Manuel Márquez, María Moreno, Irene Pajón, Antonia Rísquez, Sandra Romano...

Gracias a los amigos que me acompañaron y siguen acompañándome en tramos cruciales del largo camino: Sonia Alonso, Sadi Amro, Raúl Domínguez, Óscar Elvira, Jesús Herrera, Rocío Martínez, María Medina, Rubén Sánchez e Ismael Tanco.

A Juan Merino debo mi amor incondicional al griego.

Y, por último, pero no menos importante, quiero expresar el mayor agradecimiento a mi familia, que me respalda por encima de todo: a mi madre, pronta a ceñirme firmemente a la realidad si el pesimismo se desborda, dispuesta a darme descanso si me agoto; a mi padre, a mi hermana, a mi sobrina. A mis tíos Domingo y Carmen y a sus hijos.

A todos aquéllos que saben que están aunque no lean su nombre.

Madrid, junio de 2007.

# ÍNDICE.

<b>ÍNDICE DE ABREVIATURAS.</b>	13
<b>I. INTRODUCCIÓN GENERAL.</b>	15
1. NONO Y SU OBRA.	15
2. EL ORFISMO EN ÉPOCA DE LAS <i>DIONISIÁCAS</i> .	28
3. OBJETIVOS Y MÉTODOS DE ESTUDIO.	35
<b>II. ORFEO EN LAS <i>DIONISIÁCAS</i>: RETAZOS DE UN MITO.</b>	45
1. INTRODUCCIÓN.	45
1.1. MENCIONES DIRECTAS E INDIRECTAS.	45
1.2. ORFEO EN LAS <i>DIONISIÁCAS</i> . RAZONES DE UNA PRESENCIA DIFUSA.	47
2. ORFEO EN UN CATÁLOGO DE INVENTORES.	49
2.1. EL CONTEXTO: LOS <i>πρώτοι ἐυρηταί</i> .	49
2.2. LINO: SUS RELACIONES CON ORFEO.	55
2.2.1. LINO, “EL DE FEBO”.	55
2.2.2. LA ELOCUENCIA.	60
2.3. CADMO Y LA ESCRITURA.	69
2.4. ORFEO, INVENTOR.	71
2.4.1. UN PARALELO PLATÓNICO.	71
2.4.2. EL RITO MUSICAL Y LA MÚSICA RITUAL.	74
2.5. CONCLUSIONES.	76
3. LA FAMILIA DE ORFEO.	77
3.1. INTRODUCCIÓN.	77
3.2. EAGRO, GUERRERO Y CANTOR.	79



3.3. CALÍOPE O CALIOPEA.	86
3.4. CONCLUSIONES.	89
4. OTROS PERSONAJES SIMILARES.	90
4.1. INTRODUCCIÓN.	90
4.2. CADMO.	90
4.2.1. INTRODUTOR DE RITOS.	92
4.2.2. MÚSICO.	103
4.3. ANFIÓN.	113
4.4. ARISTEO.	119
4.4.1. UN INVENTOR FUERA DE CATÁLOGO.	119
4.4.2. ORAR CONTRA EL CALOR.	126
4.5. TRIPTÓLEMO.	131
4.6. REUTILIZACIÓN DE OTROS ASPECTOS DEL MITO DE ORFEO.	137
4.6.1. PRELIMINAR.	137
4.6.2. LA PALABRA: EL SACERDOTE DE ESTÁTALA.	137
4.6.3. EL RESCATE DEL HADES: 35.37-78.	148
4.7. CONCLUSIONES.	156
III. LOS TRES DIONISOS. TEOGONÍAS, RITO Y ESCATOLOGÍA ÓRFICA EN LAS <i>DIONISÍACAS</i> .	161
1. OBJETIVOS.	161
2. ANTES DEL PRIMER DIONISO: LAS BODAS DE PERSÉFONE.	170
3. EL LLAMADO ZAGREO.	184
4. LA CONCEPCIÓN DE ZAGREO: LA SERPIENTE AMANTE.	215
5. EL NACIMIENTO DE ZAGREO Y LA SUCESIÓN DE ZEUS.	220
6. EL ATAQUE DE LOS TITANES.	226
7. LAS METAMORFOSIS DE ZAGREO.	252
7.1. INTRODUCCIÓN: EL TEXTO.	252
7.2. HACIA UNA INTERPRETACIÓN GLOBAL.	258
8. LAS METAMORFOSIS DIVINAS.	275

8.1. PREÁMBULO.	275
8.2. LAS EDADES DEL HOMBRE.	277
8.3. LA SUCESIÓN EN LOS CIELOS: JERARQUÍA VS CRONOLOGÍA.	282
8.4. DIONISO HOMBRE Y NIÑO: LAS CONTRASEÑAS.	293
8.5. FORMAS DE EXPRESIÓN DEL SINCRETISMO RELIGIOSO.	304
9. OTROS DIOS EN ZAGREO: LAS METAMORFOSIS ANIMALES.	312
9.1. PREÁMBULO.	312
9.2. NONO Y EL NÚMERO NEOPLATÓNICO: EL TRES Y EL NUEVE.	316
9.2.1. IMPLICACIONES FILOSÓFICAS.	316
9.2.2. IMPLICACIONES RITUALES.	319
9.2.3. EL TRES Y EL NUEVE EN NONO: BALANCE.	326
9.3. EL LEÓN DIONISIÁCO.	327
9.3.1. INTRODUCCIÓN.	327
9.3.2. ZAGREO COMO LEÓN: EL CONTEXTO. FANES, EL CARNERO Y DIONISO IRAFIOTES.	328
9.3.3. LA METAMORFOSIS EN LEÓN EN OTROS PASAJES DE LAS <i>DIONISIÁCAS</i> .	336
A) EL LEÓN Y EL FUEGO: DIONISO ANTE DERÍADES.	336
B) ΜΕΓΕΡΑ ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΡΦΟΣ.	339
9.3.4 SOÑAR LEONES Y SOÑARSE LEÓN: LOS RESTOS DEL <i>ἱερός</i> <i>λόγος</i> .	344
A) ÁGAVE Y PENTEIO: EL ESCARMIENTO SAGRADO.	347
B) LICURGO LEÓN: PRESAGIOS DE BATALLA.	369
C) AURA, TEÓMACO.	381
9.3.5. EL LEÓN: BALANCE.	389
9.4. LA SERPIENTE Y LA TIERRA.	391
9.4.1. INTRODUCCIÓN: SERPIENTE, CABALLO Y TIGRE.	391
9.4.2. ZAGREO COMO SERPIENTE.	394
9.4.3. LAS DIOSAS MADRES Y SUS SÍMBOLOS EN LAS <i>DIONISIÁCAS</i> .	398
9.4.4. LA SERPIENTE EN LOS MISTERIOS.	411

A) LA SERPIENTE AMIGA Y LA SERPIENTE ENEMIGA.	411
B) LA SERPIENTE INICIÁTICA.	415
C) YACO, EL TERCERO.	426
9.4.5. A MODO DE CONCLUSIÓN.	437
<b>9.5. EL TORO: LA VÍCTIMA DIVINA.</b>	439
9.5.1. INTRODUCCIÓN.	439
9.5.2. LA MUERTE DE ZAGREO.	442
A) LA ORDEN DE HERA.	442
B) LA RESURRECCIÓN.	445
C) EL SACRIFICIO Y SUS CONSECUENCIAS.	449
9.5.3. DIOSES TAURIFORMES.	471
A) ZEUS, EL ESPOSO DISFRAZADO.	471
B) BACO TORO: VERDUGO Y VÍCTIMA.	477
9.5.4. A MODO DE CONCLUSIÓN.	482
<b>10. BALANCE. LOS TRES DIONISOS A TRAVÉS DE ZAGREO.</b>	485
<b>IV. PERSONAJES, ACCIONES, OBJETOS MÁGICOS Y SU RELACIÓN CON EL ORFISMO.</b>	503
<b>1. INTRODUCCIÓN.</b>	503
1.1. MAGIA Y RELIGIONES MISTÉRICAS.	503
1.2. MÉTODOS DE ESTUDIO Y SU JUSTIFICACIÓN.	506
<b>2. MAGIA RITUAL.</b>	508
2.1. INTRODUCCIÓN.	508
2.2. CADMO: LA HUIDA DEL DESTINO.	509
2.3. ARISTEO: EL CONTROL CLIMÁTICO.	513
2.4. MALAS INTENCIONES MÁGICAS: DIONISO REZA A LUNA.	516
2.5. SABIOS Y MAGOS: LOS BRAHMANES.	520
2.6. BALANCE.	527
<b>3. OBJETOS CON PROPIEDADES MÁGICAS.</b>	528
3.1. INTRODUCCIÓN.	528

<b>3.2. PIEDRAS. RELACIONES CON EL <i>LAPIDARIO</i> ÓRFICO.</b>	529
3.2.1. AMATISTA.	529
3.2.2. DIAMANTE.	533
3.2.3. PIEDRAS EN GRUPO.	536
A) EL COLLAR DE HARMONÍA.	536
B) EL PALACIO DE ESTÁFILO.	538
C) LA CORONA DE HERA.	539
3.2.4. OFITA.	546
<b>3.3. MEDICINA MÁGICA: PLANTAS Y RITOS.</b>	546
3.3.1. EL ARTE DE FEBO.	546
A) ARISTEO.	546
B) DIONISO.	554
3.3.2. ENFERMAR DE AMOR.	557
3.3.3. UN CASO ESPECIAL DE CURACIÓN MÁGICA: LA RESURRECCIÓN DE TILO.	562
<b>3.4. LA <i>IUNX</i>.</b>	576
<b>3.5. BALANCE.</b>	578
<b>4. MAGIA INMEDIATA.</b>	580
4.1. OBJETIVOS.	580
4.2. METAMORFOSIS DIVINAS.	581
4.2.1. LA METAMORFOSIS COMO ACCIÓN MÁGICA.	581
4.2.2. DIONISO.	582
A) ZAGREO ANTE LOS TITANES.	583
B) DIONISO FRENTE A DERÍADES.	593
4.2.3. HERMES.	598
A) HERMES Y FANES.	599
B) HERMES Y DIONISO.	601
4.3. MAGIA DE LA MÚSICA.	604
4.3.1. CADMO.	604
4.3.2. ANFIÓN.	607
4.4. EL PODER DE LA PALABRA: EL SACERDOTE DE ESTÁTALA.	609

4.5. BALANCE.	613
<b>5. OTROS PERSONAJES MÁGICOS.</b>	615
5.1. INTRODUCCIÓN.	615
5.2. OSCURIDAD.	616
5.3. MARÓN.	619
5.4. SUEÑO.	621
5.5. BÓREAS.	625
5.6. BALANCE.	626
<b>V. CONCLUSIONES.</b>	629
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA CITADA.</b>	661

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS.

Para citar las obras antiguas y a sus autores hemos seguido las abreviaturas del *Diccionario Griego-Español* y las del *Oxford Latin Dictionary*.

Las citas de revistas científicas se corresponden con las abreviaturas de Arcaz Pozo J. L. – Caerols Pérez J. J. – López Fonseca A., 1995: *Clavis Periodicum. Índice de publicaciones periódicas del mundo antiguo*, Madrid.

En cuanto a los autores y obras modernos, aparecen aludidos en las notas a pie de página, por medio de la abreviatura “cf.”, con la indicación del apellido y año de publicación, que remite a la bibliografía final. Una pequeña excepción es la de las citas correspondientes al volumen de próxima publicación en *Akal*, que recogemos incluyendo la información de sus editores (A. Bernabé y F. Casadesús), el nombre del autor y el número del capítulo correspondiente.

Las abreviaturas que empleamos con mayor frecuencia a lo largo de la tesis son las siguientes:

*OH* = *Himnos órficos* (a cura di Ricciardelli, G., 2000)

*LIMC* = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich, München.

*OF* = *Poetae Epici Graeci Testimonia et fragmenta*, Pars. II, Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta, Monachii et Lipsiae, fasc. I, 2004, fasc. II, 2005.

*PDer.*: Papiro de Derveni (citado por Janko, R. 2002: “The Derveni Papyrus: An Interim Text”, *ZPE* 141, 1-62).

*PGM* = Papiros griegos mágicos. (ed. Preinsendanz, K. – Henrichs, A., 1973/1974: *Papyri Graecae Magicae. Die Griechischen Zauberpapyri*, vol. I y II, Leipzig-Berlin).

*PGur.*: Papiro de Gurôb. (citado por Hordern, J., 2000: “Notes on the Orphic Papyrus from Gurôb (P. Gurôb 1: Pack2 2664)”, *ZPE* 129, 131-140).

*RE* = *Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*.

Por convención, realizamos las referencias cruzadas entre diversos lugares de la propia tesis por medio de la abreviatura “vid”.

La mayoría de las traducciones de los textos citados en el cuerpo de la argumentación, tanto las de Nono como las de cualquier otro autor, son mías, salvo cuando indico a pie de página el nombre del autor. La edición de las *Dionisiacas*

seguida es la de Keydell 1959. En caso de discrepancias con respecto al texto fijado por el editor o de problemas de transmisión textual, analizo con detalle al hilo de la argumentación los motivos que conducen a la elección finalmente reflejada.

# I. INTRODUCCIÓN GENERAL.

## I. NONO Y SU OBRA.

En pleno siglo V d.C., un poeta de ambición desmedida llamado Nono escribe una inmensa obra hexamétrica, que, bajo el título *Dionisiacas*, pretende acopiar todos los relatos que conciernen a Dioniso. La que fuera, ya desde Homero, la divinidad más controvertida de todo el panteón griego es centro absoluto de una epopeya de casi veintidós mil versos, cuya distribución en cuarenta y ocho cantos pretende igualar la suma de la *Ilíada* y la *Odisea*. Tanto su ingente extensión como su característica mezcla de estilos, temas y géneros hacen de las *Dionisiacas* un fenómeno literario de difícil acceso para el lector y el estudioso modernos.

Estamos, sobre todo, ante un alarde de erudición mitológica a la vez que testimonio de gran valor acerca de la pervivencia del dionisismo, cuando menos discutible en la época de que hablamos. Son muchos los críticos que, habiéndose acercado a las *Dionisiacas* con ánimo de descifrar las motivaciones de su autor, se han topado con la dificultad primera de la conciliación de la ideología contenida en las dos obras cuya autoría se adjudica al panopolitano. En efecto, además de la magna epopeya sobre Dioniso, Nono escribió una *Paráfrasis del Evangelio según San Juan* de similares criterios estilísticos y métricos, aunque inferior en calidad. Sin embargo, lo que resulta más problemático es el antagonismo que introduce en cuanto a su objeto y contenido, opuestos al paganismo que, al menos a simple vista, inunda las *Dionisiacas*. La mayor parte de quienes estudian la poesía de nuestro misterioso poeta han intentado ver en cada una de las dos obras un reflejo de la mentalidad del autor, lo que conduce a diversos problemas de difícil salida, cuyo conjunto, por paralelismo con la cuestión homérica, recibe la denominación *quaestio nonniana*.

La ausencia de datos acerca de la biografía de Nono de Panópolis y la fecha de composición de sus poemas alimentan el halo de misterio surgido de la oposición de



la temática de ambos. Incluso la tradición es irregular en la transmisión del nombre del autor y, mientras todos los manuscritos de la *Paráfrasis* se refieren a *Nonnus Panopolitanus* como su autor<sup>1</sup>, sólo una de las dos familias de las *Dionisiacas* ofrece, junto al título, el nombre del poeta y su ciudad natal<sup>2</sup>. Pero tales datos se hallan ausentes de la otra familia, la *adespota*<sup>3</sup>, que, sin embargo, transmite el poema íntegro. Por lo demás, contamos con un epigrama de la *Antología Palatina* que alude a Nono, su origen y su obra en los siguientes términos<sup>4</sup>:

Νόννος ἐγώ· Πανὸς μὲν ἐμὴ πόλις, ἐν Φαρίῃ δὲ  
ἔγχεϊ φωνήεντι γονὰς ἤμησα Γιγάντων.

“Yo soy Nono; mi ciudad, la de Pan, y en Faro seguí las estirpes de los Gigantes con mi lanza de palabras”.

La “ciudad de Pan”, que el autor de estos versos reclama como suya, se corresponde con la actual Akhmin. Situada en la provincia de la Tebaida, en el Alto Egipto, Panópolis es uno de los centros culturales más importantes de la época bajoimperial y bizantina, lugar de confluencia de las más diversas manifestaciones religiosas, filosóficas y artísticas. Por ello, la obra de Nono nos llega impregnada de un sincretismo que resulta coherente tanto con la procedencia del autor como con lo tardío de la época en la que escribe.

La datación de la actividad de nuestro poeta oscila entre finales del siglo IV y del siglo V d.C. No obstante, lo más razonable parece ser seguir a Keydell<sup>5</sup>, que ofrece como *terminus ante quem* el siglo VI durante el que escribe Agatías, un poeta bizantino que menciona a Nono como uno de los poetas “modernos”. Como *terminus post quem*, contamos con el testimonio de Claudiano, cuyas obras *Gigantomaquia* y *De raptu Proserpinae*, que se datan en torno al 394 y al 397, respectivamente, fueron conocidas por el autor de las *Dionisiacas*. Por lo demás, la alusión a Beirut como πόλις en el canto cuadragésimo primero permite afinar aún más, puesto que la ciudad epónima de Béroe no alcanzó hasta el año 450 tal estatus jurídico.

---

<sup>1</sup> Salvo el *Marcianus* gr. 481, del año 1301, que atribuye la obra a la autoría de Amonio el Rétor.

<sup>2</sup> La representada por el papiro de Berlín II. 10567, que contiene los cantos 14-16. A la misma familia pertenecería un manuscrito perdido del monte Atos (A), que transmitía también el nombre y el título.

<sup>3</sup> Representada principalmente por el Laurentianus 32 16, llamado L, que se copia en el s. XIII.

<sup>4</sup> AP 9.198

<sup>5</sup> Cf. su artículo de la *RE*: Keydell 1936 s.v. Nonnos.

Los comentaristas de las *Dionisiacas* respetan tales datos al situar a su autor. Rouse apunta al año 500 como fecha de la composición de la epopeya<sup>6</sup>; Vian, por su parte, señala el intervalo de 450 a 470<sup>7</sup>. Otros autores como Cataudella y Del Corno muestran su acuerdo al respecto<sup>8</sup>.

La “cuestión noniana” alcanza su máxima complejidad en el momento de establecer una cronología relativa entre las dos obras atribuidas al panopolitano. En realidad, se trata de una derivación más de la escasez de datos biográficos de Nono, unida al anhelo de algunos estudiosos por extraer información de sus escritos, intento estéril en su mayor parte, si tenemos en cuenta que la literatura rara vez ofrece datos claros sobre su autor. Aun así, de los cantos dedicados a Beirut y a Tiro, por ejemplo, parece posible deducir una relación especial del poeta con ambas ciudades<sup>9</sup>; en cuanto a la referencia a Faro, aludida en el epigrama citado más arriba, así como en los primeros versos de las *Dionisiacas*, sirve para hacer de la isla el escenario de la composición del extenso poema<sup>10</sup>. Tal técnica de acercamiento puede ser válida únicamente en la tarea de averiguar qué enclaves geográficos desempeñaron un papel importante en la vida del panopolitano, pero, con todo, revela sus deficiencias si tenemos en cuenta que Egipto, su patria, apenas recibe atención en las *Dionisiacas*<sup>11</sup>.

El problema se acentúa si, además de una relación real con los lugares que son objeto de la admiración poética de Nono, tratamos de buscar en cada mención muestras de una fe comprometida. El paganismo de las *Dionisiacas*, al menos de un modo apriorístico, es incompatible con las creencias cristianas que parecen manifiestas en la *Paráfrasis*, tal como vimos. Por ello, los estudiosos de Nono, aun cuando se ocupen tan sólo de un aspecto lateral de cualquiera de las dos obras, parten del intento de resolver el problema surgido de lo irreconciliable de la ideología que

---

<sup>6</sup> Rouse 1962, p. 7.

<sup>7</sup> Vian 1976, pp. 16-18.

<sup>8</sup> Cataudella 1934. Del Corno, en la introducción de la traducción de las *Dionisiacas* de Maletta 1999. Cf. también el panorama de González Senmartí 1977-1980.

<sup>9</sup> Cf. los argumentos detallados en Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, segunda parte, capítulo II, epígrafe 3.

<sup>10</sup> Sobre esta cuestión, cf. Gigli 1993.

<sup>11</sup> Sin embargo, no se trata de un desprecio hacia Egipto, puesto que el poeta se refiere al Nilo con un posesivo claramente afectivo en medio de una digresión acerca de los hipopótamos (*Dion.* 26.238): cf. Chuvin 1991, pp. 278-281. Nono prefiere centrarse en la geografía y los mitos locales de Asia Menor. En esta preferencia por ocuparse de otras tierras en lugar de la suya coincide con otros poetas de la época: cf. Gigli 1993 y 1998.

las alienta. Todos los críticos nonianos anhelan encontrar un común denominador que elimine las dudas sobre la comunidad de autoría de las dos obras, la unidad de las *Dionisiacas* y el credo de nuestro poeta.

La cronología relativa constituye una herramienta recurrente para dar explicación de la disparidad del objeto de las dos obras. Hasta comienzos del siglo XX, la tendencia generalizada era la de considerar las *Dionisiacas* anterior a la *Paráfrasis*. La secuencia que resulta parece puramente *ad hoc*, producto del intento consciente de hacerla corresponderse a la perfección con la idea de una conversión del poeta al cristianismo. Podemos citar a Lesky y Keydell<sup>12</sup> como insignes abanderados de una postura, la de la conversión al cristianismo reflejada en la posterioridad de la composición de la *Paráfrasis*, que, a pesar de su carácter novelesco, encuentra un inconveniente fundamental en la inferior calidad literaria con respecto a las *Dionisiacas*. En efecto, resulta forzoso considerar la *Paráfrasis* un poema de juventud o tanteo literario, en la línea de la opinión de Vian<sup>13</sup>, que habla de ella como de “un modeste exercice de versification et d’amplification qui conviendrait mieux à un debutant”.

Damiani<sup>14</sup> es, asimismo, ejemplo de la propensión a asociar las creencias de Nono con el contenido de sus obras, pero desde una perspectiva del todo opuesta a la de Keydell y Lesky. Para el italiano, el autor de las *Dionisiacas* habría sido un convencido pagano y figura señera de la reacción contra el cristianismo que abandera el emperador Juliano en el siglo IV d.C. La enorme extensión de la epopeya abogaría por la apostasía del poeta, que habría puesto su habilidad poética al servicio del paganismo tardoantiguo. Por su parte, Bogner<sup>15</sup> aduce, como pruebas irreconciliables con un supuesto cristianismo del poeta, las innumerables referencias a la magia, la astrología y las religiones místicas que colman ambas obras a él atribuidas y, sobre todo, las *Dionisiacas*.

Por su parte, desde una postura contraria y de forma mucho más extrema, Livrea defiende a ultranza el cristianismo de Nono y llega a identificarlo incluso con

---

<sup>12</sup> El primero, en la *Historia de la Literatura Griega*; el segundo, en el artículo “Nonnos” de la *Enciclopedia Pauly-Wissowa*.

<sup>13</sup> Cf. 1976, p. 12.

<sup>14</sup> Damiani 1902.

<sup>15</sup> Bogner 1934.

un obispo de Edesa del mismo nombre<sup>16</sup>, hipótesis que Cameron se ha encargado de rebatir recientemente<sup>17</sup>.

Tantas y tan graves dificultades de acercamiento a la misteriosa personalidad de Nono, así como a sus posibles motivaciones ideológicas, han favorecido el surgimiento de hipótesis como la de Sherry, que zanja la cuestión con la propuesta de que cada una de las dos obras pertenece a un autor distinto<sup>18</sup>, una solución que recuerda la postura de los analíticos en la discusión en torno a la *Ilíada* y la *Odisea*.

En un término medio en la discusión de la amplia y compleja cuestión noniana se encuentran los franceses Vian y Chuvin y la estudiosa italiana Daria Gigli, para quienes Nono sería representante de un marcado eclecticismo, hijo de su época, que no le obliga a comprometerse de manera seria con creencia religiosa alguna.

De entre todas las tendencias que mencionamos, lo más sensato parece dejarse guiar por la moderación y alejarse de extremos. En efecto, no es imposible que las dos obras correspondan a un mismo autor, y que incluso, tal como propone Vian<sup>19</sup>, hayan sido compuestas de forma simultánea en el tiempo, puesto que el uso literario de motivos paganos no implica necesariamente una creencia en ellos, y, de manera inversa, una profesión de la fe cristiana no impide un conocimiento más o menos profundo de prácticas mágicas o de teorías astrológicas.

Pero la negación de la relación estrecha entre el uso de motivos procedentes del paganismo y la creencia en ellos no es en absoluto reciente. Ya en el último cuarto del siglo XIX Rohde<sup>20</sup> se había servido de ella para defender el cristianismo de Nono, desde una postura mucho más moderada que la de Livrea y aludiendo al ejemplo de Claudiano, Draconcio y Ausonio, autores cristianos de obras que beben directamente de motivos paganos. En la misma línea se manifestaron Geffcken y Golega en las primeras décadas del siglo XX<sup>21</sup>.

En último lugar, desde el punto de vista cronológico, hemos de citar a Hernández de la Fuente, que centra su investigación en el examen detenido de los elementos literarios de las *Dionisiacas*, así como del valor de las alusiones mitológicas

---

<sup>16</sup> Livrea 1987 y 2003.

<sup>17</sup> Cameron 2001.

<sup>18</sup> Sherry 1991, *diss.*

<sup>19</sup> Vian 1988.

<sup>20</sup> Rohde 1876, p. 476.

<sup>21</sup> Geffcken 1920, p. 176 y Golega 1931, pp. 106-108,

y religiosas contenidas en la epopeya<sup>22</sup>. El estudioso ofrece un panorama especialmente útil del estado de la cuestión noniana, donde presenta las posturas de los autores que acabamos de citar sumariamente, junto a las de otros en las que no nos detendremos para no extender más de lo preciso la presente introducción. Por lo demás, la tesis doctoral de Hernández de la Fuente se orienta a demostrar que el denominador común de las *Dionisiacas* y la *Paráfrasis* es un extraño paganismo, mezcla de innumerables tradiciones y de ideologías diversas, incluido el cristianismo, que hace de Dioniso y Cristo, protagonistas de sus respectivas epopeyas, representantes análogos de una esperanza ultramundana igualmente comparable. A favor de esta teoría se encuentran algunas referencias cruzadas entre los dos poemas de Nono, tales como la alusión de 9.71 a Sémele como “dichosa entre todas las hijas de Cadmo”, o la piedad, del todo impensable en una divinidad clásica, que caracteriza a Dioniso como un redentor al estilo cristiano en 12.171 (“lloró para liberar a los mortales del llanto”), y que nos abre el camino para encontrar más similitudes entre la figura del dios y la de Cristo, como veremos enseguida.

Otros autores han llamado con regularidad la atención sobre los paralelos existentes entre los rasgos del Cristo de la *Paráfrasis* y los de dioses como Hermes o Dioniso<sup>23</sup>, o han tratado de descubrir el sentido de la semejanza formal entre diferentes milagros y prodigios que aparecen relatados en ambas obras<sup>24</sup>. De tal modo, sería posible relacionar entre sí diferentes escenas de resurrección de muertos, tales como la de Lázaro en la obra de cuño cristiano y la de Tilo, protagonista de un mito minorasiático cuya presencia en las *Dionisiacas* estudiaremos más adelante<sup>25</sup>.

Desde mi punto de vista, es cierto que muchas referencias contenidas en la ingente epopeya noniana señalan en una dirección que puede concretarse en un mensaje de esperanza ultramundana. Dioniso se erige en representante de una promesa de inmortalidad que el ser humano común y corriente puede llegar a

---

<sup>22</sup> Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*

<sup>23</sup> Accorinti 1995.

<sup>24</sup> Podemos citar, a título de ejemplo, la transformación de un río en vino, que las *Dionisiacas* describen de 14.411 en adelante con las mismas palabras que el milagro del agua y el vino efectuado por Cristo en *Paráfrasis* 2.36.

<sup>25</sup> En el relato noniano defendemos un aprovechamiento indirecto de algunos de uno de los aspectos más característicos del mito de Orfeo, el rescate del Hades: vid. II.4.6.3. “El rescate del Hades: 35.37-78”. Asimismo, en el último gran bloque de nuestro trabajo, atendemos al episodio desde el punto de vista de la magia: vid. IV.3.3.3. “Un caso especial de curación mágica: la resurrección de Tilo”.

alcanzar de formas muy diversas: el vino es la más superficial y la menos comprometida, en apariencia, pero al mismo tiempo, en gran parte de los pasajes que comentaremos, presenta ciertas implicaciones que conducen a pensar en una vertiente mística y que trascienden el mero éxtasis efímero característico del dionisismo. Nono gusta de ofrecer al lector multitud de alusiones cruzadas y coincidencias entre la mitología pagana y el cristianismo en un modo que hace difícil pensar que estamos ante un simple pasatiempo o juego literario. Como si Dioniso y Cristo fuesen las dos caras de una misma moneda, reducible, como vemos, a una esperanza de salvación ultramundana, el primero de ellos adquiere en las *Dionisiacas* una serie de rasgos que lo aproximan de forma clara a la figura de un redentor en sentido cristiano. Por ello, su venida es largamente preparada por el poeta, que dedica nada menos que siete cantos a los antecedentes del nacimiento de Baco, el Dioniso concebido por Zeus en Semele para cubrir el vacío que resulta del asesinato del primero, Zagreo, a manos de los Titanes. Uno de los argumentos que los estudiosos ofrecen para justificar el extenso preámbulo que el poeta dedica a la prehistoria del dios es el respeto por las normas del encomio, un género perfeccionado por Menandro el Rétor, entre cuyas normas ocupa un lugar de privilegio el relato de los acontecimientos que afectan a la estirpe del personaje encomiado<sup>26</sup> y que, en medio de la mezcla de temas y formas de la epopeya noniana cuenta con una presencia igualmente destacada, entre otros elementos de diversa índole.

De tal modo, aunque resulte algo simplista, considerar las *Dionisiacas* como un encomio de Dioniso ayuda a entender que su venida al mundo no se produzca de manera inmediata, sino que precise de amplios preámbulos. La condición de protagonista absoluto del dios no se ve mermada por los cantos en los que el poeta centra su atención en Cadmo o en Dioniso Zagreo, por ejemplo; antes bien, la venida al mundo del dios del vino recibe mucho más relieve gracias al marco de una preparación extremadamente cuidadosa, en virtud de los acontecimientos a cuya narración asistimos al comienzo de la epopeya, y del nacimiento de Yaco, hijo de Aura, como coronación de las hazañas de Baco.

---

<sup>26</sup> *Rhet. Gr.* ed. Spengel III, ss.- III 1 ss. *Menander Rhetor*, Rusell – Wilson (eds.) 1981, pp. 347-367. Cf. la traducción castellana de García García – Gutiérrez 1996. Para Stegemann 1930, pp. 104-209, el encomio inspira el poema entero, que tiene esa forma y respeta las reglas de Menandro. Sin embargo, cf. asimismo Lasky 1978.

Antes de seguir avanzando, conviene que nos detengamos brevemente en señalar la estructura del magno poema dionisiaco, que, como señala Vian en la introducción al autor y su obra<sup>27</sup>, presenta la misma sucesión de los cinco *τόποι ἐγκωμιαστικοί* principales propuesta por Menandro: patria de los ancestros (objeto de los cantos del primero al sexto); el nacimiento del dios (en el séptimo y el octavo); su educación (del noveno al duodécimo); las hazañas guerreras (del decimotercero al cuadragésimo); los acontecimientos relacionados con la paz (hasta el canto cuadragésimo octavo) y la apoteosis del dios, de la que se ocupa el final de la obra y que ocupa el lugar de lo que en un encomio sería la muerte y los honores *post mortem*. Así, resulta posible diferenciar tres secciones desde el punto de vista del argumento en las *Dionisiacas*: los doce primeros cantos abarcan la historia previa, el nacimiento y la juventud del dios. Del canto decimotercero al verso 251 del cuadragésimo encontramos la narración de la guerra contra los indios. La última sección se ocupa fundamentalmente del retorno triunfal de Dioniso y de su ascenso apoteósico al Olimpo.

Keydell muestra su desacuerdo con una estructura tal en el artículo de la *Real-Encyklopaedie* que hemos citado poco más arriba<sup>28</sup> y ve en la epopeya una yuxtaposición de elementos independientes que sólo se interrelacionan a través de antítesis sucesivas. Sin embargo, es claro que la primera de las secciones a la que nos referimos da lugar a un todo equilibrado, donde los seis primeros cantos constituyen una “arqueología” dionisiaca y los seis restantes, divididos en tres grupos de dos cada uno, tratan respectivamente la unión de Zeus y Sémele, la infancia de Dioniso y la tragedia de Ámpelo, el primero de los amantes del dios. En el centro, en pleno canto sexto, encontramos a modo de inflexión cronológica o, si se quiere, de *flash back*, la historia del nacimiento y muerte de Zagreo, el malogrado primer Dioniso, cuyas relaciones con sus homónimos, con los que constituye una curiosa tríada divina, trataremos ampliamente en el segundo bloque de nuestro trabajo<sup>29</sup>.

La sección argumental ocupada por la guerra contra los indios también se encuentra dividida en dos mitades, como resultado de la invocación a la Musa del canto vigésimo quinto. A través de la distribución de sus *Dionisiacas* en dos mitades de veinticuatro cantos cada una, Nono manifiesta una clara intención de imitar la

---

<sup>27</sup> Vian 1976, pp. 18-29.

<sup>28</sup> Keydell 1936 s.v. Nonnos (15), 909, 67-910-30.

<sup>29</sup> Vid. dentro de la presente introducción general: I.3. “Objetivos y métodos de estudio”.

épica homérica, uniendo en una sola obra la suma de los cantos de la *Iliada* y la *Odisea* juntas, como mencionamos más arriba. Tal propósito queda subrayado por las dos ocasiones en que el poeta de Panópolis recurre a la Musa, nombrada “diosa”, θεά, en 1.1, del mismo modo que en el comienzo de la *Iliada*, y Μοῦσα en 25.1, con idéntica denominación a la empleada por Homero en la *Odisea*. La segunda invocación rompe en dos mitades el bloque de la contienda índica, aunque no son exactas, como ocurría en el caso del nacimiento de Zagreo respecto a la prehistoria de Dioniso.

Llegamos así al contenido de la tercera de las partes de la trama, la que se ocupa del retorno triunfal de Dioniso después de su victoria en la India. Para Vian, se trata de una sucesión de episodios desligados entre sí, aunque existe un principio que preside la enumeración. En Tiro, después de la muerte de su archienemigo, el rey de los indios, Baco comparte mesa con Heracles Astroquitón, divinidad representativa del sincretismo solar que caracteriza la ecléctica religiosidad tardoantigua, como veremos poco más adelante. Asimismo, degusta por primera vez la ambrosía, como anticipación de la apoteosis que merece por su victoria. Y del canto cuadragésimo en adelante, Nono busca con toda conciencia establecer una simetría entre gran parte de los episodios<sup>30</sup>.

Quiero ahora recalcar varios datos de entre los que ofrece el sumario de la estructura del poema y que resultan especialmente significativos para la comprensión del personaje noniano de Dioniso. El primero de ellos, sobre el que incidiremos en reiterados momentos de la investigación que ahora comienza, es el papel protagonista del dios en la epopeya. Hemos dicho que muchos de sus rasgos son comparables con los del protagonista de la *Paráfrasis* y, por tanto, con la figura de un redentor en sentido cristiano. Si bien es cierto que lo mismo ocurre en sentido contrario, y que hallamos asimismo rasgos de Cristo que son notablemente comparables con los del héroe de las *Dionisiacas*, es la obra de cuño pagano la que nos interesa, además de por su objeto, porque es también la más cuidada de las dos desde el punto de vista literario. El hijo de Sémele cobra tanto relieve para Nono que es merecedor a sus ojos de un amplísimo preámbulo en el que, además, hay lugar

---

<sup>30</sup> Así ocurre entre los de Béroe y Penteo, que abarcan cada uno tres cantos: cf. Vian 1976 p. 25.



para la narración de la breve vida y la terrible muerte de su predecesor Zagreo, de la que hablaremos en seguida<sup>31</sup>.

Diversos acontecimientos de resonancias cosmogónicas le sirven al poeta para resaltar el advenimiento de Dioniso y situarlo en un lugar privilegiado en el marco de la historia universal. Así, en el canto sexto, encontramos una catástrofe mundial doble, un incendio y un diluvio, ambos provocados por Zeus, encolerizado tras haber descubierto el asesinato de su hijo y deseoso de purificar la tierra del terrible acto titánico. El significado del diluvio parece muy cercano al del mismo acontecimiento en la narración del *Génesis*, por cuanto que el dios parece desear acabar para siempre con un mundo viejo e inaugurar un mundo nuevo, marcado por la presencia de un dios salvador, justiciero o, cuando menos, civilizador.

El diluvio, que sirve de transición entre la muerte del primer Dioniso y el nacimiento del segundo, pone fin al canto sexto. El siguiente canto pertenece a la categoría de lo que Vian denomina “preludios cósmicos” del poema<sup>32</sup>, pues actúa como marco del acontecimiento que cambiará el universo tras la catástrofe que lo ha purificado. El advenimiento del dios cambiará la existencia del mundo en general, y sobre todo, de diversas divinidades alegóricas, como las Horas (personificación de las Estaciones) que, entristecidas (7.16: ἀτερπέες... Ὥραι), se lamentan ante Zeus porque, debido a que el vino aún no se ha inventado, se encuentran privadas de la danza y el gozo (7.17s). La queja de las Horas se enlaza con la de Eón, divinidad tardía que personifica el Tiempo inmortal, la sucesión de los siglos. Así pues, en 7.22-105 Nono recoge el diálogo entre un compungido Eón y Zeus, que mitiga la preocupación del viejo dios por el destino de los hombres con una alentadora profecía sobre el descubrimiento del vino, que vendrá a curar todos los males de la humanidad<sup>33</sup>. En la respuesta del rey del Olimpo a Eón es posible notar ecos de referencias evangélicas, según señaló Liebeschütz<sup>34</sup>, concretamente, en la parte del

---

<sup>31</sup> Vid. I.3. “Objetivos y métodos de estudio”.

<sup>32</sup> Cf. Vian 1993.

<sup>33</sup> Como tendremos ocasión de mostrar a lo largo de nuestro trabajo, Nono se sirve de abundantes motivos mánticos que dan cohesión a su obra: sueños premonitorios, anticipaciones y profecías son los más frecuentes. En paralelo con la profecía de Zeus a Eón hemos de citar otro preludio cósmico, la consulta de Deméter al astrólogo divino Astreo, que tiene lugar en el canto quinto, antes de la concepción de Zagreo: vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”. Al igual que Eón, Astreo es también una divinidad *ad hoc*, cuyo papel se reduce a una intervención en toda la epopeya, únicamente para personificar la astrología.

<sup>34</sup> Cf. Liebeschütz 1996, pp. 81-82 y n. 44.

parlamento en que Zeus promete que enviará a la tierra a su propio hijo (ἐμὸς παῖς, cf. 7.85). Con independencia de cuál sea la intención del poeta, claramente humorística a decir de Liebeschütz, hemos de conceder a tal similitud el mismo valor que otorgaremos a las demás semejanzas formales que abordaremos a lo largo del trabajo: resulta preciso tenerlas en cuenta, porque la única información con la que contamos viene de ellas. Sin embargo, no hay que olvidar que estamos ante una obra poética y que la literatura, por definición, pretende la ambigüedad, lo que, forzosamente, elimina del panorama de cualquier análisis la posibilidad de llegar a encontrar en la épica de Nono datos seguros sobre sí mismo, su época, su obra, influencias y, como ya hicimos notar más arriba, mucho menos sobre sus creencias religiosas. Más abajo, en el apartado de la introducción dedicado a la metodología, volveremos a referirnos a la cuestión del tratamiento de los pasajes que nos ocuparán. Por el momento, y a modo de primera conclusión de lo antedicho, cabe destacar el papel de protagonista absoluto de Dioniso, cuyos rasgos de salvador cósmico, potenciados por la extensión de la prehistoria de su nacimiento tanto como por las catástrofes mundiales que la llenan, lo acercan en no pocas ocasiones a un redentor en el sentido cristiano.

Desde el punto de vista literario, las *Dionisiacas* se definen como una mezcla de temas, estilos y géneros. Ya hemos aludido a la intención de Nono de asemejarse a Homero, manifestada incluso desde un nivel meramente visual a través del número de cantos de la epopeya y de su distribución. Las invocaciones a la musa que, tal como vimos, encabezan cada una de las dos mitades de veinticuatro cantos, ponen más aún de manifiesto la deuda consciente de Nono para con las raíces de la épica griega. La imitación, de hecho, cobra sentido ya desde el momento en que nuestro poeta presenta su obra concebida como un *epos* guerrero a través del empleo del hexámetro dactílico, primero, y de la extensión del relato del enfrentamiento contra los indios, que abarca la mayor parte del poema, como hemos visto. En otros lugares del presente trabajo tendremos ocasión de aludir a la relación entre extensión e importancia con referencia a la contienda indíaca, que resulta *conditio sine qua non* para que Dioniso alcance el estatus de divinidad olímpica<sup>35</sup>.

De tal modo, y tanto desde un punto de vista formal como argumental y genérico, la obra de nuestro poeta se mantiene anclada en la tradición, pero al mismo

---

<sup>35</sup> 13.1-10.

tiempo se erige en representante fiel de su época, pues subraya la transición entre la Antigüedad clásica y el mundo medieval. En términos literarios, tal ambivalencia se traduce en el principio de la *imitatio cum innovatione* que Nono sigue a todos los niveles. Por una parte, el uso del verso épico por excelencia, que el de Panópolis modifica conforme a los criterios silábicos y acentuales que operan en su época, divergentes de los de la clásica<sup>36</sup>. En segundo lugar, el hecho de que la mezcla de géneros alcance incluso al centro de la trama de las *Dionisiacas*, la guerra índica, como decimos, cuyo desarrollo se halla salpicado de pequeños relatos de corte mitológico, los *epyllia*, que para D'Ippolito constituyen el fondo del inmenso poema noniano, reducible, por tanto, a una combinación entre la épica de largo aliento y la pequeña épica alejandrina<sup>37</sup>. En apoyo de la afirmación de D'Ippolito, desde luego, se hallan los frecuentes episodios de muy diverso asunto con los que, a modo de *excursus*, interrumpe Nono la narración de la guerra contra los indios. Así, conduce la atención del lector fuera de la contienda entre el canto decimoquinto y el siguiente para narrar la historia de la fundación de Nicea; interrumpe el relato en el canto vigésimo y el vigésimo primero para tratar la historia del teómaco Licurgo, o en el trigésimo octavo, para demostrar su conocimiento de la historia de Faetón, son sólo algunos de los innumerables ejemplos que podríamos citar.

El esquema de las *Dionisiacas* da cabida a otros muchos géneros tales como encomios, pasajes de tipo novelesco e incluso muestras de literatura himnica. El conjunto se ha querido comparar con un tapiz abigarrado y confuso, de muy difícil acceso, aunque su hilo conductor parece claro: la biografía mítica de Dioniso, desde su nacimiento hasta su apoteosis, preparada desde el comienzo, incluso desde antes del nacimiento del dios, y cuya condición ineludible es la guerra que ocupa el centro de la trama<sup>38</sup>.

El principio de la *imitatio cum innovatione* encuentra su correlato en la poética de la variación, la *poikilia*, en la que se detienen los estudiosos de nuestro poeta para tratar de ofrecer una explicación de su complejo estilo, que congrega todo

---

<sup>36</sup> La obra de nuestro poeta supuso un cambio total en los esquemas métricos, al introducir un nuevo tipo de hexámetro, muy imitado por sus seguidores, que tienen en cuenta el acento de intensidad en detrimento de la tradicional métrica cuantitativa: cf. Wifstrand 1933, Keydell 1959, pp. 32-43 y Livrea 1967.

<sup>37</sup> Cf. D'Ippolito 1964, p. 42: "l'epica di vasta mole, di più chiara ispirazione classica, è l'epillio. La epica eroica è rappresentata essenzialmente dal lungo episodio centrale della guerra; il resto del poema è un susseguirsi di epilli".

<sup>38</sup> La comparación es de Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*

tipo de géneros, relatos de cualquier procedencia (tradiciones locales y minoritarias) y las más diversas corrientes de pensamiento filosófico y religioso. La base es la tradición encarnada en Homero, los trágicos, los poetas alejandrinos y los egipcios de su época; a todos ellos, a los que alude en 25.27 a través de la fórmula “antiguos y modernos” (νέοισι καὶ ἀρχεγόνοισιν ἐρίζων) pretende enfrentarse y superar el panopolitano en su inmenso proyecto literario.

Nono mismo alude a la *poikilía* como principio rector de su obra en ambos proemios: en el primero, bajo el símbolo del dios marino Proteo, con cuya capacidad para metamorfosearse a placer, conocida desde la *Odisea*, equipara el poeta su obra multiforme y cambiante. La expresión con que designa el poema que está por comenzar delata un influjo pindárico. En efecto, Nono invoca a Proteo por su “apariencia abigarrada”, como la del canto que entonará. Así lo leemos en 1.15, ποικίλον εἶδος ἔχων, ὅτι ποικίλον ὕμνον ἀράσσω, verso eminentemente programático que guarda una clara similitud formal con el verso 42 de la quinta *Nemea* de Píndaro: ποικίλων ἔψαυσας ὕμνων. La alusión a Píndaro se repite, de modo aún más evidente, en el llamado “segundo proemio”, concretamente en 25.20s, donde el de Panópolis emplea un adjetivo derivado del nombre del poeta beocio para: ἀειδομένης τάχα Θήβης / Πινδαρέης φόρμιγγος ἐπέκτυπε Δώριος ἠχώ).

No obstante, la influencia pindárica es minoritaria en las *Dionisiacas*. En mi opinión, las dos referencias que acabamos de señalar no van más allá de una muestra de la intención consciente de Nono de dotar de prestigio su epopeya. La relación de la mayoría de los episodios de la trama con Tebas, ciudad natal de Dioniso, permite al panopolitano evocar a su más ilustre poeta. En el caso de Homero, su influjo no va mucho más allá de lo formal. Así, lo más destacable de la obra cuyo estudio vamos a abordar es el *maremágnum* de formas, ideas, temas, géneros e influencias que todo lo abarcan, fiel reflejo del estado de la cultura en el Egipto de Nono y en la época en que situamos su tarea.

## 2. EL ORFISMO EN ÉPOCA DE LAS *DIONISÍACAS*.

La proliferación de autores que durante el siglo quinto desarrollaron una intensa actividad literaria ha dado lugar a que algunos estudiosos modernos denominen la época “barroco de la Antigüedad”<sup>39</sup>. El maridaje entre las raíces clásicas y la cultura egipcia sobre el que nos hemos detenido en el apartado anterior no es exclusivo de la obra de Nono, sino también de sus contemporáneos y compatriotas que, para citar a Eunapio, enloquecen por la poesía<sup>40</sup>.

El barroquismo formal y temático del que hablamos halla su correspondencia exacta en la infinidad de elementos ideológicos que acoge Panópolis que, durante el fin de la Antigüedad, alcanza el estatus de capital cultural de la Tebaida o, al menos, centro de confluencia de las más diversas tradiciones literarias, religiosas e incluso filosóficas, como hemos señalado poco más arriba. Además de la vieja tradición clásica, Nono da muestras evidentes de conocer los oráculos caldeos<sup>41</sup>, muchas de las obras de los filósofos neoplatónicos<sup>42</sup>, procedimientos y escritos relacionados directamente con la magia y la astrología y, por último, obras pertenecientes al ámbito de las religiones místicas imperantes en su época, entre las que ocupan un lugar más que destacado el cristianismo y, por el objeto de nuestro estudio, el orfismo. A lo largo del presente apartado trataremos de ofrecer una perspectiva resumida de la presencia y el valor de los diversos elementos religiosos en las *Dionisíacas*, con el objetivo último de justificar el estudio del orfismo en la epopeya noniana y exponer el método de acercamiento que ha de conducirnos en el presente trabajo.

Tan inclasificable por estilo como por ideología, el poema pagano de Nono escapa de los cánones clásicos y no puede tampoco reducirse a los de la literatura bizantina. Por ello, las *Dionisíacas* eluden las más de las veces una interpretación unívoca e incluso cualquier intento de estudio global. El poema representa como

---

<sup>39</sup> Brown 1971. La definición de Nono como poeta barroco está ya en D’Ippolito 1964, pp. 44-57. González Senmartí 1977, *diss.*, pp. 254-259 precisa el término y habla de “barroquismo”.

<sup>40</sup> Eun. VS 10.7.12.2: τὸ δὲ ἔθνος ἐπὶ ποιητικῇ μὲν σφόδρα μαίνονται.

<sup>41</sup> Gigli 1985, pp. 242-245.

<sup>42</sup> La cercanía geográfica y temporal de muchos de ellos con respecto a Nono hace más sencillo suponer que nuestro poeta habría leído sus obras, como apuntamos sobre todo el apartado introductorio del bloque dedicado a teogonías, rito y escatología órfica en las *Dionisíacas*: vid. III. 1. “Objetivos”.

ninguna otra obra de la época la fusión de los elementos propios del paganismo tardío a los que ya hemos hecho referencia (magia, astrología y religiones místicas, además del neoplatonismo, que de todas ellas toma múltiples elementos útiles a su sistema), tanto entre sí como con el cristianismo cada vez más pujante. El eclecticismo que Nono refleja en su obra obedece a esta mezcla tan característica de la espiritualidad tardía, que une elementos de diversa procedencia, en un fenómeno cuya denominación exacta es sincretismo. Uno de sus rasgos más significativos o, mejor, de los efectos que más dificultan la tarea de deslindar las influencias ideológicas de las *Dionisiacas*, así como las que aparecen manifiestas en la *Paráfrasis*, es la tendencia del paganismo tardío al monoteísmo. Así, rastrearemos en los textos que vamos a comentar no pocas huellas de henoteísmo, que podríamos considerar *grosso modo* primera fase del monoteísmo y que, por otra parte, vincula la epopeya noniana de forma muy destacada con el objetivo primero de nuestro trabajo: la religión órfica.

Resulta imprescindible que nos detengamos en señalar brevemente qué se entiende por orfismo, aunque lo más adecuado resulte referirnos a las obras que han hecho de él el centro de su estudio desde finales del siglo XIX y durante la práctica totalidad del siglo pasado<sup>43</sup>. Así, el orfismo fue definido como una reforma del culto tradicional de Dioniso, que supone la introducción en la mentalidad griega de la idea de la inmortalidad del alma. La vida en un cuerpo terreno equivale a un encierro con el que el hombre cumple castigo por un crimen primordial: el asesinato del hijo de Zeus y Perséfone, Dioniso, por obra de los Titanes, que habrían desmembrado, cocinado y comido al niño. El alma humana, debido al crimen de sus ancestros, está sometida a una serie de reencarnaciones que no acabará hasta que no expie su culpa y consiga el perdón de Perséfone, que le permitirá alcanzar una existencia dichosa y eterna. Tal salvación se puede alcanzar a través de la participación en las ceremonias denominadas *τελεταί* y de una purificación permanente en vida, que consta del respeto de una serie de preceptos que afectan, sobre todo, a la ropa y a la dieta. Esta doctrina que presentamos a grandes rasgos estaría contenida en los poemas que a lo largo de los siglos se transmitieron bajo la autoría de Orfeo, considerado, pues,

---

<sup>43</sup> Cf. las visiones clásicas de Guthrie 1952<sup>2</sup>, la síntesis de Nilsson 1935 y las actualizaciones de Burkert 1977 y Parker 1995. Cf. Bernabé 1995 para la bibliografía completa sobre orfismo hasta ese año y Santamaría 2003 para la última década. Viene a compendiar y completar toda la tradición de estudios sobre orfismo el volumen editado por Bernabé y Casadesús, actualmente en prensa, y de cuyos capítulos nos servimos reiteradamente a lo largo del presente trabajo.

fundador legendario de una forma de religiosidad absolutamente novedosa y revolucionaria, al menos cuando empieza a despuntar, hacia el siglo VI a.C.

Aunque procuraremos no caer en los excesos de recrear el orfismo de una forma demasiado simplista por semejanza con las religiones del mundo actual, no es éste el lugar para discutir acerca de la validez de la percepción del orfismo como un sistema religioso del todo coherente, ni siquiera para aludir a los argumentos con que los más insignes representantes de la reacción escéptica rebatieran las tesis de los estudiosos que reconstruían el orfismo del modo que hemos visto<sup>44</sup>.

Antes bien, hemos de centrarnos en responder una pregunta que toca de lleno el objetivo primero de nuestro trabajo: ¿cuáles son los testimonios que nos permiten hablar de orfismo en el Egipto del siglo quinto de nuestra era y en qué condiciones podemos hacerlo? En el complejo clima de la espiritualidad tardía al que tratamos de acercarnos en estas páginas, Egipto continúa siendo, como lo había sido al menos desde Heródoto, lugar de procedencia de las tradiciones religiosas más antiguas y misteriosas. En otras palabras, cuando se quería dotar de prestigio a un determinado elemento religioso, se le hacía proceder de tierra egipcia, porque ello le confería una pátina de antigüedad y venerabilidad fuera de toda duda.

Por ello, muchos historiadores desarrollaron la tradición de un viaje de Orfeo a Egipto, donde el bardo se habría nutrido de su conocimiento religioso. Desde la alusión de Heródoto (2.82), que alude a la condición supuestamente egipcia de los ritos báquicos<sup>45</sup>, otros autores eminentes como Hecateo y Plutarco redundarían en tal supuesto origen a base de potenciar el viaje como parte fundamental en la biografía del mítico fundador del orfismo<sup>46</sup>. Diodoro Sículo (1.96.2-4) cita a muchos de estos autores que hacen de Egipto fuente de inspiración de los misterios, como Hecateo, al tiempo que añade a la lista de sabios que realizaron un viaje del tipo a Solón, Pitágoras y a Platón<sup>47</sup>. También Nono, como veremos más adelante, recoge la

---

<sup>44</sup> Citaremos tan sólo la opinión de Linforth 1941, p. 173, para quien el orfismo no es más que “la religión entera de los misterios y las *teletai*”, es decir, la suma de elementos pitagóricos, dionisiacos o eleusinos con alusiones a Orfeo.

<sup>45</sup> Sobre la influencia en la tradición posterior de la visión de Heródoto sobre Egipto, cf. Hartog 1988.

<sup>46</sup> Cf. Hecateo *FGH* 264 F 25, y Plut. *de Iside* 9 p. 354d.

<sup>47</sup> Cf. Bernabé 2002c. Cf. asimismo Casadio 1994.

tradición según la cual los misterios de Dioniso procederían de su tierra natal y hace de Cadmo el introductor en Grecia de los ritos de “Osiris errático”<sup>48</sup>.

Las similitudes existentes entre Dioniso y Osiris habían favorecido una identificación que, sumada a la que tuviera lugar entre Isis y Deméter, contribuyó, desde época helenística y con Hecateo como abanderado principal de la idea, a la consideración del origen egipcio de los misterios dionisiacos y demetriacos. Así, la figura de Orfeo desempeña un papel fundamental en tanto que transmisor de los conocimientos rituales, al modo de otros sabios griegos, cuya existencia histórica alcanza, en múltiples ocasiones, rasgos míticos con los que el tracio resulta comparable.

Ahora bien, es preciso tener en cuenta que la consideración de Egipto como lugar de origen del orfismo es el resultado del afán de encontrar un origen extranjero a los cultos de Dioniso y Deméter y que, muy probablemente, no posea una base de realidad<sup>49</sup>. Aunque la religión órfica cuenta en su sistema con elementos egipcios<sup>50</sup>, el conjunto es puramente griego, pero, como hemos aludido poco antes, era demasiado tentador dotar al orfismo de un barniz de prestigio y antigüedad de la que era considerada por antonomasia la tierra de los misterios y de la magia. De hecho, aunque según la tradición el origen de los cultos que llegaban a Grecia estaba en Egipto, los testimonios de época helenística e imperial apuntan justo en una dirección opuesta. Parece que los misterios griegos encontraron un terreno de cultivo más que apropiado en el Egipto helenizado y que llegaron a ejercer un gran influjo en la vieja religión egipcia<sup>51</sup>.

En todo caso, es evidente que los misterios dionisiacos, los de Deméter y la magia, profundamente relacionados entre sí, cuentan con una presencia destacada en el Egipto de Nono, como ha notado recientemente Herrero de Jáuregui<sup>52</sup>, como parte integrante de un aglutinado de magia y religión en donde desempeñan también un papel importante el gnosticismo y el judaísmo.

---

<sup>48</sup> Vid. II.4.2.1. “Introductor de ritos”.

<sup>49</sup> Cf. Díez de Velasco – Molinero Polo 1994.

<sup>50</sup> Así como muchos de otras procedencias orientales, de época arcaica hasta la helenística: cf. Bernabé 1997.

<sup>51</sup> Casadio 1994. Cf. también Casadio 1996, que demuestra el influjo sobre la religión egipcia del mito fundacional órfico, el del desmembramiento de Zagreo, frente a las dudas de Wilamowitz 1931 y Festugère 1935, que se refirieron a él como un relato orientalizante.

<sup>52</sup> Cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, especialmente § II. 3. “Rastros órficos en la actividad religiosa de época imperial”.



En cuanto a la tradición órfica, es curioso observar cómo los restos que dejara en tierra de Nono antes de época helenística desaparecen de forma prácticamente total después para, nuevamente, resurgir en época imperial con tanta pujanza como la proliferación de cultos extranjeros en Roma, por ejemplo, o la que manifiesta la presencia evidente de elementos órficos y dionisiacos en los papiros mágicos egipcios. Cabe ahora preguntarse, primero, por la naturaleza de esta especie de recuperación del orfismo y, en segundo lugar, por su motivación.

La respuesta a la primera pregunta parece estar en la continuidad de la circulación de poemas atribuidos al mítico bardo, lo que a su vez supone defender el poder de la literatura para influir en prácticas y creencias reales. En cuanto a las razones por las que el orfismo impregna en esta época desde un ritual dionisiaco hasta una receta mágica se encuentra, curiosamente, en el barniz de prestigio que posee su condición de antiquísima religión misteriosa, que, en su momento, había extendido nociones tan ajenas a la mentalidad griega como la de la inmortalidad y pureza del alma que a finales de la Antigüedad constituyen ya elementos fundamentales de cualquier religión misteriosa. Sin sumar novedad alguna en el plano ideológico, el empleo de elementos procedentes o alusivos al orfismo añadía un toque de prestigio al culto que lo integrara. Ritos, fórmulas y poemas órficos, por tanto, mantenían, al parecer, una riqueza significativa por excelencia para aludir a ideas que en el pasado habían sido novedosas, pero ya perfectamente integradas en la religiosidad corriente. Además, debía transmitir la sensación de que aquello a lo que se refirieran poseía un carácter eminentemente misterioso, por encima de otras nociones. En la obra de Nono veremos una parte crucial de la línea de la tradición de cuyo resurgimiento en la época imperial nos venimos ocupando. En la extensa obra del poeta de Panópolis tienen cabida las referencias a la filosofía, la magia y a los misterios de uno y otro signo. El aprovechamiento del orfismo por parte de todas las manifestaciones religiosas de la época se hace notar con especial fuerza en sus fronteras, cuya fragilidad nos permitirá centrarnos en lo sucesivo en las huellas de rituales religiosos y mágicos con idéntica legitimidad.

El dionisismo se encuentra entre las formas de religiosidad que en época tardía adquieren evidentes tintes órficos destinados a cubrir de prestigio determinados cultos misteriosos. Sin embargo, en este caso particular, la escasez de límites entre el orfismo y dionisismo se remonta a los primeros testimonios de uno y

otro<sup>53</sup>, hasta el punto de que es posible considerar la religión de Orfeo como una versión suavizada de las salvajes prácticas menádicas. Desde un punto de vista apriorístico, en función de su título y de su protagonista, podríamos esperar encontrar en la epopeya pagana de Nono una acumulación de elementos procedentes del ámbito del dionisismo e incluso, exclusividad en ese sentido. Nada más lejos de la realidad, sin embargo, como resulta coherente con el clima de sincretismo del que venimos hablando, donde todas las influencias son una sola y resulta prácticamente imposible una demarcación correcta. Tampoco es necesaria, dado el carácter dual que ha ido asumiendo hasta Nono el dios más complejo de todo el panteón griego y centro de la compleja religiosidad tardía. El Dioniso de época imperial poco tiene ya que ver con el dios del teatro, el cabrito y la vegetación. Por un lado, la campaña india de Dioniso permite utilizar al dios políticamente por su similitud con la conquista de la India efectuada por Alejandro Magno. Muchos poemas perdidos habrían cantado, como las *Dionisiacas*, la nueva faceta de un dios antes despreciado por la épica.

Por otra parte, Dioniso se convierte en garante de salvación mística para quienes lo sigan, en medio de una inestabilidad que señalan insistentemente los estudiosos de la historia, como rasgo característico de la época. Existe una crisis a todos los niveles, que también alcanza a la religión, manifestándose en la búsqueda de una pervivencia *post mortem* personal, alejada de los postulados de la religión tradicional de la ciudad. Así, Dioniso llegaría a convertirse en el más destacado y peligroso rival de Cristo, tanto entre las clases cultas como entre las más populares. Por ello, los padres apologistas, conscientes de tal asimilación, sentirían la necesidad de luchar contra lo que para ellos suponía una clara amenaza. Sus furibundos ataques y sus estrategias para someter al ridículo al paganismo, con Dioniso y su profeta Orfeo como cabezas visibles, refieren con suficiente elocuencia el inmenso vigor con el que los cultos de corte pagano se mantienen o, como vimos, resurgen, en los últimos estertores de la Antigüedad.

Para terminar con nuestra visión de conjunto de tan confuso panorama, resta tan sólo apuntar de nuevo a un monoteísmo naciente, que empieza a destacar entre las clases cultas de las ciudades helenizadas. En cuanto a tendencias de pensamiento,

---

<sup>53</sup> Cf. una perspectiva resumida y muy completa del asunto en Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33.

la imperante es el neoplatonismo, que representa un enorme grado de coincidencia entre religión y filosofía. Ambas consideran único al dios creador o supremo, lo que facilitó el aprovechamiento de determinados postulados neoplatónicos tanto por parte del cristianismo como por la del paganismo, que recorren ahora caminos paralelos.

El monoteísmo encuentra su justificación última en la teología sincrética del último paganismo que, influido por la actividad filosófica de los neoplatónicos, centra su fe en un dios solar que resulta de la suma de las características del griego Hermes, el escriba egipcio Thoth, la divinidad del orfismo tardío Fanes, el Primer Nacido de las teogonías, Dioniso y un Helio que ya nada tiene que ver con el Titán del clasicismo. Todos ellos se identifican entre sí en multitud de testimonios que reflejan una interpretación del mundo articulada en torno a la consideración del papel preponderante del Sol en el universo<sup>54</sup>. Autores como el neoplatónico Proclo, Pretextato, Símaco, Marciano Capela y otros dan fe en sus obras de esta compleja teología que también Macrobio, aproximadamente en el 430, expone en sus *Saturnalia*, a modo de compendio de divinidades sincréticas. El propio Nono ofrece múltiples testimonios de paganismo sincrético en ciertos pasajes de su obra, algunos de los que tendremos ocasión de examinar. Entre los más significativos hallamos la intervención del dios astral Heracles Astroquitón en el canto cuadragésimo de las *Dionisiacas*, pero también, en el noveno, la aparición de un Fanes cuyos rasgos lo hacen del todo equiparable al Sol, a Thot y, por tanto, a la figura divina que preside el gnosticismo, Hermes Trismegisto. Y es que parece evidente entre las más poderosas influencias de la epopeya noniana hemos de contar también con las doctrinas del *Corpus Hermeticum*, compendio de obras de carácter misteriosófico cuya autoría se adjudicó al “tres veces grande Hermes”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Cf. Fauth 1995.

<sup>55</sup> Acerca del *Corpus Hermeticum* cf. Festugière 1944-54<sup>2</sup>, Fowden 1986 con bibliografía. Para la influencia del *Corpus Hermeticum* en las *Dionisiacas*, cf. Bulla 1964.

### 3. OBJETIVOS Y MÉTODOS DE ESTUDIO.

La extensísima epopeya que Nono consagra a Dioniso, tanto como por su título como por el carácter de los temas predominantes, corre el riesgo, tal como advertíamos, de ser considerada *a priori* como un repertorio de elementos procedentes del dionisismo, sin más. La consecuencia inmediata sería desatender el hecho fundamental de que estamos, en realidad, ante una obra que congrega todos los géneros literarios, todos los tipos de mitos, que potencia los minoritarios o locales, que pretende aunar todos los estilos y, en fin, referencias a todas las formas de religiosidad y pensamiento que se dan cita en una tierra de mezcolanza cultural por definición a lo largo de la Antigüedad tardía.

Por ello, de nada sirve tratar de dilucidar si los reflejos de orfismo en las *Dionisiacas* están por debajo en número o en importancia con respecto a los de dionisismo o si por el contrario los superan. Cualquier intento de distinción deja de tener sentido debido a la acumulación de influencias que define la epopeya, en primer lugar, y, después, por causa de la estrecha relación existente desde muy antiguo entre ambas manifestaciones religiosas, como hemos apuntado al final del epígrafe anterior.

Parece justo, a la luz de múltiples testimonios, considerar la religión órfica como el resultado de un prolongado proceso de enriquecimiento doctrinal y de acumulación de contenido moral sobre el dionisismo, que en sus primeros tiempos parece meramente un movimiento ritual. Uno de los rasgos que mejor definen la religión órfica por oposición con el dionisismo es la creencia en la inmortalidad del alma y una existencia mejor que la terrena después de la muerte, siempre y cuando se hayan respetado en vida una serie de preceptos que configuran lo que ha dado en llamarse “género de vida órfico”. Ahora bien, no debe extrañar que ambas concepciones religiosas se difuminen en una obra que pretende abarcar todo mito, idea o recurso literario relacionado con Dioniso, por indirecta que sea la relación. Por otra parte, el poeta, como veremos reiteradamente, no muestra interés alguno por adscribir a un sistema concreto las creencias diversas a las que su poema da cabida. Con toda probabilidad, la distinción apenas tiene importancia en una mezcla inmensa de religiones místicas, entre ellas el cristianismo y los cultos mitraicos. Podemos afirmar que la fe en una cierta forma de resurrección inunda la totalidad de

la obra de Nono y que, en exacto reflejo de su eclecticismo, se trata de una creencia indefinida. El panopolitano, en efecto, no ofrece en ningún momento precisiones sobre el carácter de la vida futura ni el tipo de inmortalidad que aguarda a los fieles dionisiacos, ni tampoco describe un Más Allá para justos o injustos. Antes bien, el castigo de los malvados teómacos, que como Penteo, Orontes o Deríades se atreven a desafiar al dios, tiene lugar después de padecer horribles sufrimientos físicos<sup>56</sup>. Además, la salvación personal no parece estar al alcance de cualquiera de los componentes del séquito dionisiaco, sino que se trata de un don que Dioniso u otros dioses otorgan en obediencia única a sus arbitrarias voluntades. Es preciso, además tener en cuenta que, por decirlo en pocas palabras, el dionisismo en el siglo de Nono es, ante todo, órfico. Así ocurre porque, como hemos afirmado, el valor real del orfismo recién resurgido en época imperial consiste principalmente en su capacidad de dotar de prestigio determinadas nociones que muchos siglos atrás sí fueron exclusivas de su esquema de pensamiento. Ahora, en cambio, la fe en el más allá se encuentra perfectamente instaurada en la religiosidad predominante, que anhela la salvación en medio del sentimiento generalizado de crisis, y no puede considerarse puramente órfica. Las referencias al orfismo que encontraremos en Nono, al igual que ocurre con las de otros autores contemporáneos, tienen un valor magnificador de la condición misteriosa de muchos de los ritos descritos de modo más o menos directo. En otras palabras, el poeta procura, en función de sus intereses, teñir de un barniz orfismo a determinadas escenas porque ello, además de nutrir su afán de alardear de erudición, otorga una innegable condición misteriosa al elemento sobre el que tal barniz recaiga. Sin embargo, no por ello habremos de pensar que las alusiones al orfismo que encontremos en la obra del panopolitano son falsas o inventadas. Antes bien, se erigen en testimonios claros de la transmisión libresca de la doctrina órfica que, como veíamos, permite el renacimiento de una religiosidad que, en apariencia, había dormido varios centenares de años.

La justa valoración de la época de Nono y el sincretismo del que hace gala en su magno poema constituyen la primera fase de nuestros objetivos y de la metodología que adoptamos en el presente trabajo. El segundo de los pasos que daremos, simultáneos en la medida de lo posible y de manera que no se excluyan

---

<sup>56</sup> Desmembramiento de Penteo: canto 46, *passim*; muerte de Orontes y burlas crueles de Dioniso: 17.287-305; muerte de Deríades: 40.82-100.

entre sí, es asumir la improductividad de la discusión acerca de la ideología de Nono para nuestros objetivos. Se trata, como vimos, de un componente fundamental en la llamada cuestión noniana, que no elude ninguna de las obras, artículos o monografías, que abordan el estudio de cualquiera de los aspectos de sus poemas. Casi todos los estudiosos, como si de una marca común se tratara, comienzan por un intento de dilucidar a qué tendencia religiosa prefirió adscribirse el panopolitano, como si tuvieran la secreta convicción de ser capaces de resolver un asunto tenido por crucial. En mi opinión, el problema reside en el modo de aproximación primero y he de mostrar mi acuerdo con Rohde en la negación de la necesidad que un autor crea lo que escribe. Las influencias literarias y el anhelo de recoger todas las tendencias de una época no tienen por qué estar condicionados por una fe profunda en los dioses paganos y, en caso contrario, no sería del todo contradictoria con un cristianismo que no ha adquirido aún su forma definitiva y dogmática.

Aparejado al problema de la fe de Nono se encuentra el de la cronología relativa de los dos poemas que la tradición le atribuye. Considero, con todo, que la imposibilidad fáctica de ofrecer una solución unívoca e irrefutable a la cuestión noniana la convierte en un asunto estéril para el presente trabajo. Ni siquiera merece la pena recurrir a la *poikilía*, que, para la mayor parte de los eruditos, condiciona no sólo el tipo de temas de los que Nono se ocupará, sino también la forma en que se acerca a ellos. El problema es que termina por convertirse en una excusa válida para la justificación de todas las hipótesis sobre la ideología y creencias de nuestro autor, desde las que ven en él un autor indiferente a cualquier fe a las que lo consideran un pagano o un cristiano convencido. Por ello, no profundizaremos ni nos ocuparemos con detenimiento de la identidad o a la ideología del poeta de Panópolis, y si nos acercamos a ellas en algún momento, lo haremos únicamente con intención de aplicar a la recepción de los elementos paganos en su obra las teorías diversas que sobre dichos aspectos han construido otros. Nuestra investigación se centra en el orfismo que manifiestan las *Dionisiacas*, independientemente de que impliquen una fe en ellos o de que se trate de meros recursos literarios.

La metodología del presente trabajo, a la sombra de las dos fases que acabamos de describir, se beneficia sobre todo del comentario de una selección de textos nonianos a la luz de los testimonios, contemporáneos o anteriores, procedentes de obras de filósofos, de otros textos poéticos e incluso, según convenga,

de documentos epigráficos. Lo que presentamos como paso fundamental es, en realidad, el único posible para justificar nuestras argumentaciones, dadas las condiciones inherentes a una obra de un autor muerto hace siglos.

Por otra parte, la inmensa extensión de las *Dionisiacas* hace impensable la viabilidad de un estudio global. Acometerlo o tan siquiera intentarlo, desde cualquiera de sus muchos puntos de vista, sería una tarea que sobrepasaría con mucho los límites de nuestro trabajo y seguramente también los de una vida de estudio centrada en la magna epopeya. Por ello, cualquier intento serio de estudiar las *Dionisiacas* obliga a segmentar el todo y a detenerse en partes concretas. Los autores que se han acercado antes que nosotros a la obra del egipcio prefieren ocuparse de alguna de tales partes o aspectos, como si la obra fuese un inmenso tapiz repleto de escenas deshilvanadas. Las soluciones aportadas para tratar de explicar tal aparente falta de trabazón han sido tan variadas como los propios temas de la epopeya, pero escasas, al igual que los eruditos que se han atrevido a abordar el análisis o, tan siquiera, a leer detenidamente las *Dionisiacas* hasta el final. Las posturas más destacadas al respecto parecen la de Stegemann, que busca en la astrología el hilo conductor del poema; la de Bulla, que pretende centrarse en la presencia del hermetismo, con bien poco éxito, a mi juicio; el completísimo estudio de Daria Gigli, que ahonda en el uso de la metáfora en la obra noniana y, por último, las recientes tesis doctorales de Espinar y Hernández de la Fuente<sup>57</sup>, centradas, respectivamente, en el análisis puramente filológico de la adjetivación y en el estudio de los aspectos literarios y mitológicos de la obra noniana.

En cualquier caso, nadie ha estudiado aún de forma sistemática la presencia y valor del orfismo en las *Dionisiacas* y por ello consideramos preciso en nuestro trabajo dar muestra de algunos de los ejemplos más claros en que Nono alude a elementos de tal forma de religiosidad. Su sentido y valor se corresponden en general con el propósito de la mayoría de los autores que desarrollan su actividad en la época, es decir, como ya hemos afirmado, dotar de prestigio las alusiones a ritos místéricos con independencia de cuál sea su origen. Sin embargo, cada escena examinada nos proporcionará datos que nos permitirán ir elaborando conclusiones más concretas al hilo del comentario individualizado de cada pasaje. El criterio de selección y la justificación de los grupos constituyen la descripción de la última fase de nuestra

---

<sup>57</sup> Stegemann 1930, Bulla 1964, Gigli 1985, Espinar 2003, *diss.*, Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*

metodología. Para mayor claridad en la exposición, debemos realizarla en paralelo con la enumeración y descripción de los bloques sucesivos en que dividimos nuestro trabajo. Los métodos, en efecto, pueden variar ligeramente en función de la sección en la que nos movamos y, aunque al comienzo de cada una de ellas presentaremos una descripción de los objetivos concretos, conviene ahora que los contemplemos en conjunto, que será el mejor modo de mostrar la interacción existente entre unas partes y otras.

La primera parte de nuestro trabajo se centra en el análisis del sentido y valor de las menciones de Orfeo que aparecen en las *Dionisiacas*. Consideramos preciso ocuparnos de la presencia en la epopeya del que fuera fundador mítico de una forma de religiosidad de originalidad sin precedentes en la Antigüedad, que experimenta un fortísimo resurgimiento precisamente en época de Nono o poco antes, como hemos apuntado más arriba. En efecto, en el mundo griego la expresión τὰ Ὀρφικά, “lo de Orfeo”, señala un conjunto de prácticas religiosas y obras literarias diversas cuyo denominador común es la creencia en la inmortalidad del alma y la consideración de la vida en tierra como un castigo pasajero. Tal doctrina se encuentra mayoritariamente contenida un conjunto de textos en verso cuya autoría fue atribuida a Orfeo a lo largo de una prolongada tradición, junto con la fundación o transmisión de los ritos denominados τελεταί, cuyo cumplimiento garantiza la salvación personal del fiel. Sin embargo, Orfeo no fue un personaje real ni histórico, desde el punto de vista actual, sino un famoso cantor que la mitología hizo poseedor de una habilidad musical tan maravillosa que podía controlar las voluntades de seres humanos y divinos, además de manejar a su antojo animales, plantas e incluso piedras<sup>58</sup>. Entre los rasgos más significativos de la biografía mítica del que las fuentes hicieran hijo de Calíope y del rey tracio Eagro, o incluso del propio Apolo, se encuentra el del viaje al mundo de los muertos para salvar a su esposa, muerta prematuramente. Sin duda, fue este aspecto de la leyenda el que más facilitó la consideración de su protagonista como fundador de una manifestación religiosa en la que el conocimiento de la geografía del Hades desempeña un papel fundamental para la salvación de sus acólitos<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Sobre el mito de Orfeo, cf. sobre todo Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2, bibliografía n. 3.

<sup>59</sup> Así lo evidencian, por ejemplo, algunas de las laminillas órficas de oro que dan instrucciones muy útiles para evitar que el fiel escoja el camino erróneo o beba de un agua que le haga olvidar su



A mi juicio, presentar en sus rasgos generales la biografía mítica de Orfeo resulta obligado antes de abordar el estudio de los elementos más significativos de la religión que de él recibió su nombre. Así lo hace la mayor parte de los estudios que se ocupan del estudio del orfismo en general, con el objetivo de facilitar la comprensión del porqué de la atribución de determinados elementos religiosos a un personaje legendario. Por ello, considero plenamente justificado que también nuestro trabajo ofrezca todo un bloque destinado al examen de los componentes que configuran su trayectoria vital. Con plena conciencia de lo artificioso del procedimiento, tratamos de ver qué significó el mito de Orfeo en general, en una época en la que ha adquirido la categoría de representante arquetípico de unas características determinadas: mostramos y comentamos con detenimiento los textos de las *Dionisiacas* que evidencian el conocimiento por parte de nuestro poeta de la tradición que hace a Orfeo hijo de Eagro y Calíope, fundador de una religiosidad misteriosa específica y, sobre todo, cantor y músico con una habilidad tan prodigiosa que en múltiples testimonios confina con la magia. Por otra parte, si hablamos de artificio o artificiosidad en el método que nos permite el acercamiento a Orfeo en la epopeya noniana, se debe sobre todo a la necesidad de justificar que, más que a la figura del bardo tracio, vayamos a referirnos principalmente al empleo en el poema de una tipología mítica similar. En efecto, las referencias nonianas al músico son sobre todo indirectas, dadas las características específicas del argumento de las *Dionisiacas*, cuyo centro es, como vimos más arriba, el relato de la guerra contra los indios que, según la cronología mítica, tiene lugar no en la generación de Orfeo sino en la de su padre, Eagro. El que Orfeo no intervenga en modo alguno en la trama no impide a Nono transferir a otros personajes las cualidades que le fueron más propias, hasta el punto de que el nombre del músico ni siquiera aparece en la mayor parte de las referencias que denominamos indirectas. Hallamos tres grados diferentes de relación: sólo una de las menciones de Orfeo se refiere a él mismo; las tres restantes ocasiones en que aparece su nombre señala a miembros de su familia; en tercer lugar, nos ocupamos de una serie de pasajes que remiten a la leyenda del tracio porque un personaje comparte rasgos con él, porque ambas trayectorias míticas guardan cercanía o porque sus genealogías se hallan vinculadas. En un último grupo de alusiones, la

---

iniciación, por ejemplo. Las más completas descripciones de la geografía infernal del orfismo las encontramos en las láminas de Hiponio, Entella, Petelia, Farsalo y Creta (*OF* 474-483). Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 25-86 y Bernabé – Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 23.

semejanza es sólo una posibilidad que hay que apuntar como medio, al menos, de calibrar el tratamiento noniano de motivos literarios que llegaron a ser tópicos a partir del mito de Orfeo, tales como el rescate del Hades o el poder de la palabra.

El segundo gran bloque de nuestro trabajo es también el más extenso. En él abordamos el estudio de la recepción en las *Dionisiacas* de las teogonías órficas, tratando de ver cuáles son las que pudo conocer con mayor índice de probabilidad el panopolitano, qué elementos toma de ellas, así como el significado que pudieron tener para nuestro poeta o, cuando menos, para su público. Nuestra intención es mostrar que los relatos teogónicos son, entre los diversos tipos de poemas transmitidos bajo el nombre de Orfeo<sup>60</sup>, los que ejercen una mayor influencia en la obra de Nono.

Destinadas a ofrecer una explicación de la forma en que se halla configurado el mundo y las diversas funciones y lugares que ocupan en él los dioses, las teogonías órficas presentan el sincretismo como uno de los rasgos más significativos, por oposición con el relato tradicional de Hesíodo, sobre el que parecen modelarse. El elemento más llamativo, sin embargo, es la presencia explícita de una antropogonía, que presenta una propuesta de definición de las relaciones del hombre con el resto del κόσμος y con la divinidad. La antropogonía órfica parte de la explicación que del origen del hombre para dar cuenta de su situación en el mundo, lo que está directamente ligado con las ideas órficas sobre la inmortalidad del alma y el ciclo de reencarnaciones<sup>61</sup>.

Parece ser que hubo más de un poema teogónico atribuido a Orfeo, y por ello los estudiosos discuten ampliamente acerca de su número, de su identificación y de su contenido. Aunque nos han llegado noticias de más teogonías<sup>62</sup>, a efectos de

---

<sup>60</sup> Aunque sólo nos han llegado completas tres obras (el *Lapidario*, una colección de *Himnos* y las *Argonáuticas*, todas ellas de época imperial), debieron de existir más manifestaciones: desde el siglo VI a. C., además de las teogonías, habría que contar con las antropogonías y las cosmologías, directamente ligadas a ellas; las obras sobre magia, descensos al Hades, obras para acompañar a rituales y un tipo de poesía hímica perdida. A partir de la época helenística se atribuyeron también a Orfeo poemas de carácter pretendidamente científico, como lapidarios, herbarios o tratados de medicina, además de la epopeya pseudoautobiográfica *Argonáuticas*: cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 11.

<sup>61</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>62</sup> Bernabé, *l.c.* se refiere a cuatro más: la del *Papiro de Derveni* (OF 2-18), la inserta en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio (A.R. 1.494 = OF 67), la citada por Alejandro de Afrodisias (Alex. Aphr. in *Metaph.* 821.8 Hayduck (OF 367) y las versiones de Eurípides y de Aristófanes (E. *Hyps.* 1103ss = OF 65; Ar. *Av.* 690ss = OF 64).

nuestro trabajo nos centramos sobre todo en una de las tres que enumera Damascio<sup>63</sup>, que vivió entre el 480 y el 544 d.C.: la que él llama “corriente”, es decir, la que circula en su época y la única que conoce de primera mano, que debió ser la de las *Rapsodias*. Lo más probable es que dicha obra, aunque sea sólo por razones cronológicas, fuera también para Nono, prácticamente contemporáneo del neoplatónico, el único relato teogónico órfico al que podría haber tenido acceso directo.

Presentaremos una selección de textos de las *Dionisiacas* que nos permitan mostrar las numerosas divergencias y puntos de contacto de la obra de Nono tanto con ésta como con otras teogonías. Aludiremos a la presencia en la magna epopeya de dos divinidades que cuentan con un destacadísimo papel en las teogonías órficas: por una parte, Rea, para el análisis de cuyas intervenciones partiremos sobre todo de la consideración del sincretismo, plenamente consolidado ya en esta época, que la hace asimilarse con Deméter, Gea, Perséfone y cualquier Diosa Madre en general. En segundo lugar, Fanes, divinidad del orfismo tardío a cuya identificación con el dios central de lo que *grosso modo* denominamos monoteísmo pagano hemos aludido más arriba y que el panopolitano retrata en su obra como la más antigua de las divinidades.

La posición más importante de todo el segundo bloque de nuestro trabajo la ocupa, sin duda, el estudio de la versión noniana del asesinato del primer Dioniso a manos de los Titanes. En la teogonía órfica, tal relato suponía la antropogonía a la que poco antes hemos aludido como parte integrante de la explicación de la configuración del mundo. El mito de los Titanes daba cuenta a los mistas de su ascendencia criminal, al tiempo que creaba una novedosa esperanza de salvación en virtud del origen divino del hombre, que, según algunas versiones que examinaremos, habría surgido de los restos de los asesinos, fulminados después de haber comido las carnes de Dioniso. Así pues, la teogonía en su parte antropogónica se relaciona directamente con el ritual órfico, dado el papel de la τελετή al que hemos apuntado brevemente como *conditio sine qua non* el fiel adquiere y renueva en cada celebración la condición que le permitirá salvarse del ciclo de reencarnaciones.

---

<sup>63</sup> Dam. *Pr.* 123 bis Westerink, distingue tres teogonías: el *Relato Sagrado en 24 Rapsodias*, la de Jerónimo y Helánico y la de Eudemo. Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, y los puntos de vista diferentes de West en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 13.

El Dioniso órfico, hijo de Zeus y Perséfone, desempeña también, como decimos, un papel fundamental en las *Dionisiacas*. En el presente segundo bloque prestamos atención a la peripecia de su breve vida y a la versión que Nono recoge de su asesinato, de modo que sea posible proponer cuáles son sus influencias más probables. Partiendo de la observación de la tríada dionisiaca, curiosa aportación noniana que guarda no pocos paralelos con el cristianismo, pero sobre todo con el neoplatonismo, nos planteamos el papel de cada uno en la trama y tratamos de dilucidar la relación entre ellos. En efecto, defendemos que la cuestión de los tres Dionisos es representativa el esquema de relaciones e influjos mutuos entre el dionisismo, el orfismo y algunos de los aspectos más llamativos de la filosofía neoplatónica. Las tres corrientes poseen rasgos análogos entre sí y, de un modo similar, cada uno de los tres Dionisos asume características que lo acercan a los otros dos.

El examen episodio a episodio de la historia del primer Dioniso, llamado Zagreo, desde su concepción hasta su muerte, ha de permitirnos demostrar hasta qué punto nuestro poeta conoce los aspectos más llamativos del mito fundacional del orfismo. Asimismo, la más novedosa de las innovaciones que el panopolitano introduce en el relato con respecto a su fuente, la de las metamorfosis de Zagreo antes de morir, resulta un valioso instrumento de relación entre el dios niño y sus homónimos y, por tanto, desde mi punto de vista debidamente argumentado en cada escena, entre el orfismo y otras formas de culto, principalmente el dionisismo. Sometemos también a un detallado análisis cada una de las apariciones del nombre del hijo de Perséfone fuera del canto sexto a él dedicado, con el objetivo de descubrir su significado y aportaciones a la comprensión de la tríada divina.

El tercer y último bloque de la tesis pretende atender al sentido y valor de las escenas de magia de las *Dionisiacas*. Nos serviremos para ello de criterios combinados entre sí y que, a su vez, resultan de una confluencia de los métodos empleados en el resto del trabajo.

En primer lugar, atendemos al vocabulario compartido por la magia y las religiones de misterios como requisito indispensable para hablar de similitud entre ambas manifestaciones. Aunque Bogner, como dijimos más arriba, aduce la fe en la magia como prueba de la condición pagana de nuestro poeta, no nos centraremos en discutir la intención de Nono en las creencias a las hace referencia, sino que

procuraremos, por un lado, extraer de los textos rasgos propios de los magos humanos, aplicados a personajes tanto divinos como heroicos y, por otro, demostrar que el egipcio conoce los mecanismos de la magia simpática, además de la división ritual en elementos hablados (λεγόμενα) y hechos o dramatizados (δρόμενα) que comparten la magia y las religiones místicas.

Una vez discutida y concluida la presencia o ausencia de alusiones a actividades místicas en cada escena, definiendo la alusión al orfismo *lato sensu* desde dos puntos de vista complementarios: primero, el mítico, que permite aludir a determinados aspectos de la biografía de Orfeo, considerado mago en muchos testimonios. En segundo lugar, el literario, relacionado con la presencia de un contenido doctrinal vinculado con las obras que la tradición adjudicó al mítico tracio. La condición poética de la obra impide que podamos obtener de ella datos reales que dibujen un panorama de la situación y el lugar que ocuparan las prácticas místicas en el Egipto de Nono. Sus textos, sin embargo, han de resultar un interesante complemento respecto a las descripciones neoplatónicas de determinados procedimientos teúrgicos. La teúrgia, que podremos considerar, en pocas palabras, la vertiente doctrinalmente elaborada de la magia, se opone a una magia popular que supuestamente se encuentra al alcance de cualquiera, reflejada sobre todo en los *Papiros Mágicos* también en la misma época en que Nono escribiera su extensa epopeya. De ambos tipos de magia encontraremos muestras en las *Dionisiacas* y prácticamente en todas las escenas podremos hablar de orfismo en un sentido o en otro.

## II. ORFEO EN LAS *DIONISIÁCAS*: RETAZOS DE UN MITO.

### 1. INTRODUCCIÓN.

#### 1.1. MENCIONES DIRECTAS E INDIRECTAS.

La figura de Orfeo ocupa un lugar más que discreto en las *Dionisiacas* de Nono. Sus escasas apariciones en la epopeya apenas permiten reconstruir la biografía del artífice mítico de una forma de religiosidad que no sólo recibió nombre por él, sino que además obtuvo contenido doctrinal a partir de algunas de sus peripecias vitales. Así ocurrió por medio de un proceso asociativo simple: nadie mejor que quien ha descendido al Hades y conoce su geografía para dar a conocer a los iniciados la forma en que deben actuar para salvarse<sup>64</sup>.

Aunque sólo encontramos cuatro menciones directas de Orfeo en los casi veintidós mil hexámetros de las *Dionisiacas*<sup>65</sup>, la riqueza de matices que posee la figura del célebre bardo facilita que el poeta aluda a él a través de episodios en los que intervienen o que protagonizan otros personajes. Nos proponemos, en este sentido, hablar de menciones directas e indirectas de Orfeo en la obra de Nono. De las que hemos considerado directas, como comentaremos más abajo, sólo una, en realidad, señala al personaje en sí; las tres restantes son un recurso que el panopolitano emplea hábilmente para situar al padre de Orfeo que, a diferencia de él, sí interviene en la acción, o para explicar de forma sutil ciertas habilidades que el compañero de la musa posee en las *Dionisiacas* y que carecen absolutamente de paralelo en la literatura grecolatina.

---

<sup>64</sup> Cf. Bernabé 2002b y Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 10.

<sup>65</sup> En los siguientes pasajes: 13.429, 19.100, 19.112 y 41.375. Trataremos de ofrecer una explicación detallada de cada uno de ellos a lo largo del presente capítulo.

Sin embargo la epopeya acoge multitud de referencias indirectas, en las que falta incluso el nombre de Orfeo, pero que señalan indudablemente hacia él a través de la alusión clara a los que fueron sus rasgos más destacados.

Nuestro objetivo en el presente bloque es analizar de modo detenido cada una de tales menciones, primero las explícitas, y en segundo lugar aquéllas que a modo de sutiles indicaciones literarias remiten, unas inequívocamente y otras de forma más discutible, al mítico bardo. Las diversas referencias nonianas a Orfeo van de lo más claro a lo más alusivo: en primer lugar tenemos la de 41.375 que, inserta en un contexto que comentaremos inmediatamente y con detalle, refleja del personaje su faceta de héroe civilizador. Las otras tres veces en que aparece de manera manifiesta, el nombre de Orfeo señala a los miembros de su familia. Y, por último, a un tercer nivel, hallamos numerosos pasajes que permiten pensar en Orfeo aunque su nombre no aparezca, ya sea porque algún otro personaje guarda una relación de semejanza con el tracio en virtud de rasgos compartidos, sea porque el texto remite a alguno de los episodios de la leyenda del tracio, o bien porque existe cierta cercanía genealógica. A veces, como vamos a comprobar, estos tres criterios se combinan y podemos decir que un personaje es comparable a Orfeo por más de un motivo. En otras ocasiones, la alusión a episodios del mito del cantor prodigioso es mucho más dudosa y sólo podemos apuntarla como posibilidad discutible, sin llegar a afirmaciones concluyentes más allá de la pervivencia de motivos literarios que encontraron en el mito del cantor prodigioso su máxima expresión<sup>66</sup>.

Así pues, nos proponemos examinar aquí toda una serie de señales textuales que, en su variedad, conducen a una misma dirección: Orfeo. Por un lado, interesa como personaje mítico autónomo, con una historia personal y una genealogía determinadas, dotado de legendarias habilidades que hacen de él el más célebre de los músicos, pero también un hábil orador, cercano al arte de la elocuencia. De una manera coherente con la forma de entender la poesía en la Antigüedad, como unión de dos elementos inseparables, palabra y música, la proverbial capacidad de persuasión del cantor tracio actúa desde las dos vertientes distintas, no contrarias, del sonido: la articulada y la inarticulada, la palabra y la música. Ambas son tan efectivas

---

<sup>66</sup> Son los casos de un sacerdote que detiene al monstruo Tifón con el sólo poder de su palabra y el de un soldado indio que evoca el rescate del Hades. Al respecto, vid. II.4.6. "Reutilización de otros aspectos del mito de Orfeo".

como típicas de Orfeo, de tal manera que, aun en las ocasiones en las que su nombre no está presente de forma clara, será también lícito pensar que se alude a él.

No debemos olvidar que Nono, ante todo, emplea su honda erudición literaria para jugar con el conocimiento ajeno, el que tienen sus lectores, de toda la tradición grecolatina, que él contempla desde el último peldaño de una escalera construida de siglos y siglos, y, después, reutiliza.

## 1.2. ORFEO EN LAS *DIONISIÁCAS*. RAZONES DE UNA PRESENCIA DIFUSA.

La escasez de menciones de Orfeo en las *Dionisiácas* está plenamente justificada por el argumento de la epopeya. La acción gira en torno a una serie de hechos legendarios situados en la generación inmediatamente anterior a la del cantor tracio. Como hemos afirmado al hablar de Nono y al trazar las líneas generales de su obra, la guerra de Dioniso contra los indios es el más importante de los episodios del poema dionisiaco. Que es el más extenso –puesto que abarca desde el canto decimotercero hasta el 40.275– salta a la vista, incluso aunque no tuviéramos en cuenta sus múltiples digresiones y episodios secundarios<sup>67</sup>. Pero no sólo contamos con la prueba de la extensión para justificar la trascendencia del episodio, sino que además acude en apoyo el argumento. Destruir a la raza de los indios es, en boca de Iris, el paso previo ineludible impuesto por Zeus en la consecución del estatus olímpico por parte de Dioniso. Al menos así lo recoge el poeta en los versos 1-34 del canto decimotercero, que marcará el inicio de la contienda con la reunión de los ejércitos semihumanos de Dioniso. En concreto, son los versos 19-24 los que recogen la parte esencial del parlamento de la mensajera divina:

“Ἀλήκεις Διόνυσε, τεὸς γενέτης σε κελεύει  
εὐσεβίης ἀδίδακτον αἰστῶσαι γένος Ἴνδῶν.  
ἀλλὰ τεαῖς παλάμησι μαχήμονα θύρσον ἀείρων  
αἰθέρος ἄξια ῥέξον, ἐπεὶ Διὸς ἄμβροτος αὐλή  
οὐ σε πόνων ἀπάνευθε δεδέξεται, οὐδέ σοι ὄραι

---

<sup>67</sup> Pero ello no es exclusivo de la guerra contra los indios: los episodios breves, de carácter y temas diversos, abundan en las *Dionisiácas*, hasta tal punto que D'Ippolito 1964, p. 42 entiende la epopeya como una sucesión de *epyllia*; la vieja épica heroica encuentra representación sólo en el episodio central de la guerra contra los indios. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, pp. 61s., llama la atención sobre lo impreciso de la definición de epililo en la monografía de D'Ippolito.



μή πω ἀεθλεύσαντι πύλας πετάσουσιν Ὀλύμπου”.

“Valeroso Dioniso, tu padre te ordena destruir el linaje de los indios, que desconoce la piedad. Así que toma en las manos el tirso bélico y gánate el éter con tus hazañas, pues el palacio del inmortal Zeus no te recibirá si no es después de esforzarte, ni las Horas te abrirán las puertas del Olimpo si no luchas por la recompensa...”<sup>68</sup>.

Puesto que la emulación de Homero es uno de los puntos de partida de la poética del panopolitano, para explicar la extensión de la contienda índica podemos aducir el deseo de Nono de equipararla con las hazañas colectivas de la mitología griega, entre las que la Guerra de Troya ocupa una posición preeminente. La gran obra épica que concibe el autor no debe quedar privada de una gran guerra, y el combate índico proporciona el material ideal a la glorificación de Dioniso.

Aunque la mitología es, por definición, inexacta desde el punto de vista del estudioso moderno y, por tanto, ahistórica, las *Dionisiacas* ofrecen al lector la guerra contra los indios enmarcada en una cronología relativa, de modo que los hechos narrados tienen lugar una generación antes de Orfeo. Su padre, Eagro, que combate en el ejército dionisiaco, es, por tanto, objeto de abundantes alusiones en el poema. Como hemos advertido en el apartado introductorio, las referencias directas al nombre de Orfeo son, por el contrario, sólo cuatro y sólo una de ellas alude en verdad a él. Las demás, como vamos a observar en seguida, únicamente forman parte de la suma de los rasgos empleados por Nono para definir al padre del músico. Pero nos ocuparemos detenidamente de Eagro, más abajo, en el apartado correspondiente.

El único pasaje en que el nombre de Orfeo aparece para referirse al músico es *Dion.* 41.375:

Ὀρφεὺς μυστιπόλοιο θεηγόρα χεύματα μολπῆς.

“Orfeo (*sc.* descubrió), las corrientes inspiradas del canto místico”.

Sólo aquí, pues, muestra Nono algún interés hacia el mítico cantor tracio por sí mismo, sin usar su nombre para referirse a su padre ni, a través del recurso inverso, aplicar la habilidad musical que Orfeo poseyó en grado sumo a otros personajes, como más adelante veremos. Pero para comprender el sentido completo de la

---

<sup>68</sup> Los diez versos que siguen en el parlamento de Iris, 24-34, van destinados a reforzar la orden de Zeus. La mensajera relata a Dioniso cómo otros personajes divinos no habrían llegado al Olimpo si no hubieran cumplido diversas hazañas: Hermes lo logró después de asesinar al monstruo de mil ojos Argo y de liberar a Ares del encierro al que le sometieron los Alóadas; Apolo tuvo que matar a la serpiente Delfine e incluso Zeus obtuvo el poder en el cielo tras derrotar a los Titanes. Para la historia de los Alóadas, cf. *Il.* 5.385-391. El contexto del pasaje homérico, curiosamente, relata también momentos de sufrimiento de algunos dioses.

mención de Orfeo, es imprescindible examinar el contexto, que resulta fundamental en la definición del personaje.

## 2. ORFEO EN UN CATÁLOGO DE INVENTORES.

### 2.1. EL CONTEXTO: LOS *πρῶτοι ἐυρηταί*.

La única referencia directa a Orfeo se encuentra situada en lo que podemos llamar, en pocas palabras, un catálogo de “inventores” míticos. Es decir, una enumeración de personajes que destacan en la historia de la humanidad por haber inventado algún objeto provechoso, haber fundado una novedosa disciplina, o alcanzado un extraordinario dominio de alguna arte concreta.

Dicho inventario forma parte del relato encomiástico de la fundación de la ciudad de Béroe o Bérity -la actual Beirut-, a la que Nono dedica los cantos 41-43. Para el panopolitano, Béroe es una hermosa hija de Afrodita por cuyo amor entran en disputa los dioses, incluso Zeus, que, no obstante, renunciará a ella porque está destinada a Posidón. Así lo vemos en 41.247-9:

καὶ Βερόην διεροῖσιν ὀφειλομένην ὕμεναίοις  
γνωτῶι λείπεν ἄκοιτιν, ἐπιχθονίης περὶ νύμφης  
ὑσμίνην γαμίην πεφυλαγμένος Ἐννοσιγαίου.

“Y a Béroe, a la que le estaba destinada una boda acuática, la dejó como esposa para su hermano, para evitar luchar contra el que agita la tierra por una novia mortal”.

Sin embargo, Afrodita, extremadamente preocupada por el destino de su hija, después de comprobar que Bérity será sede del derecho, pide a su hijo Eros que lance una flecha a Dioniso. El pequeño dios, siempre obediente, cumple su misión entre el final del canto cuadragésimo primero y el comienzo del siguiente, y el protagonista de la epopeya cae rendido de amor por la muchacha. Más adelante, Dioniso habrá de enfrentarse al dios del mar en competición por ella.

El vehemente deseo de conocer el futuro de su hija y de asegurarse que le corresponderá erigirse en ciudad de las leyes por excelencia, en virtud de su antigüedad, es lo que ha llevado a Afrodita a la morada de Harmonía. Esta diosa está en posesión de unas “tablas” (*κύρβεις*) en las que constan todos los oráculos sobre el

mundo y cuya autoría corresponde a Ofión<sup>69</sup>. La séptima de tales tablas, ordenadas cronológicamente en un muro, proporciona a Afrodita la seguridad de que la ciudad epónima de su hija es la más antigua. Nono relata a continuación cómo, más tranquila ya, la diosa se permite seguir leyendo y se detiene en la segunda tabla: a modo de digresión, coherentes con la colorida poética del panopolitano, los versos 370-384 del canto cuadragésimo primero recogen el inventario de héroes civilizadores o inventores donde, como decimos, queda un lugar para Orfeo:

Δεύτερον ἔσκοπίαζεν, ὅπῃ παρὰ γείτονι τοίχῳ  
 ποικίλα παντοίης ἐχαράσσετο δαίδαλα τέχνης  
 μαντιπόλοις ἐπέεσσιν, ὅτι πρῶτιστα νοήσει  
 Πάν νόμιος σύριγγα, λύρην Ἐλικώνιος Ἑρμῆς,  
 δίθροον ἄβροσ Ὑαγνίς ἐντρήτου μέλος αὐλοῦ,  
 Ὀρφεὺς μυστιπόλοιο θεηγόρα χεύματα μολπῆς,  
 καὶ Λίνος εὐεπίην Φοιβήιος, Ἄρκας ἀλήτης  
 μέτρα δωδεκάμηνα καὶ Ἥελίοιο πορείην,  
 μητέρα τικτομένων ἐτέων τετράζυγι δίφρῳ,  
 καὶ σοφὸς Ἐνδυμίῳν ἑτερότροπα δάκτυλα κάμψας  
 γνώσεται ἄστατα κύκλα παλιννόστοιο Σελήνης  
 τριπλόα, καὶ στοιχείον ὁμόζυγον ἄζυγι μίξας  
 Κάδμος ἐνγλώσσοιο διδάξεται ὄργια φωνῆς,  
 θεσμὰ Σόλων ἄχραντα, καὶ ἔννομον Ἀτθίδι πεύκη  
 συζυγίης ἀλύτοιο συνωρίδα δίζυγα Κέκροψ.

“...miró (*sc.* Afrodita) la segunda, en el muro de al lado. En ella había grabadas variadas maravillas de todo tipo de arte en versos proféticos: que, primero de todo, descubriría Pan el pastor la siringe; el heliconio Hermes, la lira; el dulce Hiagnis, la melodía doble del bien perforado *aulós*; Orfeo, las corrientes inspiradas del canto místico, y el apolíneo Lino, el buen decir; Árcade, el errante, la forma de medir los doce meses y la carrera de Helio, que es la madre de los años engendrados por su carro de cuatro yugos; y cómo el sabio Endimión, doblando sus dedos en modos diversos, calcularía los variables ciclos de Selene, la que siempre vuelve, de sus tres fases, y cómo, combinando en hilera consonantes y vocales, enseñaría Cadmo los secretos del sonido de la hermosa lengua; y Solón las leyes

<sup>69</sup> Cf. 41.351s: τοῖς ἔνι ποικίλα πάντα μεμορμένα θέσφατα κόσμου / γράμματι φοινικόεντι γέρων ἐχάραζεν Ὀφίων. Al igual que otras divinidades primigenias, Ofión goza del don de la profecía. Su condición ancestral le permite mantenerse al margen del devenir temporal y, en consecuencia, conocer pasado y futuro. También Rea, diosa con un papel fundamental en el orfismo, posee dicha habilidad profética. De ella y de sus características hablamos con detenimiento en el segundo gran bloque de nuestro trabajo: vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

inviolables, y bajo la antorcha ática del indisoluble matrimonio, Cécrope la unión legal de dos cónyuges<sup>70</sup>.

Para tratar de comprender el sentido de la mención de Orfeo en el contexto, conviene enfrentarse también a la motivación de la presencia del resto de personajes junto a él mencionados. Con mayor o menor detenimiento, según sus mayores o menores semejanzas con Orfeo, los examinaremos uno por uno. Antes, sin embargo, llamaremos la atención sobre el conjunto del catálogo, pues, como intentaremos demostrar, se trata de un todo orgánico y coherente.

Hallamos en primer lugar tres inventores de instrumentos musicales: dos dioses, Pan y Hermes, junto a un héroe, Hiagnis, a quienes corresponden respectivamente la siringe, la lira y el *aulós*; de este modo, el poeta sitúa la música, a través de un procedimiento metonímico, entre los descubrimientos beneficiosos para la humanidad, equiparable por su importancia a las letras, los números, las leyes y la medición del tiempo. Nonno sigue la tradición y no se desvía atribuyendo a cada uno de los personajes ningún invento que no se relacione de alguna manera con sus historias míticas respectivas. El que la música ocupe el primer lugar por encima de los demás descubrimientos tiene, además, el efecto de fijar la actividad de Orfeo en un ámbito claramente musical. El orden de personajes no es casual, sino motivado pues, como veremos, son enumerados a través de un procedimiento *in crescendo*. Es posible, además, separarlos en cuatro grupos: el primero está compuesto por los ya citados Pan, Hermes y Hiagnis. Los demás se citan de dos en dos: Orfeo y Lino, por una parte; por otra, Árcade y Endimión, ambos relacionados con el mundo de la astrología en sentido amplio. Por último, junto al sabio Solón hallamos a Cécrope, primer rey mítico de Atenas, cuyas características comunes se reducen a su origen ateniense y a su tarea política legislativa. El hecho de que al lado de personajes puramente míticos aparezca Solón, legislador histórico, da muestra de lo difusos que son para los antiguos los límites entre el pasado real y el legendario. Al igual que él, existen otros personajes históricos que protagonizaron hechos rayanos en lo mítico: Pitágoras, Empédocles, Epiménides, u Onomácritos son algunos ejemplos más de figuras conformadas por una base histórica a la que se incorpora un componente

---

<sup>70</sup> El texto griego es coherente al emplear formas de futuro en la descripción de todos estos descubrimientos que aún, mientras Afrodita lee las tablas, no han tenido lugar. Lo intentamos reflejar en el castellano mediante un condicional.

legendario. A todos ellos, además, se les consideró autores de literatura cercana al ámbito del orfismo<sup>71</sup>.

En el lado opuesto del proceso encontramos la propia figura de Orfeo. La *communis opinio* en la Antigüedad lo consideraba autor de una enorme lista de obras del más diverso carácter, escritas a lo largo del amplísimo lapso temporal que va desde el siglo IV a.C. hasta principios del siglo XVI de nuestra era<sup>72</sup>. Tanto las características del personaje como su historia mítica posibilitaron que su nombre fuera empleado para dar prestigio a obras que pretendían dar a conocer aspectos diversos de una forma de religiosidad novedosa. Pero también, al correr los siglos, se le atribuyeron poemas de tipo mágico, astrológico o científico que poco tenían ya de órfico *sensu stricto*. Como afirma A. Bernabé, la existencia real de Orfeo despertó dudas en algunos de los más destacados pensadores de la Antigüedad. Sin embargo, la discusión carece de importancia al lado de la creencia en la historicidad del bardo tracio que manifiesta la inmensa mayoría de los autores clásicos.

En el caso del catálogo de inventores al que nos venimos refiriendo hasta ahora, es posible afirmar que, también para Nono, Orfeo es un personaje real que existió y aportó a la humanidad una beneficiosa novedad, consistente en una nueva forma de religiosidad mística. La presencia de dos dioses al comienzo absoluto de la lista –Pan y Hermes, que, como ya hemos mencionado, aparecen como inventores de la siringa y de la lira, respectivamente– no contradice la creencia de Nono en la existencia real de Orfeo: aparecen situados al mismo nivel que un personaje histórico en el sentido actual (Solón) y una serie de personajes exclusivamente míticos (Hiagnis, Lino, Árcade, Endimión, Cadmo y Cécrope). En lo que podríamos denominar un término medio encontramos a Orfeo, en quien ya Diodoro Sículo viera un reformador real de los ritos dionisiacos heredados de su padre, el tracio Eagro<sup>73</sup>.

Por otra parte, como personaje histórico, el proverbialmente astuto Hermes tiene con el tracio un punto común: ambos son objeto de la atribución de obras

---

<sup>71</sup> Cf. sobre todo Colli 1981; 1988; asimismo, West 1983a, pp. 39-67 y Martínez Nieto, en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 25.

<sup>72</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.), *impr.*, capítulo 2.

<sup>73</sup> D.S. 3.65.6 (OF 502). Cf. también D.S. 1.23.2 (OF 497), donde el historiador especifica que Orfeo habría realizado tal reforma tras el regreso de un viaje a Egipto. También los estudiosos de finales del siglo XIX y comienzos del XX consideraron factible una reconstrucción del orfismo como un sistema surgido de la depuración del dionisismo tradicional. Cf. esta perspectiva sobre todo en Guthrie 1952<sup>2</sup>, el resumen de Nilsson 1935, y la actualización de Burkert 1977 y Parker 1995.

literarias de contenido concreto, aunque algo más diverso y dilatado en el tiempo en el caso de Orfeo. A Hermes, en su faceta de *Trismegisto*, “el tres veces grande”, se le adjudicó la autoría de una serie de tratados de contenido misteriosófico, el llamado *Corpus Hermeticum*. Sobre este compendio y su influencia en las *Dionisiacas*<sup>74</sup> hablaremos en otro lugar, cuando abordemos el papel desempeñado en la obra noniana por la divinidad órfica Fanos. En conclusión, podemos afirmar, pues, que ambos fueron considerados personajes históricos durante toda la Antigüedad, y que Nono, como en tantos otros pasajes, es sólo la última grada de una larga escalera compuesta de tradición.

Si Hermes y Orfeo son personajes históricos para Nono, lo mismo podremos decir de los demás que con ellos comparten contexto. La lista, a decir de Rouse<sup>75</sup>, es una racionalización de algunos de los avances más significativos de la humanidad. De tal manera, Cadmo, en primer lugar, es uno de los personajes a los que los griegos atribuyeron la invención del alfabeto, a raíz sin duda del consabido origen fenicio del sistema de escritura<sup>76</sup>; Árcade y Endimión, célebres en la mitología por su relación con la Osa Mayor el primero y con la Luna el segundo<sup>77</sup>, aparecen como pioneros en artes directamente vinculadas con la astrología. Por último, afirma Rouse, es el carácter bicórpore de Cécrope la característica que lo hace convertirse para Nono en el introductor del matrimonio legal en el Ática. Poco más acerca del particular concreta el erudito inglés después de realizar tal afirmación sobre Cécrope y de asegurar que Nono sólo sigue la tradición<sup>78</sup>. En nuestra opinión, existen varias razones por las que falla la explicación de Rouse. Primero, no proporciona ningún testimonio paralelo para demostrar que el catálogo sea en verdad una racionalización de los hitos más significativos del progreso humano, lo que, en mi opinión, le resta fuerza a la tesis aun cuando podamos compartirla. En segundo lugar, tampoco razona que la supuesta bicorporeidad de Cécrope signifique la unión de lo masculino y femenino en un solo ser. La figura mítica de Cécrope, bicórpore, en efecto, no aúna

---

<sup>74</sup> Estudiada por Bulla 1964.

<sup>75</sup> Rouse 1962, t. 3, pp. 224s.

<sup>76</sup> Vid. II.2.3. “Cadmo y la escritura”.

<sup>77</sup> Árcade es el héroe epónimo de la Arcadia, engendrado por Zeus en la ninfa Calisto, sierva de Ártemis. Hera, celosa de la enésima infidelidad de su esposo, transformó a madre e hijo en osos, pero Zeus, apiadado de ambos, los catasterizó. Endimión, por su parte, es uno de los amantes que, junto con Titono, atribuye el mito a Selene.

<sup>78</sup> Rouse 1962, t. 3, pp. 224s: “to do Nonnos justice, he did not originate these sillinesses”.

ambos sexos<sup>79</sup>, sino que es, como gran parte de las criaturas primigenias, un híbrido de serpiente y ser humano<sup>80</sup>. En un intento de justificar remotamente la afirmación de Rouse, podríamos aducir que, de alguna manera, asocia cada uno de los dos componentes de la figura de Cécrope, el serpentino y el humano, a cada uno de los dos sexos. No podemos estar seguros, con todo, y tratar de averiguar a qué se refiere exactamente el estudioso sería pretender hacer exégesis de la filología. La manera de formular la tesis sobre Cécrope nos previene de aceptarla. Lleva, en mi opinión, a pensar en cierta precipitación y en un anhelo desmedido por que la “racionalidad” de la lista de inventores se extienda analógicamente a cada uno de sus componentes.

Respecto a los demás personajes de la lista, nos detendremos especialmente en Cadmo y en Lino, que, por las razones que vamos a aducir, presentan más afinidades con Orfeo en los testimonios literarios. En el caso de Lino, porque, como al bardo tracio, aunque en menor grado, se le atribuyen tradicionalmente obras literarias que denominaremos *grosso modo* órficas. Cadmo, por su parte, se asemeja a Orfeo no sólo en el pasaje del catálogo de inventores, sino también en otros episodios y por otras facetas que van más allá de la del héroe cultural o *πρῶτος εὐρητής*.

Las menciones de cada uno de los personajes del catálogo sólo tienen sentido si se apoyan unas en otras y se explican mutuamente, del mismo modo que sus respectivos inventos configuran la sociedad humana. El catálogo, además de enumerarlos, además de ofrecer un significado de evolución o progreso en el tiempo, es imagen de todo aquello que cimienta la civilización. Cada uno de los inventos descritos no sólo mejora al anterior, sino que además lo engloba, y todos se engarzan entre sí en un *continuum* como los eslabones en una cadena. Tendremos ocasión de sacar partido de este símil a lo largo del estudio profundo de los personajes más destacados del interesante elenco que hemos ofrecido más arriba, junto a su traducción.

---

<sup>79</sup> Como sí ocurre en el caso del órfico Fanes, de quien hablamos en numerosos lugares de nuestro trabajo. Vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. Vid. la metamorfosis mágica de Hermes en Fanes en IV.4.2.3. a.

<sup>80</sup> Cf. 41.59.

## 2.2. LINO: SUS RELACIONES CON ORFEO.

### 2.2.1. LINO, “EL DE FEBO”.

La cadena de aportaciones beneficiosas para la humanidad tiene su centro en los dos personajes de los que nos ocupamos de forma individual y por extenso debido a que presentan una mayor cantidad de similitudes con Orfeo: Lino y Cadmo son posteriores al bardo tracio y sus respectivos inventos, en consecuencia, se desarrollan a partir de los de aquél. En cuanto a Lino, Nono necesita tan sólo tres palabras para ofrecer los datos con que le interesa describirlo:

Λίνος εὐεπίην Φοιβήιος.

“...el apolíneo Lino, la elocuencia”.

Son dos las informaciones que a primera vista nos proporciona el presente pasaje y a partir de las cuales podremos extraer una serie de conclusiones en cuanto a los puntos comunes de Lino con Orfeo.

Por una parte, que Lino descubre para la humanidad el “buen decir”, que es el significado literal de εὐεπία; en segundo lugar, que posee una relación con Apolo. Más abajo nos ocuparemos con mayor detenimiento de su invención<sup>81</sup>. Antes, es preciso hablar del nivel genealógico, en el que el de Panópolis trae aquí a la memoria del lector, aunque de un modo sutil, la figura de Orfeo presente en algunas versiones de su historia. Observemos el proceso.

Lino es llamado en el texto Φοιβήιος, es decir, “Febeo”, “de Febo”, apolíneo. No en vano, la tradición más extendida lo quiere hijo de Apolo y de alguna de las musas; para Píndaro<sup>82</sup>, la madre es Calíope, lo que lo haría hermano de Orfeo<sup>83</sup>. Lino es hijo de una ninfa local llamada Psámate en la versión argiva<sup>84</sup>.

En la tradición tebana no es progenitor de Lino, pero aun así Apolo se reserva un papel importante en la leyenda del personaje: los padres de Lino son en esta ocasión Anfímaro y de nuevo una musa -Urania, Terpsícore o Calíope-. Su habilidad musical le hace convertirse en el más hábil intérprete de su tiempo, pero le lleva también a desafiar a Apolo en el arte del canto<sup>85</sup>. Como todas las historias de rivalidad entre un ser humano y un personaje divino, la de Lino acaba también mal, con su asesinato a manos del vengativo dios.

---

<sup>81</sup> Vid. II.2.2.2. “La elocuencia”.

<sup>82</sup> Pi. *Fr.* 128c. (Lin. *Fr.* 4).

<sup>83</sup> Vid. II.3. “La familia de Orfeo”.

<sup>84</sup> Lin. *Fr.* 1.

<sup>85</sup> Lin. *Fr.* 26.



Con todos los datos que sobre Lino aporta la tradición, parece que existe ya un especial interés por asimilarlo a Orfeo. El parentesco es el primer recurso: existen incluso versiones que lo hacen hijo de Eagro, de modo que ambos cantores sean hermanos. En mi opinión, relacionar por medio de la genealogía a Lino con quien poseyó proverbialmente la habilidad musical justifica que él mismo gozara de una similar capacidad. Es posible llegar aún más lejos y hallar testimonios más explícitos: para otros, Lino es bisabuelo, discípulo o incluso maestro de Orfeo<sup>86</sup>. Más conocido es por haber sido el maestro de Heracles, que le habría dado muerte golpeándole con la lira, si seguimos a Apolodoro<sup>87</sup>.

En otras versiones, ya tardías, sobre su parentesco, el padre de nuestro personaje es Hermes<sup>88</sup>. Este linaje lo relaciona directamente con el verso noniano, donde, como hemos observado, se considera a Lino inventor de la elocuencia. A Hermes, en efecto, entre otras muchas competencias, le corresponde el patronazgo de los mercaderes y de los heraldos, actividades caracterizadas por la habilidad en el hablar, o mejor, necesitadas de ella. Parece, así, como si Nono condensase más referencias de las que nunca cabrían en sólo tres palabras: en primer lugar, por medio del calificativo Φοιβήιος, que no compromete en nada al poeta en cuanto a la relación que guarda Lino con Apolo, puesto que le sirve tanto para aludir de manera algo subrepticia a la paternidad del dios, al papel de asesino que desempeña en la versión tebana o, simplemente, a la actividad musical de Lino, en tanto que Apolo es patrón de músicos. Nono se referiría a tales aspectos simultáneamente, lo que nos exime de decidir cuál de ellos pesa más en la intención del panopolitano; probablemente, todos. Porque la segunda palabra que nos interesa en relación con Lino, la referida a su descubrimiento de la elocuencia, permitiría recordar que también la figura de Hermes cobra importancia en el linaje de Lino según algunas versiones: el que fuera considerado hijo del heraldo de los dioses es, al mismo tiempo, una ligazón poética con la invención del arte de hablar que le viene atribuido. No sería mucho suponer que el lector de las *Dionisiacas*, cultísimo como el propio Nono, conociera todas las versiones del relato. ¿A quién atribuir la invención del arte de la elocuencia, mejor que a un hijo de Hermes? O bien, a un sucesor, discípulo o pariente de Orfeo, si

---

<sup>86</sup> Lin. Fr. 58-59. Lino, maestro de Orfeo, Támiris y Heracles en D.S. 3.67.2; Orfeo maestro de Lino en *Suidas* s. v. Ὀρφεύς (III 564, 26 Adler). Cf. *OF* 941 et Lin.Fr. 60.

<sup>87</sup> Apollod. 2.4.9 (Lin.Fr.63).

<sup>88</sup> Lin. Fr. 58-59.

entendemos que la palabra es un desarrollo posterior de la melodía desnuda. Volveremos a ello un poco más adelante.

Ahora proseguimos con la relación genealógica entre Lino y Orfeo. El hermanamiento de ambas figuras en la tradición, el cruce de testimonios y de atribución de habilidades merece una comparación por extenso aun partiendo de una mención tan breve como la que nos ocupa. No podemos dar por finalizado el presente comentario sin dedicar algunas líneas más al epíteto Φοιβήιος con que caracteriza Nono a Lino. El término que hemos traducido por “apolíneo” es en realidad tan rico en alusiones que la traducción no es más que un intento vano de verter en una sola palabra lo que el poeta dice, con todo, en una sola palabra, y es que el adjetivo “apolíneo”, o, para más exactitud, “febeo”, se presta a una ambigüedad que ya en otro lugar<sup>89</sup> hemos comparado con la de los versos 176s de la *Pítica* cuarta, en la que Píndaro juega con la relación de Orfeo y Apolo:

ἔξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ  
ἔμολεν, εὐαίμητος Ὀρφεύς.

“Por parte de Apolo, se embarcó el tañedor de forminge, el padre de los cantos, el famosísimo Orfeo”.

Los versos de Píndaro son tan imprecisos que los propios antiguos dudaron del sentido de la expresión ἔξ Ἀπόλλωνος. En mi opinión, Nono pretende evocar una difusa relación entre Lino y Apolo, del mismo modo que Píndaro en el presente pasaje, comúnmente citado como texto representativo de la versión de la leyenda que consideraba a Apolo padre de Orfeo<sup>90</sup>.

El contexto del texto pindárico es catalógico, al igual que el lugar noniano donde nos hemos detenido. La enumeración de Píndaro es la de los participantes en la expedición formada por Jasón para conseguir el Vello de Oro. La expresión fue interpretada, decimos, en dos sentidos: por un lado, significaría que Apolo era el padre de Orfeo, y, por otro, que el tracio acudía en representación del dios patrono de la música. La razón primera de la presencia de Orfeo en la expedición de los Argonautas, o al menos el motivo por el que el centauro Quirón habría recomendado que el tracio embarcase junto a los demás, era la necesidad de vencer a las Sirenas, cantoras mágicas, además de otros asuntos que también requerían de la magia de la

---

<sup>89</sup> Cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

<sup>90</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2. Lo mismo ocurre con unas palabras de Platón en las que se refiere a los autores de poemas teogónicos como “descendientes de dioses” (*República* 366a), que comentamos brevemente algo más abajo.

música. Este dato, uno de los fundamentales de la biografía de Orfeo, aportado por Apolonio Rodio<sup>91</sup>, no aproxima entre sí las figuras de Orfeo y la de Lino, sino la de Orfeo y la de Cadmo. En cuanto al hermano de Europa, Nono lo individualiza hasta el punto de presentarlo realizando una actividad musical que linda con la magia y que se encuentra ausente del resto de testimonios literarios con los que contamos<sup>92</sup>.

Orfeo, pues, personaje físicamente débil en medio de toda una serie de aguerridos héroes al más rancio estilo épico, sólo embarca, para Apolonio, por su habilidad mágica musical. Por ello es posible interpretar la cita de Píndaro como una referencia a tal capacidad sobrehumana del tracio, regida y representada por Apolo. Esta alternativa y la otra, la de que el poeta beocio recoja la referencia a dicho dios porque considerase o en su época se considerase que es el padre de nuestro mítico cantor, no son, por otra parte, ni mucho menos incompatibles entre sí. En efecto, el establecer una filiación entre dos personajes, o incluso una mera relación entre maestro y discípulo, es un recurso habitual para señalar la proximidad de las ideas, materias o disciplinas que los personajes así ligados representan, como ya hemos afirmado más arriba. De esta manera, si Píndaro llama, en el caso de que lo hiciera, “hijo de Apolo” a Orfeo, por un lado, está tal vez indicando que la habilidad musical se da en el tracio en grado sumo. Por otro, es posible que en la época de Píndaro coexistieran ambas genealogías (es decir, Eagro o Apolo como padres de Orfeo), del mismo modo, como también hace notar Bernabé<sup>93</sup>, que se consideraba a Teseo hijo de Egeo o de Posidón.

También Platón, como advertíamos poco más arriba, es culpable de una cierta ambigüedad al hablar de “poetas hijos de dioses y profetas nacidos de dioses” (οἱ θεῶν παῖδες ποιηταὶ καὶ προφήται τῶν θεῶν γενόμενοι), en *República* 366a, como colofón de un pasaje, repleto de referencias al orfismo, en el que pretende demostrar que los poetas deben ser expulsados de la ciudad ideal porque sus textos son susceptibles de recibir un mal uso por parte de individuos que con ellos sólo pretenden satisfacer sus fines, morales o inmorales. Poco antes de la cita de 366a, en los pasajes 362e1-363e4 y 363e5-365a3 pone Platón una serie de ejemplos representativos, enumerados conforme a un esquema, tal como hace notar

---

<sup>91</sup> A. R. 4.905s.

<sup>92</sup> Vid. II.4. “Otros personajes similares”.

<sup>93</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 1.

Casadesús<sup>94</sup>, cuya coherencia parece haber pasado inadvertida desde que Nilsson<sup>95</sup> llamase la atención sobre la unidad del texto. Ambos pasajes citan a Homero, Hesíodo, Orfeo y Museo en una secuencia similar<sup>96</sup>, con lo que ratificamos el argumento de la consideración mayoritaria de la existencia histórica de Orfeo. Pero la razón primera que nos ha traído hasta la observación de estas líneas platónicas es la que tiene que ver con la genealogía del bardo tracio, y la discusión acerca de si Apolo es su padre o no, como elemento de comparación con la ascendencia de Lino.

Platón afirma simplemente una paternidad divina y no aporta más datos, de modo que la dificultad interpretativa, que era característica de los versos pindáricos examinados más arriba, permanece en un sentido diferente, puesto que “poetas hijos de dioses” no necesariamente alude a la paternidad de Apolo, sino que puede señalar a la maternidad de Calíope, una musa, una entidad divina, al fin y al cabo. La intención de estas líneas de la *República* es precisamente la ambigüedad, la diversidad de interpretaciones posibles, que afilan aún más la ironía de Platón con respecto a los poetas en general y los autores de teogonías en particular.

Volvemos a Lino, “el apolíneo”, que comparte con Orfeo el pasaje noniano dedicado al pasaje que llamamos “catálogo de inventores”. Tanto el ejemplo de la *República* como el de la *Pítica IV* permiten una comparación entre aquél y el tratamiento que recibe Orfeo en parte de la tradición. Aunque Platón y Píndaro hablen de Orfeo y Nono se refiera a Lino, la estrecha vinculación de ambos nombres en relación con la literatura órfica convierte la diferencia en una cuestión sin apenas importancia. Como tendremos ocasión de afirmar al hablar, por ejemplo, de Anfión, el nombre de Orfeo es tan poderoso, tan representativo de las cualidades, acciones y méritos con que una larga tradición le da forma, que absorbe las actuaciones míticas de otros personajes similares<sup>97</sup>. En el caso de Lino tiene lugar un proceso semejante: asimilación de cualidades, primero, facilitada por el parentesco que la tradición establece entre él y Orfeo, por un lado, y de ambos con Apolo por otro. Podemos

---

<sup>94</sup> Cf. Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 52.

<sup>95</sup> Nilsson 1935, p. 209.

<sup>96</sup> No del todo idéntica, porque en la primera parte no nombra a Orfeo, sino que hay que suponer su nombre oculto bajo la secuencia irónica “Museo y su hijo”. Por otra parte, Hesíodo no aparece sino en forma de cita (*Op.* 287-90). El orden sintáctico, además, no refleja el cronológico. Otros textos especialmente significativos que consideran a Orfeo un poeta real, anterior a Museo, Homero y Hesíodo: Pl. *Ap.* 41a, Pl. *Ion* 536b y Pl. *Lg.* 677d; vid. *infra* el comentario del tercer pasaje platónico. Cf. Massarachia 1993, p. 183, Bernabé 1998a, p. 44.

<sup>97</sup> Vid. II.4. “Otros personajes similares”.

aducir los mismos argumentos para explicar el hecho de que Lino fuera objeto de atribución de obras literarias cercanas a los diversos contenidos de la religiosidad órfica<sup>98</sup>.

Al igual que afirmábamos al hablar de la expresión pindárica “por parte de Apolo”, cabe la posibilidad de interpretar el epíteto que Nono le da a Lino, Φοιβήιος, como una manera indirecta de aludir poéticamente a la relación de Lino con la actividad musical. Es éste un argumento que refuerza nuevamente la idea de la estrecha unión conceptual que en la Antigüedad existió entre música y palabra, además de recordarnos que la palabra usada hábilmente puede llegar a alcanzar efectos sorprendentes, mágicos, sobrehumanos, como los que las fuentes literarias atribuyen a la música de la lira de Orfeo.

### 2.2.2. LA ELOCUENCIA.

El juego de referencias del texto del catálogo de inventores queda completo si admitimos la relación entre palabra y música. La poesía, a lo largo de toda la Antigüedad y sobre todo en la mitología, que para un griego representa su pasado remoto, comprende ambos conceptos en la misma medida. Hasta tal punto, Orfeo, músico legendario por antonomasia es al tiempo un extraordinario orador en algunas de las versiones que nos han llegado. La propia lengua griega no poseía un acento de intensidad, sino tonal, de modo que la cadena hablada debería poseer un ritmo similar a una salmodia (si no en época clásica, sí en un estadio más antiguo del idioma). Escasa, por tanto, sería la diferencia y muy débiles los límites entre palabra y melodía, componentes de la poesía en el sentido que el término posee en la Antigüedad. Sus efectos, como apuntamos más arriba, son comparables en la inmensa mayoría de los episodios que protagonizan o en los que intervienen cantores míticos como Lino o Anfión. El primero de ellos es tenido por un músico tan hábil que llegó a desafiar al propio Apolo. Sin embargo, Nono, en la única mención que le dedica, se interesa por su faceta de orador<sup>99</sup>. En cuanto a Anfión, veremos en un

---

<sup>98</sup> Orfeo, Lino y Museo como teólogos, por ejemplo, en OF 885. Para mayor información sobre los poetas míticos cercanos a Orfeo, cf. Martínez Nieto en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 25, con bibliografía.

<sup>99</sup> Ya nos hemos referido a las implicaciones de los adjetivos que Nono aplica a Lino en el verso en el que lo refiere. De las diversas intervenciones de Apolo que las fuentes relatan en la leyenda de Lino ofrecemos un pequeño sumario en el mismo apartado: vid. II.2.1. “Lino, “el de Febo””.

estudio más detenido cómo su actividad musical desaparece en algunos testimonios que lo confunden con Orfeo<sup>100</sup>.

En el caso concreto de Lino, su relación con la música y la palabra usada para convencer es la característica que nos permite detenernos en él como personaje cercano a Orfeo, el máximo exponente de ambos poderes. El único rasgo que coincide en todas las versiones de su leyenda es la habilidad musical. En virtud de la cercanía de música y palabra, de su concepción como un todo inseparable, y por el hecho probable de que toda manifestación poética sea, en origen, cantada<sup>101</sup>, proponemos aún un modo particular de entender el catálogo de inventores, en el sentido de que la enumeración de músicos que comienza por Pan no acabaría en Hiagnis, sino en Lino. No se encontraría, así, aparte de las innovaciones musicales, sino que representaría un estadio más avanzado, más evolucionado, al tiempo que posterior, como deducimos a partir de su situación al final de la lista de músicos. Es, con todo, un recurso corriente que la ordenación sintáctica responda a la cronológica. También lo observamos en el caso de Orfeo, y es que los autores que creyeron su existencia lo consideraron anterior (en concreto, once generaciones) a Homero y a Hesíodo, y por eso lo citaban antes de ellos, en la idea de que era además antepasado suyo<sup>102</sup>.

La lista de inventores pretende reflejar una evolución desde la música instrumental, sin letra, representada por los instrumentos musicales que se enumeran, al poder de la palabra sin el componente musical. Fuera de las consideraciones acerca de la importancia de la palabra en la magia, por su dominio o descubrimiento del arte de la elocuencia, Lino resulta cercano a Orfeo en muchos testimonios donde se exalta el poder de su λόγος y de su γλῶσσα. Algunos de los materiales más enjundiosos para la comparación nos los proporciona la tragedia, donde entre otros usos<sup>103</sup>, el nombre de Orfeo llega a aludir al poder de la palabra en cuanto que paradigma de arma persuasiva. Las fronteras entre la mera convicción por medio de argumentos verbales y la magia del sonido en general y de la palabra en

---

<sup>100</sup> Vid. II.4. “Otros personajes similares”.

<sup>101</sup> Cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

<sup>102</sup> Procl. *Vit .Hom.*19 Seve., citando a Helanico (*FGH* 4 F 5b = 5b Fowler = 5a Caerols), Damastes (*FGH* 5 F 11b = 11b Fowler) y Ferécides (*FGH* 3 F 167 = 167 Fowler). Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2, que afirma expresamente que a Orfeo se le cita antes de estos poetas porque es anterior a ellos.

<sup>103</sup> Cf. Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50.

particular se diluyen en grado extremo en el personaje de Orfeo. La razón principal yace probablemente en la comparación de los efectos legendarios de las habilidades del tracio con los palpables y cotidianos de los sofistas, cuya actividad se encuentra en pleno apogeo al tiempo que los grandes trágicos representan sus obras. En cuanto a la palabra, hemos justificado brevemente su íntima conexión con la música en el antiguo concepto de poesía: de un modo natural y lógico, la supuesta virtud mágica de una melodía entonada por Orfeo, aun sin palabras, es extensiva a la palabra cantada, y de ahí, a la palabra hablada.

Como hace notar Macías, Esquilo y Eurípides ahondan en la capacidad de convencer del canto de Orfeo, y, lo que más nos interesa, de su palabra. Los términos que los dos trágicos emplean para referirse a tal capacidad persuasiva son tan semejantes que ni siquiera, en nuestra opinión, uno de ellos es más claro que el otro. Pero sí es más insistente Eurípides, como vamos a ver inmediatamente.

El único pasaje de Esquilo en el que se hace referencia a la capacidad de Orfeo para convencer por la palabra es *Agamenón* 1629-32. Egisto, irritado con el coro de ancianos que le reprochan el asesinato del esposo de Clitemnestra y se oponen a su recién adquirida autoridad, insulta al corifeo diciéndole que tiene

Ὀρφεῖ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις.  
ὁ μὲν γὰρ ἤγε πάντα που φθογγῆς χαρᾶι,  
σὺ δ' ἐξορίνας νηπίοις ὑλάγμασιν  
ἄξι κρητηθεὶς δ' ἡμερώτερος φανῆι.

“... una lengua opuesta a la de Orfeo, porque él lo encantaba todo con la dulzura de su voz; tú, en cambio, sólo consigues crisparme con tus estúpidos ladridos; pero parecerás más dócil sujeto al cepo”.

Γλῶσσα, “lengua”, con la misma ambigüedad que el término presenta en castellano -órgano del habla y el habla en sí-, es también el vocablo empleado por Eurípides en *Alceste* 357-362. El cínico Admeto que el trágico perfila en su obra pronuncia las siguientes palabras en cuanto su mujer ha asumido que se pondrá en su lugar y morirá por él:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,  
ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν  
ὑμνοῖσι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,  
κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων  
οὔθ' οὐπί κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων  
ἔσχον, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστήσαι βίον.

“Si tuviera la lengua y el canto de Orfeo para encantar con canciones a la hija de Deméter o a su esposo y sacarte del Hades, bajaría, y ni el perro de Plutón ni Caronte, que con el remo guía a las almas, me detendrían antes de traer tu vida a la luz”.

Al lado de γλῶσσα, en el mismo nivel sintáctico y, por lo tanto, con idéntica relevancia, encontramos el término μέλος. Μέλος significa “canto”, sin más, por lo que es preciso llamar la atención sobre el hecho de que el texto eurípideo presenta una clara separación de la palabra desnuda, es decir, la facultad de la elocuencia, y de la canción. Ambas son mágicas, como insinúa el participio κηλήσαντα. Ello no debe sorprender, pues a Orfeo se le adjudicaron a lo largo de toda la tradición obras de tipo mágico. Si magia es todo lo que subvierte las leyes naturales o, lo que es lo mismo, hace variar la voluntad de los dioses y la inclina del lado del hechicero o del que requiere sus servicios, la actuación de Orfeo en el episodio de su bajada al inframundo para rescatar a su amada muerta es idéntica a la de un mago<sup>104</sup>. No hay que olvidar, además, la creencia en el poder mágico de la música sola, de la música con palabras y de la palabra sin melodía, de lo que hemos ya hablado y seguiremos hablando más adelante aún en relación con Orfeo, pero asimismo con personajes afines a él por ésta y otras habilidades míticas. La música de Orfeo apacigua ánimos y mueve animales, rocas y voluntades.

En el pasaje de *Ifigenia en Áulide* 1211-5, Eurípides es aún más rotundo y hace hincapié, por boca de la hija de Agamenón, en el λόγος de Orfeo:

εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον,  
πειθεῖν ἐπάιδουσ', ὥσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας,  
κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὖς ἐβουλόμην,  
ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον· νῦν δέ, τὰπ' ἐμοῦ σοφά,  
δάκρυα παρέξω· ταῦτα γὰρ δυναίμεθ' ἄν.

“Padre, si yo tuviera la palabra de Orfeo para encantar y convencer a las rocas de que me siguieran, y para hechizar con razones a quienes quisiera, lo habría intentado ya. Sin embargo, sólo te mostraré lágrimas sutiles; tal vez ellas lo consigan”.

Todo el protagonismo parece quedar en el presente texto para la fuerza de la palabra, de la razón, del argumento ordenado, y así, el término λόγος aparece en dos ocasiones. Sin embargo, dos detalles llaman la atención hacia la vertiente mágica de la palabra. Primero, el uso de una forma ἐπάιδω recuerda que la capacidad musical de

---

<sup>104</sup> Una discusión sobre la posible reutilización del motivo literario de la bajada al Hades en las *Dionisiacas* en nuestro trabajo: vid. II.4.6.3. “El rescate del Hades: 35.37-78”. Vid. la resurrección de diversos muertos tratada desde el punto de vista de la magia en IV.3.3.2. “Enfermar de amor” y IV.3.3.3. “Un caso especial de curación mágica: la resurrección de Tilo”.



Orfeo va, un paso más allá del mero canto, hasta el encantamiento por medio de la música. Por esa razón, entre las obras literarias que se adscribieron al nombre de Orfeo se encuentra también un tipo de recitación ritual denominada ἐπωιδή, mencionada, por ejemplo, en el comentario del poema teogónico contenido en el *Papiro de Derveni* y puesta en relación con la actuación de un tipo de oficiantes denominados μάγοι<sup>105</sup>. El efecto sobrenatural de la palabra musical de Orfeo que Ifigenia desearía tener para sí cuando es inminente su sacrificio por parte de Agamenón es reforzado por la presencia de una forma verbal de κηλέω (un infinitivo en esta ocasión). Tal verbo, conecta, además, el texto con el anterior, el que reproducía el parlamento hipócrita con que Admeto anhelaba también la posesión del poder musical del Orfeo para emular al tracio en la consecución de la más difícil de las empresas, burlar a la muerte y rescatar del inframundo a su esposa. Una hazaña así ocupa el último peldaño de las tareas imposibles para un ser humano, y, si por lo general los dioses son inaccesibles y para cambiar su voluntad es preciso emplear medios mágicos, los que gobiernan sobre los muertos poseen tales características en grado sumo. Queda explicada, así, la consideración de la palabra de Orfeo como una herramienta mágica. Volveremos sobre ello más adelante, al referirnos al poder del sonido, articulado y no articulado, en las *Dionisiacas*.

Por último, queremos hacer notar que el texto examinado de *Ifigenia en Áulide* presenta una comparación implícita entre el paradigma mítico de la persuasión y el ejemplo máximo de la misma habilidad en el ámbito humano y real. Es decir, que Eurípides equipara a Orfeo con un sofista, al menos en cuanto a la capacidad compartida de ambos tipos humanos, el mítico y el histórico, de convencer - πείθειν- a cualquiera -οὓς ἐβουλόμην, “a quienes yo quisiera”, afirma Ifigenia-, de cualquier cosa, cierta o no, apunta S. Macías<sup>106</sup>, con sus palabras -τοῖς λόγοισιν-. La identificación de Orfeo con un sofista es explicable en tanto que la persuasión es similar al efecto producido por la poesía, y así, los poetas en general son considerados

---

<sup>105</sup> Diversos estudiosos ponen en relación la actividad desarrollada por los μάγοι de la columna VI del *Papiro de Derveni* con Hdt. 1.132, donde el historiador describe un ritual llevado a cabo por unos magos persas. Los oficiantes denominan ἐπαιοιδή a la recitación incluida en el rito, que Heródoto llama teogonía: cf. Jourdan 2003, pp. 37s. Para la identificación de los magos del *Papiro de Derveni*, cf. asimismo Tsantsanoglou 1997, p. 99, pp. 110-115; Johnston 1999, p. 137; Burkert 2002, pp. 146-157 y Betegh 2004, pp. 78-83. Acerca del recitado de poemas teogónicos en rituales órficos, cf. el testimonio de Clemente de Alejandría: Clem. Al. *Prot.* 2.17.2.

<sup>106</sup> Como también hace notar Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50.

sofistas<sup>107</sup>. En *Reso* 941-949 Eurípides designa a Orfeo y a Museo con la palabra σοφιστήν. La misma obra, en los versos 924s, llama a Támiris "sofista tracio" (σοφιστῆι Θρηκί), por medio de una expresión que, con seguridad, calca Clemente de Alejandría (*Prot.*1.1.1): Θράκιος δὲ ἄλλος σοφιστής, para aludir, sin embargo, a Orfeo, como es posible deducir, a pesar de la ausencia del nombre propio, de la descripción de unos fenómenos en la naturaleza que remiten inequívocamente a los efectos de su proverbial música:

ἐτιθάσσευε ἄ θηρία γυμνῆι τῆι ᾠδῆι καὶ δὴ τὰ δένδρα, τὰς φηγούς, μετεφύτευε τῆι μουσικῆι.

“...domaba las bestias con su melodía desnuda, y hacía que los árboles, las hayas, rebrotaran con su música”.

Clemente sigue a Eurípides, pues, en la consideración de Orfeo como sofista, aunque en su época la palabra del arte oratoria y la música “desnuda” están si no completamente desvinculadas, al menos sí individualizadas, es decir, que ya no es extraño usarlas por separado. A pesar de todo, para volver a Eurípides, no parece que la intención del trágico sea nivelar de modo absoluto la figura de los sofistas con la de Orfeo. Se trata de un recurso para hacer que el público ateniense se haga una idea cercana de la intensidad de la fuerza de la palabra y de la música del mítico bardo. El autor facilita las cosas evocando la imagen de un tipo humano que el espectador conoce muy bien, y la sofística es una actividad cotidiana y en auge durante su época. Al aplicar así a Orfeo algunos de los rasgos más evidentes de los sofistas, para perfilarlo como el máximo representante de la elocuencia, no parece que Eurípides censure o rechace la sofística, sino que más bien la contempla con objetividad y de una manera neutral. Orfeo no es objeto de crítica por poseer esta capacidad. Ello no obsta para que el trágico aproveche algunos pasajes de otras de sus obras para denunciar los aspectos más oscuros, más negativos de la actividad, viciada en no pocas ocasiones, de estos maestros de elocuencia<sup>108</sup>.

Son múltiples los testimonios que elogian, critican o simplemente mencionan la elocuencia de Orfeo<sup>109</sup>, desde una postura, de nuevo, coherente con la unión de

---

<sup>107</sup> Para el significado de σοφιστής y su aplicación a los poetas cf. Guthrie 1962, p. 38-41.

<sup>108</sup> Véase por ejemplo *Hec.*1187-1194, texto que, para Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50, deja una puerta abierta a la consideración de una alusión implícita a la muerte de Orfeo, consecuencia de un castigo divino.

<sup>109</sup> Platón relaciona la elocuencia de Protágoras con la habilidad musical de Orfeo: *Pl. Prt.* 315a. Por su parte, Clemente de Alejandría se refiere al mítico bardo como “sofista tracio”: *Clem. Al. Prot.* 1.1.1. Sin embargo, la relación entre la fuerza persuasiva de la palabra de Orfeo, en tanto que vertiente

palabra y música en la Antigüedad, operativa sobre todo en el mito. Pero no sería desatinado poner al mismo nivel la Antigüedad histórica y la mítica, puesto que, como hemos afirmado, tal diferenciación es un producto de nuestros días. El mito, además, explica la composición del mundo, ritos religiosos, y hasta conductas humanas, por lo que no se le puede calificar de falso sin más. Uno de los ejemplos que más claramente demuestran este asunto es la consideración de Cadmo como importador del alfabeto fenicio en Grecia, en lo que es un reflejo de un hecho tan cierto como remoto: el origen fenicio de los signos de escritura griegos<sup>110</sup>. Con seguridad, el recurso mismo de situarlo en época mítica es significativo de la lejanía cronológica que los propios helenos percibieron en el acontecimiento.

Nuestro poeta no piensa ahora, sin embargo, en la capacidad de convicción de Orfeo por medio de la palabra y sólo le interesa por su aportación al ritual religioso, como observaremos en 2.4. El papel de descubridor de la elocuencia queda, pues, sólo para Lino. La ordenación sintáctica de los personajes en la lista de inventores implica evolución cronológica, como vimos más arriba, de modo que la elocuencia es contemplada como un invento posterior a la música y los ritos. Y como es habitual en las enumeraciones de este tipo, no debe pasar inadvertido que la evolución supone asimismo un grado mayor de especialización en las disciplinas recogidas en los versos del catálogo. Es decir, Nono pretende reflejar el progreso histórico de la raza humana a partir de lo puramente musical hasta la técnica sofisticada conocida por los trágicos. Desde luego que la sofisticada ha pasado ya por sus siglos de mayor auge y el arte de hablar no tiene ya en época imperial el mismo significado, ni mucho menos un uso similar al que poseyó en la Atenas de Eurípides. Pero ello no quiere decir que Nono desconozca el papel que desempeñara en la democracia ateniense, ni la intención de los trágicos al comparar a Orfeo con un sofista. Posiblemente el panopolitano refleje la conciencia de que Lino desarrolló una actividad ya apuntada por su mítico maestro, aun en un sentido diferente, más vinculado a la música en el caso de Orfeo y más relacionado con la palabra desnuda en el de su discípulo. Tendremos igualmente ocasión de referirnos a la música como magia y al poder sobrehumano de la palabra en el mito de Orfeo y en el de personajes similares. Personajes como Lino, Museo,

---

articulada del sonido, había sido ya resaltada por los trágicos: cf. Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50, § 2.5. “Orfeo y la música”.

<sup>110</sup> Vid. II.2.3. “Cadmo y la escritura” y II.4.2. “Cadmo”, dentro del capítulo dedicado a personajes similares a Orfeo.

Támiris, o Anfión, como veremos, caminan en la tradición grecolatina a la sombra del gran bardo tracio que absorbe y hace suyos muchos de los rasgos que caracterizaron a los otros, en virtud de la enorme fuerza expresiva que su nombre poseyó para encarnar en grado sumo las habilidades a las que venimos aludiendo. Nono sigue, así, la tradición en la mención de Lino –a Museo no alude en una sola ocasión en todas las *Dionisiacas*– pero innova, como veremos, en la representación de Eagro como un cantor capaz de vencer en competición musical, y con un solo dístico, al ateniense Erecteo<sup>111</sup>.

Los pasajes de la tragedia que hemos comentado con el fin de ilustrar la elocuencia del tracio resultan fundamentales también para la comprensión de Lino como otro de los muchos *alter ego* de Orfeo que circulan en la tradición y, debido a las escasas menciones que presentan del músico, también en las *Dionisiacas*. La persuasión a través de la palabra parece ser más bien una derivación de los poderes sobrenaturales que se atribuyen a la música, de modo que ambas capacidades son, en el fondo, una misma cosa: música sin palabras, poesía cantada, palabra musical (puesto que musical es el idioma griego al fin y al cabo) son entendidas como herramientas que pueden orientarse a la consecución de fines concretos, a veces inalcanzables por otros medios. De esta manera, pues, el dominio de música y palabra se llega a entender como una facultad divina y, por extensión, mágica.

La importancia del tratamiento que recibe Lino en lo que convencionalmente llamamos “catálogo de inventores” reside en el hecho de que cierra el círculo de referencias a la música contenidas en él, es decir, que la lista de personajes vinculados a la música se cierre en los tres inventores de instrumentos musicales, sino que continúa y acaba en Lino.

Al mismo tiempo sirve de transición al siguiente invento humano, que, al mismo tiempo, conforme con la propuesta de entender el catálogo como un todo orgánico, lo complementa y lo mejora. Sólo la medida del tiempo –Árcade y Endimión– separa en cierto modo, sin interrumpir ni restarle sentido, a Lino de Cadmo; la oralidad de su contraria y complementaria, cuyo instrumento imprescindible son los signos alfabéticos.

---

<sup>111</sup> Vid. II.3. “La familia de Orfeo”.

### 2.3. CADMO Y LA ESCRITURA.

Cadmo goza de una posición preeminente en la trama de las *Dionisiacas*, sobre todo al comienzo: Nono continúa la extendidísima tradición que lo hace fundador de la estirpe tebana y, en adaptación de su poema al esquema del encomio tal como marcan las reglas de Menandro el Rétor, trata en primer lugar los orígenes del destinatario<sup>112</sup>. Dioniso, la figura glorificada en la epopeya del panopolitano, nacerá en la familia real cuyos cimientos establece Cadmo cuando, consagrado a la búsqueda de su hermana Europa, descubre que su destino va en otra dirección bien distinta, más propia de semidioses que de mortales corrientes: fundar una ciudad que será la patria de Dioniso. Y Nono lo convierte en protagonista prácticamente absoluto de los cinco primeros cantos<sup>113</sup>. Volveremos sobre su destacado papel en otros lugares de las *Dionisiacas* al hablar de él como de uno de los personajes del poema que más similitudes con Orfeo presenta<sup>114</sup>.

Centrémonos ahora en la mención del catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero. En sólo dos versos, 381 y el que le sigue, citados más arriba junto a la totalidad del catálogo, Nono concede a Cadmo el invento así descrito:

...καὶ στοιχεῖον ὁμόζυγον ἄζυγι μίξας  
Κάδμος ἐν γλώσσοιο διδάξεται ὄργια φωνῆς.

“... y Cadmo, combinando en hilera las consonantes y las vocales, enseñaría los misterios del sonido de la hermosa lengua”.

Afirmar sin más que, según nuestro poeta, Cadmo es el inventor del alfabeto resultaría, sin ser falso, al menos impreciso. De hecho, a mi juicio, si el texto quisiera aludir sin más al alfabeto, se habría detenido en el primero de los dos versos. Cadmo es responsable no sólo de la introducción del alfabeto, sino que también enseña, como haría un maestro (es importante a este respecto el verbo, διδάσκω), la manera

---

<sup>112</sup> *Rhet. Gr.* ed. Spengel III, Περὶ Ἐπιδεικτικῶν II 1 ss.- III 1 ss., Russell – Wilson (eds.) 1981, pp. 347-367. Cf. la traducción castellana de García García – Gutiérrez 1996. Para Stegemann 1930, el encomio inspira el poema entero. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, sin embargo, defiende que las *Dionisiacas* son más que un mero encomio de Dioniso. Cf. también Lasky 1978. Los relatos de la fundación de Tiro y Beirut (respectivamente en 40 y 41-42), responden al mismo esquema: cf. Dostálová-Jenistová 1957.

<sup>113</sup> Tras el relato del nacimiento y muerte de Dioniso Zagreo, contenido en el canto sexto a manera de interrupción momentánea de la saga, el poeta torna en el canto séptimo al palacio de Tebas, donde Zeus engendrará en Semele al segundo Dioniso, llamado Baco. De Zagreo, divinidad del orfismo por excelencia, hablaremos con detalle en el segundo bloque de nuestro trabajo.

<sup>114</sup> Vid. II.4. “Otros personajes similares”.

de emplearlo. Y lo enseña como si fuese un secreto religioso, tal como indica el término, aquí metafórico, ὄργια.

Debemos detenernos igualmente en la expresión στοιχείον, con cuya traducción, “en hilera”, pretendemos reflejar su variedad de significados. Realmente, el valor exacto del término es el de un sustantivo, referido a elementos en general, y en particular los componentes del alfabeto, en múltiples testimonios<sup>115</sup>. El término, sin embargo, tal como vemos a partir de su raíz, es un derivado de στοιχος, que significa “línea”, “serie”, por lo que no resulta desacertado traducirlo como lo hemos hecho. No hay que olvidar, sin embargo, que el vocablo griego es mucho más rico en alusiones; la verdadera sintaxis del texto nos descubre la naturaleza adjetival de ὁμόζυγον y de ἄζυγι, que complementan a στοιχείον aunque, como en castellano “consonante” y “vocal”, es posible entender una sustantivación.

En cualquier caso, parece justo defender que Nono no sólo piensa en símbolos de escritura, que es, al fin y al cabo, lo mismo que decir alfabeto, sino que al aludir a su combinación “en hilera”, pretende apuntar a su codificación por escrito. Por esta razón hemos preferido referirnos al fenicio Cadmo como inventor de la escritura, en el título del presente epígrafe, que parece algo más preciso que denominarlo introductor del alfabeto.

Como afirmábamos apenas habíamos comenzado a hablar de la enumeración de héroes civilizadores contenida en las tablas de Harmonía, cada uno de los inventos y cada uno de los dioses u hombres a los que se deben se apoyan entre sí, de tal manera que un descubrimiento no puede ser entendido sin los demás. A grandes rasgos y en pocas palabras, podemos afirmar que el catálogo recoge como elementos

---

<sup>115</sup> Elemento del alfabeto en Pl. *Cra.* 424c y 426d, en Pl. *Tht.* 202e; Arist. *Metaph.* 998a; Arist. *Po.* 1456b22; significado de elemento o principio filosófico en Xen. *Mem.* 2.1.1., Pl. *Ti.* 48b; *Tht.* 201e; *Metaph.* 998a 28, 1059b 3; Pl. *Plt.* 278d; elemento celeste en *PGM* 4.1303, Manilio 4.624. Algunos de estos ejemplos, en concreto el del *Crátilo* 424c y el de la *Poética* de Aristóteles los cita también Bernabé 2004b, p. 370-372, que llama la atención sobre el carácter de στοιχείον, que se opone a γράμματα por cuanto que el primero representa el sonido de los elementos de la lengua, mientras que el segundo hace alusión a su realidad gráfica. El pasaje de *Poética* 145b22 es aludido por el profesor Bernabé como una definición de fonema muy cercana a la actual, que, a pesar de lo rudimentario, integra aspectos fundamentales como la relevancia, la indivisibilidad y su facultad de producir otros elementos que sí son divisibles. Coincidimos, además, en la interpretación que realiza el doctor Bernabé de la relación del término στοιχείον con su significado primero de “hilera” o “fila”: “la imagen procede bien de que las letras se aprendían en un orden inmutable, que es el alfabético, bien del hecho de que se disponen en fila los renglones al escribirlas”. Matizo tal formulación al afirmar, en relación con el texto de Nono, que no creo precisa una disyuntiva, sino que es razonable que ambos significados se den de modo simultáneo, pues son compatibles.

imprescindibles para la construcción de la ciudad los siguientes, que citamos respetando el orden establecido por Nono: la música, la religión, el habla, la medida del tiempo, la escritura y la ley. Todos son elementos que se entrelazan y, para retomar el símil de la cadena que empleamos al aludir al catálogo como contexto general de la única mención directa de Nono a Orfeo, cada uno actúa como eslabón que surge y se ciñe al anterior, y entiéndase “anterior” en sentido de orden lineal pero asimismo cronológico. Es decir, que, como afirmamos en otros lugares del presente capítulo, la religión que Orfeo muestra a los hombres cuenta con la música entre sus componentes; la palabra, instrumento de la elocuencia, es la otra cara de la música; la escritura no es otra cosa que palabra oral sobre un soporte físico y durable; la ley se compone de palabras escritas. El tiempo, por último, precisa de medición para resultar útil en la articulación cívica. Tal vez por ello Nono rompe la cadena entre la lengua hablada y su dominio, representada por Lino, y su puesta por escrito: la medida del tiempo a través de los movimientos del sol y de la luna no forma parte de la cadena de la civilización, pero le da sentido a toda obra de progreso humano.

El catálogo, que tantas y tan valiosas informaciones proporciona, es un todo orgánico y coherente y cada uno de los descubrimientos que enumera son las partes de un todo armonioso: la estructura cívica. Si la sociedad humana es un reflejo de la divina, el progreso de los hombres es susceptible de compararse con una teogonía, a menor escala y, por supuesto, *mutatis mutandis*. Con la inclusión de la figura de Cadmo entre la de Lino y la de Orfeo, el presente epígrafe, en cierto sentido, rompe la cadena como ocurría con la medición del tiempo intercalada en medio de la palabra hablada y la palabra escrita: Cadmo aparece situado después del bardo tracio, pero el presente trabajo los trata en orden inverso. El fenicio es, sin embargo, objeto de discusión detenida dentro del epígrafe que dedicamos, más adelante, a las intervenciones de otros personajes que, por muchas razones que justificaremos en su momento, son similares a Orfeo. Encabeza la lista, compuesta de caracteres externos a los muy comentados versos del canto cuadragésimo primero, Cadmo en tanto que músico prodigioso, insólito y ocasional, por un lado, e introductor de un tipo de ritos que, como veremos en su momento, se vinculan con las religiones místicas.

Música y ritos son, precisamente, el invento del que Nono responsabiliza a Orfeo en el catálogo.

## 2.4. ORFEO, INVENTOR.

### 2.4.1. UN PARALELO PLATÓNICO.

Entre las muchas facetas de Orfeo, la de inventor o *πρῶτος εὐρητής*, está, antes de en Nono, representada por el texto platónico de *Leyes* 677d (*OF* 1017). El pasaje del canto cuadragésimo primero de las *Dionisiacas* cobra, por tanto, una importancia inesperada en el momento en que recoge la presencia del tracio, como vemos, en medio de una lista de personajes conocidos por sus aportaciones a la historia de la civilización humana. El fragmento de *Leyes* y el verso de Nono o, más bien, el contexto íntegro de la mención noniana de Orfeo, son, así, los dos únicos testimonios que recogen esta vertiente de la figura del mítico bardo. La conclusión inmediata que podríamos extraer, en consecuencia, sería la confirmación de que Nono conoce al menos el pasaje platónico del que hablamos. Pero también podríamos suponer que existieron otros testimonios que aludían a la faceta de inventor de Orfeo, o que, cuando menos, fuera uno de los componentes de la imagen tradicional del tracio. Así hemos de pensar que ocurría, si bien es posible que se trate de una invención de Platón fundamentada en la sobrada versatilidad de carácter del mítico cantor, que por su riqueza permite que se vayan agregando unas y otras capacidades sobre la más importante, el dominio de la música.

El pasaje de *Leyes*, en el que aparece Orfeo al lado de Dédalo y Palamedes, sirve de punto de partida para estudiar el fragmento de las *Dionisiacas* que nos interesa. Por boca de su personaje Clinias, Platón se refiere a unos *πρῶτοι εὐρηταί* a los que responsabiliza de la aportación de una serie de invenciones que habrían sido desconocidas, a partir del diluvio universal, hasta algo que el filósofo parece considerar un redescubrimiento de inventos provechosos. El ateniense parece creer que existían ya antes, pero que las catástrofes míticas las habrían destruido. Y dice así:

Τοῦτο ὅτι μὲν μυριάκις μύρια ἔτη διελάνθανεν ἄρα τοὺς τότε, χίλια δὲ ἀφ' οὗ γέγονεν ἢ δις τοσαῦτα ἔτη, τὰ μὲν Δαιδάλωι καταφανῆ γέγονεν, τὰ δὲ Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Παλαμήδει, τὰ δὲ περὶ μουσικὴν Μαρσῶαι καὶ Ὀλύμπωι, περὶ λύραν δὲ Ἀμφίονι, τὰ δὲ ἄλλα ἄλλοις πάμπολλα, ὡς ἔπος εἶπεῖν χθὲς καὶ πρόωιην γεγονότα.

“Entonces, dices que durante muchísimos años estas cosas fueron desconocidas para los hombres de entonces, pero que no hace más de mil o dos mil años, unas fueron reveladas a Dédalo, otras a Orfeo, otras a Palamedes, las que tienen que ver con la música a Marsias y



Olimpo, la lira a Anfión, y otras muchísimas a otros muchos, que, por así decirlo, surgieron ayer o anteayer<sup>116</sup>.

De manera que el redescubrimiento de los inventos que Platón deja indefinidos, al mencionarlos mediante una serie de demostrativos en neutro plural, se debe a Dédalo, Orfeo y Palamedes, por un lado, y por otro, a Marsias y un tal Olimpo y a Anfión, al que el filósofo adjudica la invención de la lira. Volveremos a hablar más adelante de la mención directa del músico tebano, que en las *Dionisiacas* se encuentra dentro del relato de la fundación de Tebas<sup>117</sup>. Antes, recordemos que Orfeo aparece citado en el catálogo noniano después de la secuencia encabezada por Pan como inventor de la siringa, continuada por Hermes, descubridor de la lira, y por Hiagnis, e inmediatamente antes de Lino. En mi opinión, la forma de citar a Orfeo en uno y otro autor –Platón y Nono– es muy similar a pesar de la separación milenaria que existe entre ambos y que redundante en una evidente divergencia en intereses e ideas. Veamos las similitudes y por qué interesan.

En los versos de Nono que examinamos la lista no acaba en Lino, sino que continúa hasta personajes como Árcade y Endimión, en lo que consideramos, como Rouse<sup>118</sup>, una racionalización del mito, si bien de modo muy indirecto. El panopolitano, en efecto, alude a ellos como introductores de dos formas distintas de medir el tiempo derivadas de la observación del sol y de la luna, respectivamente. La referencia, sin embargo, es comprensible en el caso de Endimión, puesto que por su mito, que lo quiere amante de Selene, guarda alguna relación con la luna. Árcade, sin embargo, no es objeto de ningún relato mítico más que del que lo hace hijo de Zeus y Calisto y héroe epónimo de Arcadia. Nada, pues, que permita vincularlo con el sol, a no ser que, de un modo más indirecto aún de lo que resulta de lo ambiguo del texto noniano, pensemos en la intercambiabilidad de papeles de Apolo con su gemela, de modo que sería también de Ártemis la faceta en la que Febo asume el cargo de divinidad solar. Aunque no podemos dejar de sugerirla, tal hipótesis nos parece más bien poco probable, debido a lo indirecto de la relación<sup>119</sup>. También el hecho de que

---

<sup>116</sup> El que Orfeo aparezca entre los primeros descubridores apunta a una datación antigua. Vid. *supra* el comentario de Casadesús a la enumeración de autores de la *República*, que ofrecemos sumariado; véase asimismo, la nota *ad loc.*, con otros pasajes platónicos que refuerzan el argumento de la existencia histórica y real de Orfeo.

<sup>117</sup> Vid. II.4. “Otros personajes similares”.

<sup>118</sup> Rouse 1962, t. 3, pp. 224s.

<sup>119</sup> Habría que defender que tiene valor al respecto la ligazón establecida entre Árcade y Ártemis porque su madre, Calisto, amada por Zeus, es sierva de dicha diosa. Al mismo tiempo, habría que

Árcade fuera catasterizado junto con su madre en la mitología podría haberle sugerido al poeta de Panópolis su relación con la astrología, en el amplio sentido en que la recoge<sup>120</sup>.

En cuanto a los tres últimos personajes a los que Nono da cabida en el catálogo de inventores, Cadmo, Solón y Cécrope, hablamos ya con detenimiento en el apartado dedicado al primero de ellos, responsable de la introducción de la escritura, con la que resulta posible plasmar las normas de convivencia en la civilización humana.

No anda lejos de esta idea la razón por la que los tres nombres aparecen citados en conjunto y a manera de un todo, aunque fragmentado. En primer lugar, creemos que habría que llamar la atención de nuevo sobre el orden expositivo del catálogo, que refleja una evolución cronológica y al mismo tiempo el progreso en las artes humanas, sin que cada una de las representadas excluya a las colocadas antes de ella, aunque sí supone un mayor desarrollo o perfección en la organización de la ciudad como grupo de ciudadanos.

Llegamos, así, a la comprensión global de estos versos que contienen la única mención de Orfeo en todas las *Dionisiacas*. Cada uno de los elementos que Nono recoge en el catálogo del canto cuadragésimo primero, personajes inseparables de sus respectivos inventos, que les dan la fama y la posibilidad de aparecer en una enumeración de este tipo, actúa como una pequeña parte de una construcción mayor. El poeta manifiesta así una convicción de que una civilización se construye sobre la música, la religión, la organización política -con la oratoria, el “buen hablar” de Lino, como ingrediente fundamental-, el cómputo del tiempo, la escritura -imposible si no fuera por la aportación de Cadmo- y las leyes -codificadas sobre todo por Solón, en general, y por Cécrope, artífice del matrimonio legal-. El procedimiento de Nono es, en mi opinión, semejante al de Platón en su particular catálogo de *Leyes*, diferente y más breve que el noniano, aunque semejante a él en determinados aspectos. El que más nos interesa ahora es, evidentemente, la consideración de Orfeo como πρώτος εὐρητής, que nos permite comparar el pasaje de Platón con el de *Dionisiacas*. Para

---

suponer que Ártemis asume para Nono las funciones de su hermano, identificado, en esta época ya sin lugar a dudas, con Helio.

<sup>120</sup> La catasterización es el final de la leyenda de Calisto y de su hijo Árcade. Los celos de Hera habrían transformado a la ninfa en una osa a la que su hijo, cazador, perseguía sin tregua para darle muerte. Zeus, por piedad hacia ambos, los transformó en las constelaciones de la Osa Mayor y del Boyero, también llamado Arturo, respectivamente.

ambos el cantor tracio introduce en la civilización algo beneficioso para el progreso; la diferencia es que Nono alude explícitamente al invento debido a Orfeo (“las corrientes inspiradas del canto místico”)<sup>121</sup>, mientras que Platón no especifica de qué se trata. Seguramente la clave para entender el pasaje platónico se halla en las palabras de A. Bernabé, que afirma que se adjudica al tracio la invención de “cualquier cosa que, por una u otra razón, se considera provechosa para la raza humana”<sup>122</sup>.

#### 2.4.2. EL RITO MUSICAL Y LA MÚSICA RITUAL.

Sólo a partir de estas observaciones es más fácil comprender el sentido de la presencia de Orfeo en una lista junto a personajes cuya faceta de *πρῶτος εὐρητής* es habitual en sus respectivas historias míticas, sobre todo en el caso de Cadmo. No es arriesgado afirmar el conocimiento de la obra platónica por parte de Nono, y así podemos suponer que Orfeo es inventor por semejanza con el catálogo de las *Leyes*. El contexto difiere entre uno y otro autor y Nono mantiene con respecto al filósofo la presencia de Cadmo pero varía los personajes que lo rodean, y además, como hemos afirmado, explicita la invención del tracio. Los dos pasajes tienen también en común el considerar a Orfeo a medio camino entre la música y otro tipo de aportaciones civilizadoras, lo que Platón manifiesta con la indefinición a la que nos referimos y Nono situando al cantor después de tres personajes que inventan instrumentos y ante el que para el panopolitano se erige en representante de la elocuencia; es ésta, en mi opinión, una prueba de la cercanía entre ambos tipos de manifestaciones sonoras a la que recurrimos en diversos lugares del presente trabajo.

---

<sup>121</sup> 41.375: Ὀρφεὺς μυστιπόλοιο θεηγόρα χεύματα μολπῆς.

<sup>122</sup> Bernabé 1998a, p. 43. Cf. Kleingünther 1933, pp. 38s y p. 108. Orfeo es también autor de innovaciones en instrumentos: D.S. 3.59.5 (OF 976); inventor de la lira en Eratosth. 24 (OF 975); de la música en David 63.27 Busse, Tat. *Orat.* 1.2, Gal. *Part. Philos.* 29 (OF 1024), imitándola del canto de los pájaros según Thphl. *Autol.* 2.30 (OF 1025); inventa el hexámetro en Critias (88 B 3 D.-K.), Damag. *AP* 7.9.6 y algunos gramáticos latinos: Mallius Theodor. *De metris* 4.1, Marius Plot. *Ars gramm.* 3.2, Marius Victor. *Ars gramm.* 1.12, (cf. OF 1029). Es inventor del alfabeto en Alcíd. *Ulix.* 24, lo que lo acerca a la figura tradicional de Cadmo y favorece nuestra consideración acerca de lo frágiles que son las fronteras entre unos y otros *πρῶτοι εὐρηταί*, dado que el mismo invento se adjudica en ocasiones a dos personajes diferentes, como es el caso. En un intento de verosimilitud histórica, Dionys. *Scyt. fr.* 8 Rusten, afirma que Orfeo escribía “en letras pelásgicas” (cf. OF 1026-7).

La música, por otra parte, es un componente fundamental en los ritos de carácter órfico<sup>123</sup>. En el texto noniano, el sentido de la aportación de Orfeo está a medio camino entre lo religioso y lo musical, tal como decíamos más arriba con palabras muy similares y procurando abarcar asimismo el pasaje de *Leyes*. Hemos de añadir que así ocurre precisamente porque no se trata de ideas excluyentes. Nono entiende que la religión es un componente más del total de la civilización humana y elige a Orfeo como representante de un tipo especial de ritos cuya descripción ofrece condensada el poeta en 41.375 y por medio de una estructura sintáctica, cercana, probablemente imitada, de lo que en poesía latina se denomina verso áureo. Es decir, un cruce de dos adjetivos que complementan de forma simétrica a sendos sustantivos: Adjetivo 1 (μυστιπόλοιο) - Adjetivo 2 (θειγόρα) - Sustantivo 2 (χεύματα) - Sustantivo 1 (μολπής). La estructura externa de adjetivo y sustantivo engloba a la interna, de la que a su vez depende. Cada una de las dos secuencias de nombre y complemento adnominal posee el significado doble que remite a la religión, por un lado, y por otro al canto: sentido religioso inequívoco poseen los términos μυστιπόλοιο y θεήγορα; μολπής, sinónimo de ὠδή<sup>124</sup>, permite pensar en una melodía dotada de letra, mientras que χεύματα hace alusión a lo inagotable del canto de Orfeo, en un giro metafórico que es posible observar también en español. Que Orfeo entone “corrientes”, “ríos”, de canto es coherente, por otra parte, con el hecho de que sea precisamente el canto la capacidad que destacan todas las versiones conservadas de la historia mítica de Orfeo, y que hacen de tal habilidad un elemento fundamental del que se derivan, en mi opinión, todos los demás que conforman el personaje.

Más significativos son los términos relativos a la forma de religión de la que Nono hace responsable a Orfeo. Μυστίπολος es, para empezar, un término técnico de las religiones místicas. Significa “propio o relativo a la celebración de misterios”, si más, y por ello aplicable a todas las religiones místicas existentes en la Antigüedad. Nono podría, de este modo, hacerse eco de una tendencia generalizada en la literatura grecolatina que pretende que el bardo tracio sea el fundador de cualquier forma de culto iniciático y no sólo del orfismo. Los autores hacen, en ocasiones, esfuerzos considerables por relacionar en el mito entre sí a los personajes

---

<sup>123</sup> Cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33. Cf también Molina en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 3.

<sup>124</sup> Cf. *Suidas* s.v. μολπή.

vinculados con fundaciones de este tipo, y el modo más habitual para tales efectos es establecer una supuesta relación maestro-discípulo, basada en un parentesco sanguíneo o en una intervención normalmente superpuesta a los mitos base de los principales cultos místéricos<sup>125</sup>.

El sentido religioso de la aportación de Orfeo viene doblemente indicado, primero por *μυστιπόλοιο*, que complementa a *μολπῆς*, y, segundo, por *θηγόρα*, que adjetiva a *χεύματα*. El primero de estos adjetivos es un término técnico de las religiones místicas y sobre su significado, “propio o relativo a la celebración de misterios”, no cabe discusión. En cuanto a *θηγόρος*, su sentido es el de “inspirado”, tal como hemos traducido, y significa además “que habla de cosas divinas”. En la Antigüedad clásica, la diferencia entre uno y otro significado es casi nula, puesto que para poder hablar de cosas divinas es *conditio sine qua non* que un dios haya intervenido previamente sobre quien habla y le haya insuflado parte de su conocimiento divino; éste es el sentido primero del concepto “inspiración” y sirve para explicar muchas habilidades que se dan de forma extraordinaria en determinados personajes. En el texto que nos ocupa, el término tiene un valor que oscila entre “relativo a la divinidad” y “procedente de la divinidad”; no parecen, con todo, sentidos excluyentes, sino complementarios. Debemos, en consecuencia, entender que el vocablo abarca ambos significados, puesto que el conocimiento de lo divino sólo puede venir de los propios dioses. Cualquier tipo de canto es susceptible de ser considerado inspirado, pero, en nuestra opinión, el poeta hace referencia concreta a composiciones poéticas de tipo teogónico. Existen, en efecto, testimonios que aluden a las teogonías como parte de ciertos rituales místéricos cercanos al orfismo<sup>126</sup>. Mediante el término *θηγόρα*, pues, Nono relaciona a Orfeo con la celebración de un cierto tipo de rituales místéricos en los que podemos suponer que era habitual la recitación de poemas teogónicos.

---

<sup>125</sup> Diodoro habla de la intención de Samotracia (D.S. 4.43.1; 5.49.6; 5.64.4), Creta (5.75.4) y Egipto (1.96.6) de erigirse en cuna de los ritos místéricos, transmitidos por Orfeo al resto de Grecia.

<sup>126</sup> Es el caso, por ejemplo, de Clem.Al. *Prot.* 2.17.2 Además, en la col. VI del *Papiro de Derveni* intervienen unos *μάγοι* que se han puesto en relación con Hdt. 1.132, donde se describe un ritual llevado a cabo por unos magos persas. El ritual incluye una teogonía que los oficiantes denominan *ἐπαιοιδή*: cf. Jourdan 2003, pp. 37s. Para la identificación de los magos del *Papiro de Derveni*, cf. asimismo Tsantsanoglou 1997, p. 99, pp. 110-115; Johnston 1999, p. 137; Burkert 2002, pp. 146-157 y Betegh 2004, pp. 78-83. Volveremos sobre este aspecto más adelante, en los capítulos dedicados a las alusiones a la magia y a los vestigios de teogonías en la obra noniana.

## **2.5. CONCLUSIONES.**

A modo de balance, cabe afirmar, primero, la capacidad sintética de Nono que, en solo un verso, nos ha aportado una cantidad ingente de información acerca de cómo recibe, acepta y trata la literatura del siglo V d.C. la figura de Orfeo. La comentada línea de 41.375 nos recuerda que el legendario cantor que hechizaba incluso a los dioses es, aún para Nono, transmisor de ritos con características de una forma específica de religiosidad misteriosa inconfundible: la religión a la que el poeta se refiere consiste en rituales que precisan de iniciación y que, como elemento importante, cuentan con una música que procede y habla de los dioses. Para nosotros es inconfundible, por cuanto que identificable con la religiosidad órfica.

Orfeo sigue vivo en la poesía de corte pagano del siglo V d.C. Su nombre, además, no sólo remite a un personaje literario, sino también a un ser semidivino y filantrópico que merece ser clasificado dentro de tal categoría heroica por haber descubierto y dado a conocer uno de los pilares sobre los que se sostiene la sólida y al mismo tiempo frágil, por compleja, sociedad humana. La presencia de Orfeo en el catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero justifica la de los demás personajes, que, de forma recíproca, sirven de explicación y, junto con sus inventos, dan clara idea de la relevancia de la aportación del bardo tracio a la humanidad.

## **3. LA FAMILIA DE ORFEO.**

### **3.1. INTRODUCCIÓN.**

Ya al comienzo del presente capítulo, dedicado al mito de Orfeo y a sus reflejos en las *Dionisiacas*, hacíamos alusión a los tres tipos de referencias con que, a nuestro juicio, contamos en la obra de Nono, así como a los respectivos niveles en que podemos aislarlas en razón de su mayor o menor grado de claridad, admitiendo uno intermedio. Si bien tal división podría considerarse ilógica en tanto que forzada por la escasez de menciones directas al personaje en la epopeya noniana, cada uno de los epígrafes que hasta ahora hemos examinado pretende mostrar las pautas según las cuales, en mi opinión, podemos hallar menciones a Orfeo, a su familia y a su mito

incluso en episodios protagonizados por otros personajes. Como veíamos en apartados anteriores, sólo hay una mención directa: la situada en 41.375, ampliamente comentada como uno de los singulares testimonios, junto con el del texto platónico de *Leyes* 677d (OF 1017), que nos presentan al cantor tracio en su faceta de inventor. Y como tal, para Nono era además introductor, decíamos, de uno de los pilares sobre los que se asienta la civilización.

La genealogía se encuentra a medio camino entre el conjunto de rasgos definitorios del personaje de Orfeo, sean físicos o psicológicos, los que configuran su retrato, y las vivencias de que se le hace objeto o protagonista. Es decir, que, de modo convencional, consideramos que las menciones de que la familia de Orfeo es objeto por parte del poeta se encuentran, en cierto modo, dentro de las más directas formas de aludir al mítico bardo, después del ya comentado verso del catálogo de inventores. En epígrafes posteriores hablaremos, aún, de personajes que, como ocurría en el caso de Lino en la enumeración de *πρῶτοι εὐρηταί*, se sirven en otros lugares de las *Dionisiacas* de habilidades muy semejantes a las que caracterizaron al tracio. También tendremos lugar para aludir a episodios que, aunque a veces ocurra de forma más que discutible, podrían permitirnos traer a colación determinados aspectos de la legendaria biografía de Orfeo.

Lo que podríamos denominar núcleo familiar de nuestro personaje está compuesto, tradicionalmente, de Eagro y una musa cuyo nombre es en la mayor parte de testimonios Calíope o Caliopea, empleados como sinónimos de forma habitual y, como vamos a ver en seguida, también en Nono<sup>127</sup>. Las informaciones de que nos provee el panopolitano nos permitirán, incluso, remontar en el árbol genealógico de Orfeo hasta su abuelo paterno en un interesante juego poético que justifica la presencia de Eagro en la contienda dionisiaca.

Consideramos conveniente, a este respecto, compendiar de manera previa a su comentario detenido cada una de las menciones a la familia de Orfeo: el pasaje de 13.428-430 nos muestra al bardo junto a sus padres, así como el de 19.100-105, un tanto diverso en cuanto a la forma de denominar a la madre, como comprobaremos a continuación; en 19.112s aparece Eagro junto a Orfeo; los progenitores del legendario cantor solos en 22.187-190 y 24.92. Por último, en 22.323 tenemos a Calíope sola, por

---

<sup>127</sup> En su mayor parte, los testimonios hablan de Eagro como padre de Orfeo (OF 890-894). Para otros (OF 895-898), el célebre cantor es hijo de Apolo. Un tercer grupo de fragmentos (OF 899-901) dudan entre ambos personajes como progenitores o bien son deliberadamente ambiguos.

una laguna del texto donde se encuentran relatadas las hazañas más destacadas de su esposo, y a Eagro sin más alusiones a su hijo o esposa en 19.70 y 22.168. Veamos ahora el sentido de cada una de los pasajes.

### 3.2. EAGRO, GUERRERO Y CANTOR.

La primera de todas las referencias de las *Dionisiacas* al padre de Orfeo (13.428-430) se encuentra situada, curiosamente, en un contexto catalógico, como la de su célebre hijo en el canto cuadragésimo primero. Estamos, en efecto, ante una nueva enumeración de personas, pero de un carácter diverso al catálogo de inventores y acorde con el género épico, fruto de la imitación homérica que es, como hemos afirmado con anterioridad, una de las pautas fundamentales del arte noniana: el canto decimotercero y parte del siguiente se ocupan de enumerar el contingente de las tropas de Dioniso<sup>128</sup>; el lugar para los ejércitos humanos está en 13.53-568, mientras los divinos y semidivinos son detallados en 14.1-227. A lo largo de la totalidad de la relación de las tropas, Nono va mencionando diversos personajes de la tradición griega, más o menos conocidos, algunos de ellos incluso inventados por él, el grado de cuyas intervenciones en el resto de la epopeya es asimismo diverso: algunos de los miembros del ejército divino no pasan de ser meros nombres, otros protagonizan alguna pequeña leyenda narrada a modo de *excursus* que explique, en pleno catálogo, su origen, y unos pocos, más alejados de un simple papel secundario, reaparecen en pasajes posteriores de la obra. Tal es el caso de Eagro, que desempeña un papel que podríamos calificar de doble, si tenemos en cuenta al mismo tiempo el que parece ser el propósito del poeta y el desarrollo argumental de la trama: por un lado, es uno de los héroes más destacados de los contingentes dionisiacos; por otro, permite a Nono mostrar, una vez más, su erudición, al traer a la mente del lector, a través del caudillo tracio, la figura de Orfeo. El pasaje de 13.428-430 (OF 892) sirve de presentación de ambos:

---

<sup>128</sup> A imagen de *Il.* II 484-783. Sobre el mismo modelo poético construye Nono el catálogo de los ejércitos indios en el canto vigésimo sexto. Los lugares escogidos para llevar a cabo la enumeración de ejércitos no son casuales: el canto decimotercero significa el comienzo y la justificación de la guerra, mientras que el vigésimo sexto sigue a la extensa comparación entre Dioniso y otros héroes de la mitología contenida en el canto vigésimo quinto, que marca, argumentalmente, el centro de la contienda contra los indios y, desde el punto de vista de la composición literaria, el comienzo de la segunda parte de la epopeya.



καὶ θρασὺς υἱὸς Ἄρηος ἔην Πίμπλειαν ἑάσσας  
Βιστονίης Οἶαγρος ἐκώμασεν ἀστὸς ἀρούρης,  
Ὅρφέα καλλείψας ἐπὶ γούνασι Καλλιοπέης  
νήπιον ἀρτιχύτῳ μεμελημένον εἰσέτι μαζῶι.

“Acudió también el hijo de Ares, el audaz Eagro, ciudadano de la tierra bistonía, tras abandonar su querida Pimplea y dejar en las rodillas de Caliopea a Orfeo, un bebé ocupado todavía sólo en el pecho de reciente leche”.

Ya al hablar de la única mención directa a Orfeo aludíamos a la razón fundamental por la que el mítico músico no interviene jamás en la trama de las *Dionisiacas*: el grueso de la acción se desarrolla una generación antes de él. Como un motivo de menor peso podríamos aducir igualmente que la tradición literaria no lo conoce como guerrero, antes bien, es típico tratarle como un tipo apocado que, según Platón<sup>129</sup>, se sirve de su lira para conseguir lo que de otro modo le vendría impedido por su cobardía. Sin embargo, un argumento de esta clase no sería válido en un autor que, como Nono, gusta de introducir las versiones más rebuscadas de los mitos o, sin más, inventa otras. En el caso del pasaje que reproducimos más arriba, el nombre de Orfeo sirve para dar una idea del tiempo mítico de la guerra de Dioniso contra los indios. Pero tiene una utilidad aún más concreta, que consiste en aportar los datos precisos para el reconocimiento de Eagro. Es decir, el lector no puede confundir a este Eagro con otro de la mitología, en el caso de que lo hubiera, ni pensar que es un invento de Nono. Para no correr el riesgo de ser malentendido, y puesto que Orfeo fue más célebre por su hijo, el de Panópolis describe detalladamente el entorno de la familia al completo.

En los versos citados Eagro queda claramente situado en una estirpe y un tiempo míticos concretos. Nono prepara el terreno de sus próximas intervenciones, alguna de ellas especialmente relevante para el avance del ejército de Dioniso<sup>130</sup>; el avisado lector ya no contará con todos los pormenores, sino que tendrá que reconocer a Eagro por lo que de él sabe a partir de la presentación del personaje. Sólo una vez más hace uso el poeta de la esposa y el hijo de Eagro, aun sin dar a la musa un

---

<sup>129</sup> Pl. *Smp.*179d observa desde una perspectiva crítica el descenso de Orfeo al Hades en busca de Eurídice. Lo llama cobarde por no haberse atrevido a morir, por habérselas arreglado para entrar vivo: Ὅρφέα δὲ τὸν Οἶάγρου ἀτελῆ ἀπέπεμψαν ἐξ Ἄιδου, φάσμα δείξαντες τῆς γυναικὸς ἐφ’ ἣν ἦκεν, αὐτὴν δὲ οὐ δόντες, ὅτι μαλθακίζεσθαι ἐδόκει, ἅτε ὦν κιθαρῳιδός, καὶ οὐ τολμᾶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκειν ὥσπερ Ἄλκηστις, ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσιέναι εἰς Ἄιδου.

<sup>130</sup> Es el caso de las menciones de Eagro del canto vigésimo segundo, que seguidamente comentaremos, encuadradas en un tipo de digresión laudatoria que los estudiosos denominan “aristía” o “principalía”.

nombre determinado. Sin embargo, el pasaje que tenemos entre manos es excepcional aún por otra razón que no debe pasarnos inadvertida: es el único testimonio que presenta a Ares como abuelo paterno de Orfeo. A la pregunta de cuál es la intención de Nono al ofrecer este parentesco innovador, la hipótesis más factible es que se trate de un recurso poético, cuya intención es subrayar las aptitudes bélicas de Eagro. El contexto guerrero requiere una justificación de las razones por las cuales cada uno de los combatientes acude a formar parte de las nutridas huestes de Dioniso. Parece ser que muchos de los caudillos están vinculados por lazos de sangre con el dios o con Cadmo, fundador de la estirpe tebana<sup>131</sup>: así ocurre con el beocio Acteón, hijo de una de las hermanas de Sémele, o con Asterio, esposo de Europa y padre adoptivo de Minos, Sarpedón y Radamantis. No obstante, Éaco, por ejemplo, no pertenece a ninguna de las ramas de la familia de Dioniso, a pesar de ser su hermano de padre. Es hijo, en efecto, de Egina y Zeus, pero su presencia en el ejército dionisiaco está justificada por pertenecer, para decirlo brevemente, a la casta reinante de la época mítica de la contienda.

Lo mismo ocurre con Eagro, que acude a batallar en representación de su tierra tracia. El hecho de que Nono le dé a Ares como padre es un privilegio frente a otros caudillos que tampoco guardan relación alguna con Dioniso. Esta filiación le sirve al poeta para destacar las cualidades guerreras del padre de Orfeo, que queda, de este modo, señalado como poseedor, en mi opinión, de una capacidad para luchar que está por encima de la de los demás. No en vano merece protagonizar, como afirmábamos poco más arriba, una principalía.

Pero no es la vertiente de guerrero la única que al poeta le interesa destacar en Eagro. La tradicional versatilidad de Orfeo no tiene nada que envidiar a la novedosa adaptabilidad de facetas que el personaje de su progenitor ofrece en el texto del panopolitano. Resultan de sumo interés los versos 100-105 del canto decimonoveno:

δεύτερος αἰόλον ὕμνον ἄναξ Οἶαγρος ὑφαίνων,  
 ὡς γενέτης Ὀρφῆος, ὁμέστιος ἠθάδι Μούσηι,  
 δίστιχον ἀρμονίην ἀνεβάλλετο Φοιβάδι μολπῆι,  
 παυροεπής, λιγύμυθος, Ἀμυκλαίωι τινὶ θεσμῶι·  
 “εὐχαίτην Ὑάκινθον ἀνεζώγησεν Ἀπόλλων,  
 καὶ Στάφυλον Διόνυσος αἰεὶ ζῶντα τελέσσει”.

---

<sup>131</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, p. 82.

“En segundo lugar, tejió el soberano Eagro un himno variado, como progenitor de Orfeo y compañero habitual de la musa. Sólo afinó, con el canto de Febo, un armonioso dístico a la manera amiclea<sup>132</sup>, con pocas palabras y voz melodiosa:

*Apolo devolvió la vida a Jacinto, el de hermosa cabellera,  
y Dioniso conseguirá que Estáfilo viva por siempre”.*

En realidad, el pasaje que presentamos forma parte de un todo mayor, que abarca hasta el verso 115 del mismo canto decimonoveno. La razón por la que lo hemos dividido y lo tratamos como si fuesen dos textos independientes es que en la mención de Eagro contenida en 19.112, Nono lo presenta sólo acompañado de su hijo; es más sencillo, en mi opinión, desglosar el texto para comprenderlo mejor.

Las referencias a Eagro y a una innominada “musa” en 19.101 conservan la función que tenían en el pasaje comentado del canto decimotercero; es decir, sirven para situar la acción una generación antes de Orfeo y para dar a conocer la ascendencia y descendencia de Eagro.

Ahora, sin embargo, Nono va un paso más lejos. De una manera un tanto paradójica, alude por medio del padre al proverbial poder musical del hijo. Eagro no posee por sí mismo habilidad musical de ningún tipo en los testimonios que han llegado hasta nosotros. Orfeo, en cambio, es el paradigma del talento musical, que ostenta en grado sumo, hasta tal punto que hechiza con su canto y su música, proverbialmente, animales, hombres, plantas y hasta rocas. En nuestra opinión, pues, Eagro recibe de su hijo la capacidad que le permite resultar vencedor en el certamen de canto que constituye el contexto del pasaje que estamos discutiendo. De una manera innovadora y sorprendente que ya en otro lugar llamamos “herencia genética a la inversa”<sup>133</sup>, Eagro parece haber adquirido como por contagio un rasgo tan característico de su hijo que haría de él el más célebre de los bardos. Orfeo, por su parte, lo habría recibido de Calíope, su madre. En la mayoría de versiones, la herencia se produce, así, en el sentido lógico, al contrario que en el texto de Nono, que sigue su ideal de *imitatio cum variatione* al aportar este nuevo tipo de relación.

Gracias a una habilidad tan inusitada en él, Eagro derrota a Erecteo en la competición musical que se incluye dentro una serie de pruebas literarias y artísticas celebradas con ocasión de los funerales de Estáfilo, que Dioniso instituye para honrar

---

<sup>132</sup> Es decir, al modo de Laconia, “lacónicamente”, cf. Hernández de la Fuente 2001a, nota 12.

<sup>133</sup> Cf. García-Gasco Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

el alma de su solícito huésped, muerto repentinamente. El pasaje de 19.69-72 que anunciábamos más arriba, en § 3.1, presenta a los participantes en la prueba:

ὡς φαμένου Βρομίῳ λυροκτύπος ἄνθορεν ἀνήρ,  
Βιστονίης Οἶαγρος ἀθαλπέος ἀστὸς ἀρούρης,  
πλήκτρον ἔχων φόρμιγγι παρήγορον· αὐτὰρ ἐπ' αὐτῷ  
Ἀτθίδος ὕμνοπόλου ναέτης ἀνόρουσεν Ἐρεχθεύς.

“Después de que Bromio hubo hablado así, se levantó de un salto un tañedor de lira, Eagro, ciudadano de la fría tierra de Bistonia, con el plectro junto a la forminge; y junto a él se alzó Erecteo, habitante del Ática, apasionada de la música”.

Parece una ironía del poeta el que Eagro, oriundo de un país sin hábitos musicales, vaya a vencer a su rival, que, si bien tampoco protagoniza en la tradición episodios relacionados con este arte, procede al menos de una zona de avezados cantores, como parece pensar Nono a juzgar por el adjetivo que aplica al Ática. Los versos 82-96 reproducen el contenido de la canción de Erecteo, que trata la historia de la hospitalidad de Céleo, Metanira y su hijo Triptólemo para con Deméter. Nada tiene de extraño, pues, el que un ateniense refiera una parte del relato fundacional de sus misterios estatales, los eleusinos<sup>134</sup>. Pero el tema de la canción está justificado, además, por tratarse de una especie de *consolatio* a través de la comparación que establece entre las respectivas muertes de Céleo y de Estáfilo, y la pena de sus respectivas mujeres, Metanira y Mete, e hijos, Triptólemo y Botris. Tal como Deméter recompensó a los reyes áticos por su hospitalidad, así hará Dioniso con la familia de su anfitrión asirio. Para comenzar, ha llenado su mesa con los dones que le son característicos: el vino, sobre todo. En numerosos lugares de la epopeya, el vino adquiere un sentido trascendente y deviene elemento consolador de penas. Es la vía de conocimiento del dios y por tanto medio a través del cual alcanzar la meta que ofrece, consistente en una pervivencia *post mortem*, cuyo carácter resulta más que impreciso debido a la falta de interés de concreción por parte del poeta. Como ejemplo podemos aludir, sin ir más lejos, al comienzo del canto decimonoveno, vv. 1-58, donde Mete se lamenta de la muerte de su esposo, y para cuyo sufrimiento

---

<sup>134</sup> Acerca de la relación entre el orfismo y otras formas de religiosidad, así como de los reflejos que se hallan en la obra de Nono, hablaremos más adelante: vid. sobre todo la introducción del bloque dedicado a teogonías, rito y escatología, III.1. “Objetivos”, donde aludimos a la analogía que se establece entre los diversos misterios probablemente conocidos para Nono y la compleja relación que establecen en la epopeya los tres dioses llamados Dioniso. Encaminados a ofrecer una explicación exhaustiva de tal relación, a través del estudio de una serie de metamorfosis de Zagreo, proponemos los capítulos III.7-9. Vid. en III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo” una perspectiva sumaria de los resultados obtenidos.

encuentra alivio en el don de la vid. Como en la mayoría de ocasiones, también en este sentido Nono es inconstante, puesto que el consuelo que se obtiene a partir de la bebida dionisiaca es pasajero por definición y el poeta no aclara qué ocurre después con las personas que alcanzan una curación a través del vino. El caso de la familia de Estáfílo es distinto y la embriaguez es la antesala de la recompensa duradera, relatada por Nono en forma de alegoría. Hablaremos de este episodio y de otros similares con mayor detenimiento más adelante, en los capítulos de nuestra investigación dedicados a examinar las creencias escatológicas que reflejan las *Dionisiacas*.

Ahondaremos también en el contenido del dístico con el que Eagro obtiene la victoria de la prueba musical, que da de lleno en el designio salvífico que Dioniso se ha propuesto para Estáfílo. A Erecteo no le sirve de gran cosa, como vemos, provenir de una tierra con tradición musical, pues detiene su canto en el aspecto más superficial del vino, lo que acabamos de denominar alivio momentáneo. En cambio, Eagro va más allá y no sólo su canto supera al de Erecteo, sino que además ensalza el poder de Dioniso, superior al de Apolo: Febo resucitó (ἀνεζώγησεν) a su amado Jacinto, es cierto, pero conceder la vida eterna (fundamental resulta el término αἰεί) es prerrogativa del hijo de Sémele. El verbo τελέσσει demuestra la seguridad de Eagro en el poder de Dioniso, que le considera, así, merecedor de su aclamación.

En la glorificación del dios a quien sirve, encontramos, por tanto, el motivo argumental que justifica la victoria de Eagro.

Las relaciones genealógicas de nuestro improvisado cantor, por otro lado, explican el mero hecho de su participación en la prueba musical. La clave está en 19.101: Eagro canta ὡς γενέτης Ὀρφέος, ὁμέστιος ἠθάδι Μούσῃ, “como progenitor de Orfeo y compañero habitual de una musa”. No considera necesario Nono explicitar el nombre de la madre de Orfeo, puesto que ésta es la segunda vez que aparece y no cabría, por ello, ningún tipo de confusión. Los dos personajes con los que se la menciona aclaran, en cualquier caso, su identidad. El hecho de que Nono obvie su nombre propio hace, además, más efectivo el texto; recordemos cómo poco antes hemos defendido que Eagro sólo adquiere su destreza musical por una especie de “contagio”. En mi opinión, aquí interesa más llamar la atención sobre la condición de Calíope que sobre su nombre, por ser las musas, como es sabido, patronas de las distintas disciplinas artísticas. Pero de la madre de Orfeo hablaremos con mayor extensión en el siguiente apartado. Su aparición ahora en tanto que esposa de Eagro

apoya el juego del poeta, que anticipa literariamente el rasgo que más célebre hará a su hijo.

En 19.106-115, lugar al que nos referíamos de paso más arriba, no hallamos ya mención alguna a la madre de Orfeo. El pasaje refiere la victoria de Eagro, como colofón a la prueba de canto:

οὐ πω κῶμος ἔληγεν, ἐπεφθέγγαντο δὲ λαοὶ  
εὐφήμοις ἐπέεσσιν ὁμογλώσσων ἀπὸ λαιμῶν,  
καὶ Σάτυροι σμαράγησαν ἀολλέες· ἐκ δὲ θοώκου  
ἄστατος ἄλλετο Βάκχος, ἄνω καὶ ἔνερθε τινάσσων  
δεξιτερὴν, καὶ Βότρυς ἀνέδραμεν, εὐάδι φωνῆι  
ἁρμονίην εὐρυθμον ἀοιδόποιοιο γεραίρων·  
Οἰάγρου δὲ κάρηνον ἄναξ ἐστέψατο κισσῶι,  
καὶ γενέτης Ὀρφῆος ἐπιρρήσων χθόνα ταρσῶι  
ἄσμενος ἄζυγα ταῦρον ἐδέξατο μισθὸν ἀοιδῆς·  
ἀμφὶ δέ μιν στοιχηδὸν ἐπεσκίρτησαν ἑταῖροι.

“Aún no había terminado de recitar cuando todos empezaron a aclamarlo elogiosamente con sus gargantas unisonas, y los sátiros en tropel se pusieron a aplaudirlo; saltó raudo Baco de su asiento, agitando su diestra arriba y abajo. También corría Botris, honrando con gritos de *evohé* la hermosa melodía del poeta; el soberano coronó de hiedra la cabeza de Eagro, y el padre de Orfeo, colocando de golpe sus pies en el suelo, recibió contento el buey sin uncir, premio de su canto, y sus compañeros danzaron alrededor de él en hilera”.

El texto es suficientemente representativo del entusiasmo que despierta en Dioniso y en su corte el dístico de Eagro. La referencia a Orfeo nos recuerda de nuevo de quién habla el poeta y la razón de una habilidad para el canto que le es ajena en todos los demás testimonios.

Eagro aparece solo también en 22.168-170:

κυανέην δ' Οἰάγρος ἀνεστυφίλιξεν ἐνωῶ  
ἀμῶων ἀκόρητος ἐπασσυτέρων στίχας ἀνδρῶν,  
ἔγχεϊ Βιστονίωι κορυθαιόλα λήγια τέμνων.

“Eagro azuzaba a la oscura hueste, segundo insaciable hileras de soldados en rápida sucesión, cortando con su lanza bistonía como mieses cabezas de guerreros”.

Estamos en el inicio de la principalía de Eagro, concretamente al comienzo de la descripción de sus avances en la lucha cuerpo a cuerpo, que constituye la primera parte de su arístía. Poco más adelante, Nono invoca a Calíope para que le ayude a recordar los progresos de su esposo<sup>135</sup>. La ausencia del nombre de Orfeo en esta parte

---

<sup>135</sup> El pasaje completo de la descripción es 22.187-217. Las hazañas del tracio con el arco, en cambio, abarcan los versos 320-353. Ambas partes de la arístía de Eagro se intercalan con los versos de

se debe, en mi opinión, a que su padre no aparece relacionado en absoluto con ninguna de las habilidades tradicionales del músico y, por tanto, no es necesario justificar, ni siquiera a modo de relación genética inventada, el modo en que las ha adquirido. Perdura, con toda probabilidad, en la mente del lector la supuesta ascendencia de Eagro, directamente de Ares, que le hace ser uno de los guerreros más poderosos del ejército dionisiaco.

### 3.3. CALÍOPE O CALIOPEA.

Para completar las precisiones que hemos esbozado más arriba en relación con la madre de Orfeo, nos ocuparemos de examinar dos pasajes en donde Nono la menciona junto a Eagro: 22.187-190 y 24.75-101. Aludiremos asimismo al pasaje de 22.320-323, un texto lagunoso, que, pese a todo, no presenta especiales problemas de comprensión, tal como vamos a observar.

Al igual que en la mayoría de las fuentes<sup>136</sup>, también para Nono Calíope es el nombre de la musa a la que corresponde el papel de madre de Orfeo. El único lugar de las *Dionisiacas* en que aparece sólo como “musa”, sin nombre, es 19.101; las razones por las que consideramos que así ocurre han sido ya expuestas en el apartado anterior. Por otro lado, el nombre varía en el resto de menciones entre Caliopea (Καλλιοπέη: 13.430 y 22.190 y 323) y Calíope (Καλλιόπη: 24.92). Aunque no estén atestiguadas en el caso de Calíope - Caliopea, las variantes en este tipo de nombres femeninos son antiguas, como demuestran otras alternancias tradicionales. Por ejemplo, la que tiene lugar entre Πενελόπη - Πενελοπέη y Εὐριδίκη - Εὐριδίκεια<sup>137</sup>. Ambos son empleados como sinónimos y la variación puede deberse a razones métricas, en principio, aunque no hay que descartar una manifestación más del afán de variación de Nono<sup>138</sup>.

---

la narración de la batalla del río Hidaspes, que abarca los cantos 22-24 y está compuesta a imitación de la batalla del Escamandro de *Il.* 21. Cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*

<sup>136</sup> *OF* 902-906. En otros testimonios, en cambio, hablan de Polimnia (*OF* 907), Clío (*OF* 908) o Menipe (*OF* 909). Un cuarto grupo de testimonios (*OF* 901-911) se refieren a una musa a la que no dan nombre.

<sup>137</sup> Cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

<sup>138</sup> En la “variación” o *poikilia* como fundamento de la poética de Nono de Panópolis coincide la mayoría de los estudiosos. Vid. I. “Introducción general”. Cf. también los apartados introductorios de Manterola – Pinkler 1995 y Hernández de la Fuente 2001a y 2003.

Apenas después de comenzada la narración de la lucha cuerpo a cuerpo de Eagro en la batalla del Hidaspes, a la que acabamos de aludir en el apartado anterior, Nono necesita auxilio sobrenatural en el relato de los enemigos que consigue matar el padre de Orfeo. Nos encontramos en 22.187-190:

ἐνθα τίνα πρῶτον, τίνα δ' ὕστατον Ἴαιδι πέμπων  
Βιστονίης Οἴαγρος ἀπέθρισεν ἀστὸς ἀρούρης,  
κτείνων ἄλλοθεν ἄλλον, ἑῆς ἀλόχοιο τελέσσας  
ἔργα φατιζομένης ἐπιδευέα Καλλιοπέιης;

“Ahora es preciso que Caliopea cuente las proezas que llevó a cabo su esposo, Eagro, ciudadano de la tierra bistoniana; ¿a quién decapitó primero y envió luego al Hades, matando a uno tras otro?”<sup>139</sup>.

En medio de evidentes resonancias homéricas, Nono presenta a Eagro como un héroe épico a la antigua, brutal y sanguinario. Sus hazañas son tanto más remarcables en cuanto que numerosas, pero es precisamente su abrumadora cantidad lo que hace precisa una ayuda en la tarea de enumerarlas. La memoria del hombre, del poeta, es insuficiente y son las nueve hijas de Mnemósine, las musas, quienes lo acompañan en su menester. Por ello las obras épicas, las homéricas por supuesto, pero también las posteriores en general y la noniana en concreto, recurren a invocar a las hijas de Zeus y Memoria al comienzo de su obra. Nono lo hace dos veces: en el canto primero y en el vigésimo quinto, para señalar por una parte la división de las *Dionisiacas*, y para llamar asimismo la atención sobre su extensión, que es la de la *Ilíada* y la *Odisea* juntas, como ya hemos dicho.

Contar con exactitud a cuántos indios mató Eagro bien podría superar las fuerzas del poeta, que, retóricamente, solicita apoyo a la musa. La diferencia es que no invoca ahora a una musa cualquiera ni a la musa como entidad colectiva, sino a la madre de Orfeo. Y lo hace por un proceso asociativo, puesto que entre las nueve hijas de Mnemósine ella es quien mejor debe conocer y, por tanto, inspirar, las gestas de su esposo (ἑῆς ἀλόχοιο, v. 189).

En 22.320-323, dentro aún del relato de los hechos de Eagro, como permiten deducir los datos contextuales, tenemos una nueva referencia a Calíope.

κυκλώσας ἑὰ τόξα, καὶ ἀπλώσας ἐπὶ νευρήν  
ὄρθιον ἀκροτάτου τετανυσμένον ἄχρι σιδήρου  
εἰς σκοπὸν εἶλκε βέλεμνον· ἀριστοτόκωι δ' ἔο νύμφηι  
νίκης ἐλπίδα πᾶσαν ἐπέτρεπε Καλλιοπέιηι

---

<sup>139</sup> 22.187 es casi un calco de *Il.* 16.692: cf. Hernández de la Fuente 2001a, n. 25.



“...dobló su arco y, tras colocar una flecha en la cuerda completamente tensa, hasta su punta férrea, la lanzó a su blanco; confiaba toda esperanza de victoria a su joven esposa Caliopea, madre de un hijo ilustre”.

El relato empieza sin solución de continuidad donde aún se narraban las hazañas del combate hípico de Erecteo, que abarca los versos 293-319. Son, pues, tres los héroes que merecen una principalía en el canto vigésimo segundo: Erecteo en representación de Atenas, Eagro el tracio y el egineta Éaco. Es sencillo deducir que los versos que citamos, aun faltos del sujeto de la acción descrita, se refieren a Eagro. Efectuamos un proceso eliminatorio, puesto que si Erecteo combate a caballo y Éaco aparece claramente aludido en 22.356, sólo nos queda Eagro. Pero la señal más obvia es, por supuesto, la mención de su “joven esposa madre de un hijo ilustre” (ἀριστοτόκωι δ’ ἔο νύμφηι). El poeta incluye, asimismo, la información del nombre propio de la musa, de tal manera que no hay lugar para la duda. Respecto a la función de esta referencia, sólo resta establecer un paralelismo con el pasaje, ya comentado, donde Nono la invoca para que le ayude a recordar las hazañas de su esposo. En esta ocasión, es el propio Eagro quien la invoca, aunque no en alta voz, sino tan sólo mentalmente. Mediante una especie de oración, le consagra sus victorias y le encomienda, podríamos decir, su vida: ella puede protegerlo por ser, no lo olvidemos, una entidad divina.

La alusión a Orfeo resulta aquí un tanto difusa y, a pesar de todo, inconfundible para el lector, a quien se le presupone una buena memoria.

La última aparición de Calíope en las *Dionisiacas* es la de 24.92:

Καλλιόπη δ’ Οἴαγρον ἔοις ἀνεκούφισεν ᾧμοις.

“Y Calíope alzó en sus hombros a Eagro”.

Podemos explicar la aparición de la musa, de nuevo, por su vínculo con Eagro. Nos encontramos aún en la narración de la encarnizada batalla del río Hidaspes, que pone fin al primer ciclo de la guerra contra los indios. Después, tendrá lugar una tregua de seis años y la reanudación de la contienda, con la segunda invocación a las musas de todo el poema a la que ya hemos aludido, en el canto vigésimo quinto que se convierte, así, en la mitad de las *Dionisiacas* desde el punto de vista de la estructura.

Los versos 73-108 del canto vigésimo cuarto recogen las intervenciones de una serie de dioses para ayudar a sus mortales predilectos, cada uno al suyo, con los que tienen una relación genealógica o amorosa. La intención de Nono parece ser,

como es habitual en él, hacer alarde de su conocimiento de la tradición. Cada dios arrebató del campo de batalla a un personaje: Zeus, bajo la misma forma de águila con que lo engendrase en Egina, se lleva volando a Éaco; Apolo rescata a su hijo Aristeo<sup>140</sup>; Hermes a Pan; la musa Urania al caudillo beocio Himeneo<sup>141</sup>; Hefesto a Alconte y Eurimedonte, los Cabiros<sup>142</sup>; Atenea, al mítico rey patrio, Erecteo.

El texto sitúa la acción salvadora de Calíope la de Urania y la de Hefesto. No es una intervención difícil de explicar en tanto que la musa es la entidad divina que más cercana resulta al tracio, la diosa a quien le corresponde, de un modo más esperable para nosotros, el cuidado del caudillo bistonio.

### 3.4. CONCLUSIONES.

El mismo argumento que explica la escasez de menciones de Orfeo nos ha servido para razonar las referencias a su familia. La guerra de Dioniso contra los indios es el asunto central de las *Dionisiacas*, como indican por un lado el que se trate de una condición para que el dios alcance el estatus olímpico y por otro la magna extensión de la contienda. No es posible que Orfeo intervenga ni en la acción principal ni en ninguno de los múltiples episodios secundarios, puesto que los hechos tienen lugar una generación antes. Las tres alusiones en las que aparece junto a su padre, sirven para que el poeta sitúe genealógicamente a Eagro, destacado combatiente de las tropas dionisiacas, mediante la referencia a su esposa e hijo. Mientras Dioniso y su ejército combaten a los impíos indios, Orfeo es todavía un bebé, aunque Nono anticipa su fama de dos formas. En primer lugar, califica a Calíope como “madre de una ilustre descendencia”. Y segundo, presenta a Eagro ocupado en una actividad, el canto, que le es completamente ajena, pero que se permite realizar -y además con éxito, como hemos observado- en virtud de su cercanía genealógica con una musa, patrona por ello de las actividades artísticas, y con Orfeo, cantor por excelencia de la mitología griega.

De toda la familia de Orfeo, sólo su padre, por tanto, goza de autonomía, debido a que él sí participa de la trama noniana, y podemos encontrarlo mencionado

---

<sup>140</sup> Sobre Aristeo y sus semejanzas con Orfeo, vid. II.4.4. “Aristeo”.

<sup>141</sup> Presentado en 13.84s. Nono lo confunde con el dios homónimo de los matrimonios y lo hace ser hijo de Urania en seguimiento de Calímaco (Call. Fr. 2.43).

<sup>142</sup> Engendrados en la ninfa Cabiro y presentados por Nono en 14.17.

solo, una vez que ya ha sido presentado convenientemente y el lector conoce las coordenadas concretas del personaje al que se refiere el panopolitano.

## 4. OTROS PERSONAJES SIMILARES.

### 4.1. INTRODUCCIÓN.

Tal como advertimos al comienzo del presente capítulo, las *Dionisiacas* dan cabida a una serie de episodios protagonizados por personajes que, aunque a primera vista no guarden relación alguna con Orfeo ni su historia mítica, sí nos remiten a algunos de los aspectos más llamativos que conforman la figura del maravilloso bardo. Nos encontramos, si seguimos la clasificación establecida en el apartado introductorio, en el tercer nivel de alusiones, el menos claro o más indirecto. Todos los pasajes examinados hasta ahora tienen en común, tal como hemos tratado de demostrar, por un lado, que aluden a Orfeo de una manera absolutamente clara en el caso de su mención en 41.375, y, por otro, aludir a miembros de su familia a través del nombre del propio Orfeo, hasta que deja de ser necesario, debido a que el poeta ha presentado ya en la acción a los personajes cercanos genealógicamente al cantor<sup>143</sup>. Examinábamos la totalidad del catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero para exponer la manera en que cada uno de los descubrimientos en él expuestos dependen unos de otros y se complementan entre sí; de forma coherente con tal idea, hemos dedicado sendos apartados a otro músico legendario, Lino, y al polivalente Cadmo, que compartían con Orfeo su consideración como πρώτοι εὐρηταί. Sin embargo, los motivos por los que defendemos su similitud con el tracio van más allá de la pertenencia a este tipo de categoría heroica, tal como ya hemos explicado con detalle en los apartados correspondientes. Advertíamos igualmente al comenzar el presente capítulo que no sería sencillo delimitar las razones del parecido de los personajes de las *Dionisiacas* con la más que velada presencia de Orfeo, de modo que lo que pretendemos, ante todo, es agruparlos ordenadamente según sea

---

<sup>143</sup> Vid. II.3. “La familia de Orfeo”.

mayor o menor dicha semejanza, sin desechar ninguno de los motivos por los que podamos postular la mínima característica común.

El presente epígrafe se justifica porque los nombres y episodios que bajo él situamos no contienen ninguna alusión directa a Orfeo, ni siquiera contextual, como en el caso de los que con él comparten el catálogo de inventores. Es decir, Nono no los relaciona con él si no es de una forma tan sutil que, como veremos, en ciertos pasajes sólo quedan leves restos de los elementos más significativos del mito de Orfeo, enterrados en episodios secundarios y tan transformados que a primera vista, desde una lectura superficial, podrían pasar inadvertidos.

Otros textos, en cambio, que podemos considerar mayoría y que vamos a tratar inmediatamente, se refieren a la habilidad musical del tracio. Contamos con diversas intervenciones de músicos que, como en el caso de Eagro, que hemos discutido más arriba<sup>144</sup>, no poseen una cualidad artística en ningún otro testimonio antiguo, sino que desempeñan su actividad de un modo chocante e improvisado, coherente con el espíritu de innovación de la obra noniana. Eagro puede cantar, parece decir Nono, y además ganar, por ser padre del cantor más célebre. Los ejemplos que aquí examinaremos se encuentran fuera del catálogo de inventores, pero, lo que es más importante, también de la familia de Orfeo. Sin embargo, el simple nombre del mítico músico poseyó una fuerza expresiva tal, que los logros que otros personajes alcanzan por medio de la música son comparables a los suyos. Como si Orfeo mismo se hubiera asimilado a la música. O tal vez sea más sencillo decir que tiene lugar un proceso metonímico, partiendo del hecho de que el único rasgo coincidente en todas las versiones que de la historia mítica de Orfeo nos han llegado sea el dominio en grado sumo de la poesía<sup>145</sup>. Entendida, como hemos tenido ocasión de afirmar reiteradamente, a la manera antigua, como una unión de melodía y palabra.

En la épica de Nono parece tener lugar un proceso inverso y descubrimos que, aun sin mencionar de forma explícita a Orfeo, el poeta alude a él al describir los logros que otros personajes alcanzan por medio de la música. Así ocurre con la intervención de Cadmo que hallamos fuera del catálogo de inventores, y con la de Anfión.

---

<sup>144</sup> Vid. II.3.2. “Eagro, guerrero y cantor”.

<sup>145</sup> Cf. Bernabé Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2.

Los apartados dedicados a otros personajes como Aristeo, Triptólemo y a otra de las apariciones de Cadmo se basan en una similitud con Orfeo como introductor de ritos místicos o en acciones rituales que llevan a cabo y que podemos considerar similares al ritual órfico<sup>146</sup>.

Incluimos también un episodio en el que es posible observar una referencia a la otra vertiente del poder de la música, el de la palabra, reflejado en la intervención de un sacerdote de Zeus que vence al monstruo Tifón con sólo una frase.

Analizamos, por último, una oscura alusión al rescate de un alma del Hades, contenida en 35.37-77, por sus semejanzas con el motivo literario de la catábasis, que ocupó un puesto preeminente en la tradición literaria a partir del relato de la bajada de Orfeo para revivir a su esposa.

## 4.2. CADMO.

### 4.2.1. INTRODUCTOR DE RITOS.

Cadmo ocupa un lugar preeminente en las *Dionisiacas*, sobre todo en los primeros cantos. Las razones, a las que ya aludíamos más arriba, tienen que ver con su papel de fundador de la ciudad de Tebas, de la que es oriundo Dioniso, centro absoluto de la epopeya noniana. Para nosotros, el hermano de Europa adquiere también especial relevancia, en tanto en cuanto es el más similar de todos los personajes que consideramos comparables a Orfeo. O, mejor dicho, el que más rasgos presenta en común con el bardo tracio.

Más arriba hemos hecho amplia referencia a la que la tradición consideró la aportación más significativa de Cadmo: el alfabeto<sup>147</sup>. La perspectiva sumaria que ofrece el catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero requiere de cierta habilidad sintética que queda traducida en un verso, o como máximo dos, para definir el descubrimiento de cada héroe. Pero, como ya justificamos anteriormente, el lugar dedicado a Cadmo en tanto que *πρῶτος εὐρητής*, no sólo especifica –bien es cierto que de forma sutil, como es propio de la poesía– que el alfabeto es importante sobre todo porque significa el nacimiento de la escritura; además efectúa un guiño hacia la faceta del personaje de que nos ocupamos en el presente epígrafe, es decir, la

---

<sup>146</sup> El esquema ritual de las religiones místicas y, concretamente, del orfismo, aparece en algunas escenas mágicas de las *Dionisiacas*: vid. IV.2. “Magia ritual”.

<sup>147</sup> Vid. II.2.3. “Cadmo y la escritura”.

de introductor de ritos. En mi opinión, ése es el sentido del término ὄργια de 41.382. Es posible que el que Nono llame “secreto religioso” a la forma adecuada de combinar las letras para escribir no sea más que un juego poético; Cadmo actuaría, desde el punto de vista del autor, como un maestro (y por ello más arriba hemos llamado también la atención sobre el verbo que utiliza el poeta, διδάξεται), pero sobre todo como un iniciador. La diferencia es nula o despreciable, y hemos de suponer que los iniciadores de las religiones místicas actuarían de un modo muy semejante a un maestro en cualquier otro arte<sup>148</sup>. Las ocasiones en que Nono emplea términos pertenecientes al ámbito de los misterios con un sentido traslaticio, son, con todo, tan numerosas que no sería desacertado explicar el término de esa manera también aquí<sup>149</sup>. En cualquier caso, el término seguiría presentando para nosotros un interés particular aunque fuese objeto de un uso meramente metafórico. Ὄργια conserva aquí parte de su sentido literal.

Es posible pensar en un vínculo del verso dedicado a Cadmo en el canto cuadragésimo primero con el muy extenso pasaje de 4. 259-284, donde volvemos a hallar ὄργια con un sentido que oscila entre el uso poético y el que le es propio, relacionado con el ámbito de los misterios:

[...] αὐτὰρ ὁ πάσῃ  
 Ἑλλάδι φωνήεντα καὶ ἔμφορα δῶρα κομίζων  
 γλώσσης ὄργανα τεῦξεν ὁμόθροα, συμφυέος δὲ  
 ἀρμονίης στοιχηδὸν ἐς ἄζυγα σύζυγα μίξας  
 γραπτὸν ἀσιγήτοιο τύπον τορνῶσατο σιγῆς,  
 πάτρια θεσπεσίης δεδαημένος ὄργια τέχνης,  
 Αἰγυπτίης σοφίης, μετανάστιος ἦμος Ἀγήνωρ  
 Μέμφιδος ἐνναέτης ἑκατόμπυλον ᾤκισε Θήβην·  
 καὶ ζαθέων ἄρρητον ἀμελγόμενος γάλα βίβλων,  
 χειρὸς ὀπισθοπόροιο χαράγματα λοξὰ χαράσσω  
 ἔγραφεν ἀγκύλα κύκλα· καὶ Αἰγυπτίου Διονύσου  
 εὖια φοιτητῆρος Ὀσίριδος ὄργια φαίνων

<sup>148</sup> Otros verbos que hacen referencia a la transmisión de la revelación en la religión órfica tienen también un claro valor didáctico: ἀνεδείκνυμι, “revelar” (OH 24.10, 76.7), παραδίδωμι, “transmitir” (D.S.3.65.6, 5.77.3, Hippol. *Haer.* 5.20.4; Procl. *Theol. Plat.* 6.50.12 (VI 11 Saffrey – Westerink), ἀγγέλλω, “referir” (Iambl. *VP* 28.151), λέγω, “contar” (Arist. *Fr.* 60 Rose), ἀναφαίνω, “revelar” (OH 79.8), ἐκφαίνω, “revelar” (Procl. *in R.*2.312.16 Kroll). La noción de conocimiento adquirido forma parte de la τελετή órfica tanto como su realización práctica: cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33. Hablaremos con mayor detenimiento del probable reflejo de los ritos órficos en otras escenas de las *Dionisiacas*: vid. III.9.4.4. “La serpiente en los misterios” y IV.2. “Magia ritual”.

<sup>149</sup> Vid. III.9.4.4. “La serpiente en los misterios”.

μύστιδος ἐννυχίας τελετὰς ἐδιδάσκετο τέχνης,  
 καὶ κρυφίη μάγον ὕμνον ἀνέκλαγε θυιάδι φωνῇ  
 λεπτὸν ἔχων ὀλόλυγμα· λιθοξόανοιο δὲ νηοῦ  
 γλυπτὰ βαθυνομένωι κεχαραγμένα δαίδαλα τοίχωι  
 κουρίζων δεδάηκε· πολυφράστωι δὲ μενοιῆι  
 μετρήσας φλογόεσσαν ἀνηρίθμων ἴτυν ἄστρων  
 καὶ δρόμον Ἥελίοιο μαθῶν καὶ μέτρον ἀρούρης,  
 χειρὸς ἐυστροφάλιγγοσ ὁμόπλοκα δάκτυλα κάμψας,  
 ἄστατα κύκλα νόησε παλιννόστοιο Σελήνης,  
 πῶς τρισσαῖς ἐλίκεσσι μετάρτροπον εἶδος ἀμείβει,  
 ἀμφιφαῖς, διχόμηνης, ὄλωι στίλβουσα προσώπωι,  
 πῶς δὲ συναπτομένη καὶ ἀπόρρυτος ἄρσενι πυρσῶι  
 Ἥελίου γενετῆροσ ἀμήτορι τίκτεται αἴγληι,  
 πατρὸσ ὑποκλέπτουσα παλιμφυῆσ αὐτόγονον πῦρ.

“...en cambio, él (sc. Cadmo), aportó dones dotados de voz y pensamiento a la Hélade entera; hizo iguales a la voz los instrumentos de la lengua; combinando la consonante con la vocal en forma de línea modeló el carácter inscrito del silencio elocuente. Él había sido instruido en los secretos patrios de un arte divina, de la sabiduría egipcia, cuando Agénor, que habitó como forastero nueve años en Menfis, fundó Tebas la de cien puertas. Se amamantó de la leche inefable de sacratísimos libros y, dibujando dificultosas grafías con mano que vuelve hacia atrás, trazó círculos intrincados. Mostró los *evios* secretos del Dioniso egipcio, Osiris el errante, y enseñó las iniciaciones nocturnas de un arte mística, y proclamó en aullidos un himno mágico en la voz secreta de las bacantes lanzando un agudo lamento. Había aprendido de niño los enrevesados caracteres incisos en el muro profundo de los adornos de las estatuas de piedra del templo. Gracias a su agudo entendimiento, midió la órbita llameante de los astros innumerables, y conocía el recorrido del sol y la medida de la Tierra; doblando los dedos entrelazados con ágil mano, entendió los ciclos cambiantes de Selene, que siempre vuelve, cómo muda su figura tornadiza en sus tres fases: creciente, media luna y cuando resplandece con su rostro entero, y cómo se une al fuego masculino de Helio generador y nace de su resplandor sin madre, sustrayendo la llama autoengendrada y siempre renovada de su padre”.

El presente pasaje, que Chuvín denomina “portrait de Cadmos”<sup>150</sup>, se halla encuadrado en la descripción del regreso de los recién casados Cadmo y Harmonía, desde Samotracia, tierra originaria de la novia, hasta la Hélade. Allí, el hijo de Agénor deberá consultar el oráculo de Delfos para orientarse en la misión que Zeus le ha encomendado, es decir, fundar una ciudad. Poco antes, el poeta se detenía en el elogio de la pareja, a la que un marinero compara con Eros, primero, y luego con

<sup>150</sup> Chuvín 1976, pp. 44-46. Nos ocuparemos de comentar exclusivamente la parte del retrato que contiene los rasgos psicológicos del personaje y obviaremos el elogio de su belleza física, en 4.126-142.

Ares y Afrodita. Más abajo, ofrece Nono un anticipo de la detallada lista de aportaciones beneficiosas de Cadmo, que acabamos de reproducir, y las presenta como “novedosos dones” que lleva “a todos los helenos”. No sólo a la zona de Argos, como deducimos de la mención del “hidróforo” Dánao<sup>151</sup>, segundo elemento de la σύγκρισις en esta ocasión, y, por tanto, el que resulta derrotado por las innumerables virtudes del héroe tebano<sup>152</sup>. La razón por la que Nono llama “portador de agua” a Dánao (v. 254) y “vivificante” a su aportación (en el verso anterior), es, cuando menos, enrevesada, como es habitual en la técnica noniana: si seguimos el relato de Apolodoro, la cólera de Posidón hizo que se abatiera una terrible sequía en territorio argivo, porque Ínaco había afirmado que aquella tierra era de Hera; Dánao envió a sus hijas en busca de fuentes; una de ellas, Amimone, perseguida por un sátiro y posteriormente salvada por Posidón, obtuvo del dios las instrucciones para encontrar un manantial<sup>153</sup>. Como vemos, a Nono sólo le interesa Dánao aquí como responsable de la aportación del agua, en un momento de escasez determinado, y de una manera muy indirecta, puesto que el mérito corresponde a su hija, que ni siquiera da conscientemente con la solución de la sequía.

Sin embargo, Dánao resulta útil para su comparación con Cadmo, dado que otras fuentes lo consideraron introductor del alfabeto en Grecia<sup>154</sup>. Ambos personajes, además, tienen en común una vinculación con Egipto: Dánao es hermano

---

<sup>151</sup> Vv. 252s: Ἐνθα Πανελλήνεσσι νεώτερα δῶρα τιταίνων / ἀρχεκάκου Δαναοῖο φερέσβιον ἔκρυψε τέχνην. Dánao es llamado “instigador de crímenes”, ἀρχεκάκου, en recuerdo de la enemistad con su hermano Egipto, cuyos cincuenta hijos casaron con las cincuenta danaidas. El padre ordenó a las muchachas que en la noche de bodas asesinaran a cada uno de los jóvenes una vez se hubieran dormido. Sólo una de ellas, Hipermestra, respetó la vida de su marido, Linceo: cf. Apollod. II 1.4-5., A. *Supp.* 314ss.

<sup>152</sup> Otras comparaciones de este tipo en 25.31-147, 25.148-174 y 25.174-252, donde el panopolitano ensalza a Dioniso por encima de Perseo, Minos y Heracles, respectivamente.

<sup>153</sup> Apollod. 3.13-14: ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης, ἐπειδὴ καὶ τὰς πηγὰς ἐξήρανε Ποσειδῶν μηνίων Ἰνάχωιδίῳ τὴν χώραν Ἡρας ἐμαρτύρησεν εἶναι, τὰς θυγατέρας ὑδρευσομένης ἐπεμψε. μία δὲ αὐτῶν Ἀμμώνη ζητοῦσα ὕδωρ ρίπτει βέλος ἐπὶ ἔλαφον καὶ κοιωμένου Σατύρου τυγχάνει, κάκεινος περιαναστὰς ἐπεθύμει συγγενέσθαι. Ποσειδῶνος δὲ ἐπιφανέντος ὁ Σάτυρος μὲν ἔφυγεν, Ἀμμώνη δὲ τούτωισιν εὐνάζεται, καὶ αὐτῇ Ποσειδῶν τὰς ἐν Λέρνῃ πηγὰς ἐμήνυσεν. El motivo estaba ya en el Ciclo Épico, en el poema perdido *Danais*: PEG 121 Bernabé. Cf. también Ov., *Am.* I 13, Hyg., *Fab.* 169.229 Philostr. *Iun.*, *Im.* I, 8.

<sup>154</sup> Cf. Sch. D.T., *Gramm. Gr.*, 183, 1-9 Hilgard, que cita a Pitodoro, Filis de Delos y a los milesios Anaximandro, Dionisio y Hecateo. Según afirma Chuvin 1976, p. 46, en la competición a propósito de la escritura reside la razón por el que Nono sólo deja para Dánao la invención de pozos, una tradición que remonta al menos a Plinio: *NH* 7.195, donde, como de nuevo ve Chuvin, *l.c.* n.3, Dánao se apropia de un descubrimiento llevado a cabo por sus hijas. Parece tratarse de una racionalización del motivo de Amimone narrado en la nota anterior: cf. Megas 1933.



del héroe epónimo del país y Cadmo, hijo del fundador de la Tebas egipcia, llamada en el texto que reproducimos más arriba “la de cien puertas” para distinguirla de su propia fundación homónima, la Tebas griega, “de siete puertas”. Del mismo modo, ambos se relacionan simultáneamente, aunque de modo tácito, con Orfeo; el cantor tracio, como afirma la tradición que arranca de Diodoro Sículo hasta llegar a Tzetzes<sup>155</sup>, habría alcanzado conocimientos mágicos después de realizar un viaje a Egipto, habitualmente considerada tierra originaria de la magia durante toda la Antigüedad.

Así pues, el presente fragmento tiende un lazo explícito de Cadmo a Dánao, con lo que éste último aparece como un héroe civilizador o *πρῶτος εὐρητής* como los examinados en páginas anteriores. Tal como decíamos entonces, se trata de una categoría peculiar por cuanto a los personajes de los que podemos afirmar que pertenecen a ella les vienen atribuidas invenciones diversas. Orfeo nos servía de ejemplo puesto que, en palabras de Bernabé<sup>156</sup>, se le considera inventor de cualquier cosa beneficiosa en uno u otro sentido para la humanidad. Con los demás “primeros descubridores” ocurre lo mismo. La descripción o “retrato de Cadmo” aquí reproducida, lo presenta explícitamente como *πρῶτος εὐρητής* al hablar el verso 252 de sus aportaciones a Grecia entera como de “dones novedosos” (en lenguaje de nuestros días diríamos “innovaciones”), de modo que se relaciona con el verso protagonizado por él mismo, Cadmo, en el catálogo del canto cuadragésimo primero. También Aristeo, como veremos en seguida<sup>157</sup>, presenta rasgos comunes con el fenicio, mientras que las coincidencias de ambos con Orfeo nos permiten contarlos entre los personajes de las *Dionisiacas* que se erigen en figuras evocadoras del héroe tracio y que nos permiten hablar de menciones indirectas. Por último, por presentar a Cadmo relacionado con la astronomía y la astrología, el texto que aquí comentamos lo vincula con Endimión y Árcade, cuyo papel en el catálogo de inventores hemos comentado en el capítulo segundo.

Pero son, obviamente, las similitudes entre Cadmo y Orfeo las que más nos interesa tratar en este punto, y no son pocas. La primera de ellas, aparte del hecho evidente de que ambos, como hemos hecho notar reiteradamente, pertenezcan a la categoría heroica de los *πρῶτοι εὐρηταί*, refuerza la afirmación acerca de lo débiles

---

<sup>155</sup> D.S. 1.92.2, 1.96.3, 4.25.3, 1.69.4 (OF 48); Tz. Ex. 27.11 Hermann (OF 824).

<sup>156</sup> Bernabé 1998a, p. 43.

<sup>157</sup> Vid. II.4.4. “Aristeo”.

que son los límites entre unos y otros inventores míticos: también a Orfeo le atribuyen algunas fuentes, bien es verdad que minoritarias, la invención del alfabeto<sup>158</sup>. Queda, de esta manera, establecida una relación de reciprocidad entre ambos personajes, en lo que parece a todas luces uno de los múltiples alardes de la erudición de Nono, que pretende mostrar que conoce todas las fuentes, todos los testimonios. Para nosotros, en cambio, el efecto de tal alarde es más relevante, puesto que proporciona un argumento más que relaciona a Cadmo, introductor proverbial del alfabeto, con Orfeo, cuya figura admite casi cualquier rasgo que la tradición pueda atribuirle.

Volvemos al retrato de Cadmo, pues no queremos dar por cerrado el comentario de su aportación más significativa sin examinarla con detalle en relación con su carácter de introductor de ritos místéricos representada también aquí. Pensamos que la clave para comprender el modo en que ambas facetas se interrelacionan es, como anticipábamos más arriba, la oscilación semántica a que Nono somete el término ὄργια las dos veces que aparece en el fragmento<sup>159</sup>. En mi opinión, este “retrato” puede dividirse en tres partes: la primera de ellas se ocupa de la invención del alfabeto y abarca los versos 259-266; una segunda parte, que habla, como veremos con más detalle, de la introducción en Grecia de los ritos de Dioniso, comprende del verso 267 a la mitad del 275; la tercera se extiende del 275 al final de esta compleja descripción, en el verso 284 y recoge los avances astronómicos de Cadmo. La escritura es sacra, como vamos a defender a continuación, y como también parecen indicar, a manera de inciso, los versos 273-275, que hablan de los jeroglíficos.

Como es posible observar, la primera de las apariciones de ὄργια tiene lugar en 4.264. Junto con los dos anteriores, forma un grupo que resulta casi un calco de 4.381s. Veamos de qué manera. Observamos en 4.262 y 264 la siguiente secuencia:

ἀρμονίης στοιχηδὸν ἐς ἄζυγα σύζυγα μίξας

[...]

πάτρια θεσπεσίης δεδαημένος ὄργια τέχνης.

“...combinando la consonante con la vocal en forma de línea”

---

<sup>158</sup> Alcíd. *Ulix.* 24. Recuérdese el testimonio de Dioniso Escitobraquión que refiere que Orfeo escribía en “letras pelásgicas”: *Dionys. Scyt. fr.* 8 Rusten (*OF* 1026-7).

<sup>159</sup> Para un estudio del uso de ὄργια en otros lugares de las *Dionisiácas*, vid. sobre todo III.9.4.4. “La serpiente en los misterios”, al hilo de la intervención en la trama de Místide, nodriza iniciática de Dioniso.

[...]

“Él había sido instruido en los secretos patrios de un arte divina”.

Y en 41.381s:

...καὶ στοιχεῖον ὁμόζυγον ἄζυγι μίξας

Κάδμος ἐυγλώσσοιο διδάξεται ὄργια φωνῆς.

“... y Cadmo, combinando en hilera las consonantes y las vocales, enseñaría los misterios del sonido de la hermosa lengua”.

El segundo pasaje ha recibido comentario detenido más arriba<sup>160</sup>. Por ello, nos interesa ahora tan sólo por la semejanza que guarda con el del canto cuarto, mucho más completo, a la par que complejo. En ambos, Nono habla de la técnica del alfabeto, es decir, de la escritura, como de un misterio cuyo conocimiento se alcanza a través del esfuerzo, el estudio, comparado implícitamente con la iniciación. A este respecto, la raíz del verbo que significa “enseñar”, y en sentido pasivo, “aprender”, está presente en los dos pasajes como regente de ὄργια. En el segundo, sin embargo, aparece en forma de perfecto pasivo y, por tanto, con el significado de “saber” como resultado de “haber aprendido”<sup>161</sup>.

La construcción participial es, con todo, lo suficientemente ambigua como para que podamos plantear una duda: apenas un ligero cambio en la puntuación del texto sería suficiente para entender que δεδαμημένος estuviera coordinado con el ἀμελγόμενος del verso 267. Así, el primero de los “ὄργια” tendría exactamente el mismo sentido que el segundo (v. 270), pues daría lugar a que se encuadraran en el mismo contexto ritual. Con nuestra traducción hemos decidido reflejar el respeto del punto después de Θήβην y del valor adverbial de la que, de otro modo, sería conjunción copulativa καί; no sería descabellado, con todo, afirmar que el verso 264 y los dos siguientes funcionan como transición de un don de Cadmo al otro<sup>162</sup>, como si el poeta pretendiera un juego de referencias entre ambos sentidos del término, que se evocan recíprocamente. Con todo, las abundantes coincidencias entre el lugar del canto cuadragésimo primero que habla sin dudas del alfabeto y el del canto cuarto

---

<sup>160</sup> Vid. II.2.3. “Eagro, guerrero y cantor”.

<sup>161</sup> Así ocurre por la obvia diferencia de sentido de ambos pasajes: en el canto cuarto importa que Cadmo alcanza en Egipto el dominio de la técnica de la escritura; en el canto cuadragésimo primero, en cambio, interesa que lo difunde, que lo enseña.

<sup>162</sup> Es decir, nos referimos ahora sólo a las dos primeras partes de su retrato, dado que en la dedicada a la astrología no contamos con la presencia de ὄργια.

que estamos comentando<sup>163</sup>, nos llevan a reforzar la idea que defendemos desde el principio del presente epígrafe: se trata de dos ὄργια con sendos sentidos distintos. Resta llamar la atención sobre la forma en que Nono describe el aprendizaje de la escritura por parte de Cadmo, que hace pensar en la creencia del poeta en el origen egipcio de ésta<sup>164</sup>, que habría surgido, en concreto, a partir de los jeroglíficos: tal parece el sentido de las expresiones “los enrevesados caracteres incisos en el muro profundo” y “los adornos de las estatuas de piedra del templo”<sup>165</sup>.

Sentado, pues, el origen sagrado de la escritura, al menos a ojos del panopolitano, que la califica de θεσπεσίη τέχνη, no deben quedar ya dudas acerca de su vinculación con el segundo ὄργια del retrato de Cadmo, en 4.270: aquí, el término es literal y se refiere a ritos místéricos. Hay que destacar la profusión de calificativos con que Nono dibuja tales misterios, sobre todo en el texto de 267-272 -reproducido y traducido junto con su contexto completo más arriba, al comienzo del presente apartado-, que vamos a analizar en seguida con detenimiento.

En la primera oración de tal pasaje (“se amamantó de la leche inefable de sacratísimos libros y, dibujando dificultosas grafías con mano que va hacia atrás, trazó círculos intrincados”), nuevamente referida a la escritura, abundan los términos que evocan lo secreto: la cercanía a los ritos místéricos está clara en ἄρητον, “inefable”, que, en una hermosa metáfora califica la “leche de los libros” de los que se alimenta el conocimiento de Cadmo. “Lo inefable”, conjugado con el calificativo ζαθέων, “muy divinos”, “sacratísimos”, y con el hecho de que los saberes del hijo de Agénor provengan de libros, nos permite relacionarlo con el orfismo, considerado tradicionalmente una “religión del libro”<sup>166</sup>. Ya los autores antiguos comprendieron la importancia de los textos escritos en la religiosidad de Orfeo<sup>167</sup> y el tracio mismo era, según la tradición, autor de gran número de escritos en los que conviven filosofía, medicina y religión.

---

<sup>163</sup> Véase cómo, en efecto, la secuencia “mezclando en hilera lo consonántico con lo vocálico” es prácticamente igual en ambos fragmentos.

<sup>164</sup> El críptico verso 268, y en concreto el término ὀπισθοπόροιο, que significa literalmente “en dirección contraria”, parece señalar la escritura fenicia, de derecha a izquierda, y no la arcaica *bustrofedón*: cf. Chuvin 1976, p. 46, n. 3.

<sup>165</sup> Éste es el texto de todas las *Dionisiacas* donde más extensamente habla Nono de su patria, aunque el carácter literario de la descripción anula la verosimilitud; la alusión a los jeroglíficos en modo alguno refleja un conocimiento directo: cf. Chuvin 1976, p. 45.

<sup>166</sup> Bianchi 1974, p. 131, Bernabé 1996a, p. 18 n. 15, 1996b, p. 67. También, con una visión diferente, Linforth 1941, pp. 261-289, West 1983a, p. 3.

<sup>167</sup> Cf. e.g. Pl. R. 364e, E. *Hipp.* 952-957 y E. *Alc.* 967-970.

El carácter enrevesado y difícil de comprender que el poeta atribuye a los caracteres que Cadmo aprende gracias a los libros sagrados, queda patente en el texto noniano por medio de la reiterada y poco menos que insistente utilización de adjetivos que pretenden transmitir una sensación de extrañeza: ὀπισθοπόρος, “que va en dirección opuesta”, λοξός, “retorcido”, o ἀγκύλος, “tortuoso”, son los ejemplos más llamativos. Hallamos asimismo aliteraciones como ἀγκύλα κύκλα, ο χαράγματα... χαράσσω, que, al igual que ἀμελγόμενος γάλα, es una construcción de acusativo interno, redundante e insistente por definición. Son recursos que contribuyen a que estos versos sean especialmente chocantes en lo que, en mi opinión, es un acuerdo de la forma con el fondo; i.e., el texto es complicado conceptual y fonológicamente porque Nono pretende, conscientemente, dar a entender que los ritos de los que se habla son incomprensibles, intrincados. Como tendremos ocasión de reiterar a lo largo del presente trabajo, seguramente ni siquiera el propio panopolitano tenía un conocimiento directo de tales ritos, salvo a través de los libros que aún circulaban en su época. El recurso de la aliteración, por otra parte, recibe abundante uso en los documentos mágicos, sean papiráceos o de otro material<sup>168</sup>: un lenguaje complicado y deliberadamente enrevesado es el velo del mensaje arcano de la magia, ilícito para los profanos.

Si complejos eran los versos que acabamos de comentar, no lo es menos la parte de 269-273. En ella el poeta clasifica de modo explícito el tipo de ritos de los que considera transmisor a Cadmo en una descripción donde cada palabra cuenta: para empezar, los dos verbos del pasaje, φαίνων y la forma ἐδιδάσκετο nos recuerdan que la verdad revelada se transmitía del iniciador al iniciando como de maestro a discípulo<sup>169</sup>. Y la revelación en el presente texto aparece en forma de ὄργια y de τελετάς, regímenes respectivos del participio y del imperfecto. Ambos son términos técnicos referidos a religiones místicas: τελετή en el orfismo alude a la transmisión del conjunto de creencias a través del mito y del rito, es decir, es la ceremonia religiosa concebida como un conjunto de δρώμενα y λεγόμενα, “actos” y “palabras”,

---

<sup>168</sup> Por ejemplo, la fórmula denominada Ἐφέσια γράμματα se nos ha transmitido en el papiro PGM LXX 12 (202 Preisendanz – Henrichs) y en diversas láminas de plomo, de los siglos V y IV a.C. en su mayoría, y una cuya datación oscila entre los siglos II y IV d.C. Para un estudio completo, con bibliografía, de las Ἐφέσια γράμματα, cf. Bernabé 2003.

<sup>169</sup> Sobre el valor didáctico de los verbos usados para aludir a la parte hablada de las iniciaciones, cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33, n. 113. Son tres las ocasiones en el “retrato” en que Nono describe la actividad de Cadmo como un aprendizaje: v.364, δεδαήμενος; ἐδιδάσκετο en 371 y δεδάηκε en 375.

orientados a cambiar al fiel, que adquiere una serie de conocimientos con los que ha de lograr su salvación personal<sup>170</sup>. ὄργια, en los textos órficos, hace referencia genérica a la parte eminentemente práctica de la ceremonia<sup>171</sup>; Nono respeta y sigue aquí el valor de ambos términos, el valor técnico, si no real, al menos coherente con la información que nos proporcionan las fuentes. Aunque no pretenda verosimilitud, sino tan sólo dotar de colorido poético sus versos, el panopolitano proporciona un retrato aproximado de los elementos más significativos de los ritos órficos, además de vincularlos con el dionisismo a través de hábiles mecanismos literarios<sup>172</sup>. A este respecto resultan fundamentales los elementos adnominales de los sustantivos referidos al rito: por un lado εὔια, en el v. 270, un derivado del grito ritual *evohé*, consagrado a Dioniso, al que el poeta identifica aquí con Osiris, y por otra parte, el adjetivo ἐννύχιος, que nos recuerda que la noche es un elemento importante en las celebraciones del dios. Los versos 372s, al mismo tiempo, aluden a otro tipo de grito ritual, en este caso un lamento fúnebre (ὀλόλυγμα), que forma parte de lo que Nono llama μάγον ὕμνον, “himno mágico”. La referencia a la recitación “en secreto” (κρυφίη) de ese himno por parte de Cadmo nos mantiene en el contexto de los rituales místéricos, que exigen de sus iniciados el silencio de lo que en ellos ocurre; el adjetivo θυιάδι, que hemos traducido como “báquico”, está relacionado con las tíades, mujeres del cortejo extático de Dioniso.

Todos los datos que extraemos del presente texto nos permiten concluir, ahora con total seguridad, que Nono habla de ritos que tienen que ver con el ámbito dionisiaco, en los que desempeñan un papel fundamental unos libros secretos cuya enseñanza es considerada divina, procedente de los dioses. Al hablar del secreto, podemos hacerlo extensivo al conjunto de la celebración, a partir de lo que de las τελεταί nos cuentan las fuentes antiguas.

---

<sup>170</sup> Entre los numerosos estudios de los que el término τελετή ha sido objeto, cabe señalar Lobeck 1829, I pp. 123ss; Harrison 1914, pp. 36-38; Kretschmer 1916-1917, p. 270, y 1937-1938, p. 68; Bolkestein 1929, pp. 53-63; Kern, *RE s. v. τελετή* col. 393ss; Zijderveld 1934, pp. 97-103; Sokolowski 1934; Boyancé 1936, pp. 42ss; Brelich 1958, p. 120, n. 148; Gallini 1960, pp. 531-558; Graf 1974, p. 32, n. 48; Casadio 1983, pp. 124-126; Riedweg 1987, pp. 81, 103, 113; Sfameni Gasparro 1988; Simms 1990 y Jiménez 2002, pp. 11-52.

<sup>171</sup> Hdt. 2.81, Hp. *Lex.* 5, *OF* 583.15, D.S. 3.65.6, Paus. 8.37.5, Luc. *Salt.*15, Thdt. *Affect.*1.21, 1.114. Cf. Jiménez 2002b. En otras fuentes, por metonimia, ὄργια señala los objetos empleados en el ritual: Clem. Al. *Prot.* 2.22.4, *OH* 54.10. Acerca de los diversos usos de ὄργια en las *Dionisiacas*, vid. III.9.4.4. “La serpiente en los misterios”.

<sup>172</sup> Puesto que, como concluiremos, las metamorfosis de Zagreo, divinidad órfica por excelencia, tiende vínculos en la eopeya con el segundo Dioniso: vid. III.7-10.

Nono precisa, además, que durante los ritos se proclamaba un himno considerado mágico que contenía un lamento en honor de Dioniso, identificado con Osiris<sup>173</sup>. Parece posible afirmar que Nono podría considerarlos intercambiables, en tanto que ambos pertenecen a la categoría de divinidades que sufren y mueren, Dioniso a manos de los Titanes, Osiris por obra de su hermano Seth, para después resucitar a partir de la recomposición de sus pedazos<sup>174</sup>.

No podemos concluir el presente apartado sin llamar la atención sobre el sentido de que Nono presente su tierra egipcia como la cuna de la magia, de la escritura y simultáneamente de los ritos místéricos; sobre cómo se ligan entre sí las figuras de todos los *πρῶτοι εὐρηταί* por la flexibilidad que les caracteriza, que permite que a algunos se les lleguen a atribuir los mismos inventos, o bien por su relación con Egipto. El texto comentado trae, así, al pensamiento las figuras de Dánao, Aristeo, Árcade y Endimión, pero sobre todo la de Orfeo, con la que Cadmo se relaciona fundamentalmente en tres direcciones: porque ambos son considerados introductores en Grecia del alfabeto, porque ambos visitaron tierras egipcias<sup>175</sup>, para hacerse con un conocimiento especial, y, por último, porque a ambos, a Orfeo de forma tradicional y a Cadmo sólo en Nono, se les atribuye la difusión de ritos místéricos. La semejanza del fundador de Tebas con la figura del cantor tracio que introduce o reforma ritos religiosos -al menos los órficos, que de él toman el nombre, aunque también otros que con ellos presentan el denominador común de la necesidad de iniciación-, no termina, sin embargo, aquí.

En el siguiente epígrafe trataremos de explicar y asentar una coincidencia entre ambos personajes testimoniada de nuevo sólo por Nono, tal como vamos a comprobar.

---

<sup>173</sup> Identificación muy antigua, presente ya en Hecateo (Hecat. *FGH* 1 F 300). También en Heródoto (Hdt. 2.144; Herodt. 2.42 y 156.5) y D.S. 1.96.2-5. Cf. Bernabé 2002c.

<sup>174</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo” y III.9.5.2. “La muerte de Zagreo”.

<sup>175</sup> Ambos tienen una vinculación pasajera, no permanente, con Egipto: vid., en el caso de Cadmo, 4.265, donde Agénor, su padre, es calificado de *μετανάστιος*. La mención de Egipto, además, nos permite remitir a la idea de que lo que de allá procede presenta una pátina de antigüedad y venerabilidad innegable para los griegos: cf. Bernabé 2002c.

#### 4.2.2. MÚSICO.

Como adelantábamos en § 2.3, Cadmo es protagonista absoluto de los primeros cantos de las *Dionisiacas*, hasta el momento del relato del nacimiento de Dioniso Zagreo, primero, y de Dioniso Baco, centro de la epopeya, después.

En calidad personaje de primera categoría, el tebano interviene en una cantidad nada despreciable de episodios; de ellos, lo que más nos interesa es que presenta múltiples rasgos comparables con Orfeo. Nuestro propósito en el presente epígrafe es examinar cuidadosamente las semejanzas que Cadmo y él guardan en virtud de la característica que más célebre hizo al tracio: su habilidad musical. Orfeo es célebre en la tradición por hechizar con su canto y su música a elementos animados e incluso a los inanimados<sup>176</sup>. El poder musical de Orfeo reflejado en otros personajes permite a Nono dar forma al tercer grupo de alusiones al bardo, las más indirectas, las que ni siquiera se refieren a miembros de su familia, pero que, a pesar de todo, tienen lugar de una manera inequívoca, según trataremos de mostrar en seguida. Ya anteriormente, cuando aludíamos a Eagro<sup>177</sup>, llamábamos la atención sobre la manera en que Nono recurre a la característica que más célebre hizo a su hijo para dar a conocer al lector la figura del rey tracio, activo guerrero del bando dionisiaco, pero también para justificar una habilidad musical que no posee en ningún otro testimonio.

El caso de Cadmo es diferente al de Eagro, puesto que no hay entre él y Orfeo relación genealógica alguna, pero al mismo tiempo es similar, en tanto que las *Dionisiacas* nos ofrecen un testimonio carente de paralelo, al menos por lo que sabemos gracias a las demás fuentes. Son varios los personajes que en las *Dionisiacas* son capaces de obrar sobre la naturaleza, hombres o dioses por medio de un elemento tan particular de Orfeo como es la música, y además con resultados prácticamente idénticos a los que por tradición le vienen atribuidos al tracio: frente al estrépito propio del séquito dionisiaco, que produce en quien participa de él un estado extático, de trance y de ἐνθουσιασμός, la música de Orfeo, según los testimonios míticos, tiene, entre otras capacidades, la de inducir la calma<sup>178</sup>. Así

---

<sup>176</sup> Vid. asimismo IV.4.3. “Magia de la música”.

<sup>177</sup> Vid. II.3.2. “Eagro, guerrero y cantor”.

<sup>178</sup> Hasta ahora, el papel desempeñado en las *Dionisiacas* por el sonido sólo ha recibido atención, aunque de manera bastante superficial, por parte de Newbold 2003. El autor enumera las escenas donde el sonido tiene un protagonismo más destacado en la epopeya, para, al finalizar el artículo, tratar de dar al éxtasis báquico y sus manifestaciones una explicación fisiológica a partir de las



actuará también la música de Cadmo en su fundamental intervención en la lucha de Zeus contra Tifón, un hijo de la Tierra, narrada en los dos primeros cantos de la epopeya<sup>179</sup>.

En cuanto al papel de la rebelión y la derrota del monstruo terrígeno en el proyecto global de la obra, parece posible defender que el poeta pretende hacer del episodio una presentación de la venida de Dioniso, acontecimiento que introducirá una nueva y definitiva organización mundial. Tifón forma parte de un tipo de divinidades primigenias que desafían el estatus olímpico para hacerse con el poder<sup>180</sup>. Nono relata cómo el monstruo arrebató las armas de Zeus, rayo y trueno, en un descuido del rey del Olimpo, que anda entretenido en amores con la ninfa Pluto, en quien engendrará a Tántalo. Los versos 1.145-156 así lo cuentan<sup>181</sup>. Nono entrecruza varias historias, de acuerdo, como siempre, con su poética de variación: Tifón es oriundo de Cilicia, donde llega Cadmo mientras está buscando a Europa, a quien, a su vez, Zeus ha dejado en Creta como esposa de Asterio. Aventuras y amor se conjugan, pues, en los momentos previos al nacimiento de Dioniso. Precisamente el amor desempeña también un curioso papel en la que habrá de ser la victoria sobre Tifón, puesto que Zeus no sólo necesita a Cadmo, sino también a Eros. Con él acude desde el Olimpo a pedir ayuda al futuro fundador de Tebas.

Cadmo se convierte así, inopinadamente, en siervo del destino y en herramienta imprescindible contra los desastres cósmicos que Tifón provoca y pretende continuar provocando. Como parte del plan de Zeus, se disfraza de pastor y

---

respuestas del organismo humano a los estímulos de diversas formas de sonido. Sobre los puntos de contacto y las diferencias entre la música de Orfeo y las manifestaciones musicales dionisiacas, véase una perspectiva resumida en Molina en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 3, § 5. “La seducción de lo sobrenatural”. Cf. asimismo Molina 1995, 1997, 1998, *diss.*

<sup>179</sup> Cf. en Schmiel 1992 un breve estudio de la tifonomaquia, con referencia a la estructura general del canto segundo. Cf. asimismo Braden 1974.

<sup>180</sup> A la misma categoría de “hijos de la Tierra”, y, por tanto, de representantes del caos frente al orden, pertenecen los Titanes, de los que hablaremos en los capítulos de nuestro trabajo dedicados a Zagreo (vid. sobre todo III.6. “El ataque de los Titanes”), y los indios, raza a la que Dioniso debe eliminar del mundo para poder habitar junto a los demás dioses (cf.13.1-34).

<sup>181</sup> En estos versos no encontramos aún referencia a los tendones de Zeus, que no aparecen hasta 1.493, aunque hemos de suponer que Tifón los roba junto con el rayo y el trueno y no después. Para el motivo, “genuinamente oriental...en absoluto griego”, Rouse 1962, p. 41, en nota a 1.511, propone como fuente a Pisandro de Laranda, *fr.* 15, en *Olymp.*, *In Plat. Phaed.* p. 172, 1-12 Norvin. Es del todo clara la analogía con el mito hitita de la lucha contra el dragón: cf. Bernabé 1979a. No obstante, Nono innova al introducir la lira en lugar de los ojos y el corazón que emplea el mortal del relato hitita para distraer al monstruo. Cf. las variantes de la tifonomaquia a lo largo de la tradición, desde sus orígenes orientales, hasta la versión de Nono en Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, bajo el epígrafe “El mito de Tifón”.

recibe en sus manos una flauta de maravillosas propiedades, que combina perfectamente con su recién adquirida vestimenta y con el resto de su *atrezzo*: unos rebaños y un corral de cuerda trenzada que aporta Pan, dios pastoril por excelencia (1.368-370).

El engaño de Tifón es un episodio eminentemente mágico, pleno de referencias a la capacidad sobrenatural de la música<sup>182</sup>. Son múltiples los argumentos que podemos aducir para poner de manifiesto las relaciones que Cadmo como músico impostor guarda con Orfeo, representante por excelencia de la magia de la música<sup>183</sup>. Un pasaje fundamental es el de 1.486-503, donde Cadmo habla astutamente al gigante, que unos versos más arriba ha alabado el virtuosismo del supuesto pastor y le ha prometido un puesto preferente en el nuevo orden que anhela en el reino de los dioses:

“βαιὸν ἐμῆς σύριγγος ἐθάμβεες ἤχον ἀκούσας·  
εἰπέ, τί κεν ῥέξειας, ὅταν σέο θῶκον ἀείσω  
ἑπτατόνου κιθάρης ἐπινίκιον ὕμνον ἀράσσω;  
καὶ γὰρ ἐπουρανόισιν ἐγὼ πλήκτροισιν ἐρίζων  
Φοῖβον ἐμῆι φόρμιγγι παρέδραμον, ἡμετέρας δὲ  
χορδὰς εὐκελάδους Κρονίδης ἀμάθυνε κεραυνῶι  
υἱέι νικηθέντι φέρων χάριν· εἰ δέ ποθ' εὖρω  
νεῦρα πάλιν σφριγόνωντα, μέλος πλήκτροισι τιταίνων  
θέλξω δένδρεα πάντα καὶ οὔρεα καὶ φρένα θηρῶν·  
καὶ στέφος αὐτοέλικτον, ὁμόζυγον ἥλικι γαίηι,  
Ἦκεανὸν σπεύδοντα παλινδίνητον ἐρύξω  
τὴν αὐτὴν περὶ νύσσαν ἄγειν κυκλούμενον ὕδωρ,  
ἀπλανέων δὲ φάλαγγα καὶ ἀντιθέοντα ἀλήτας  
στήσω καὶ Φαέθοντα καὶ ἰστοβοῆα Σελήνης.  
ἀλλὰ θεοὺς καὶ Ζῆνα βαλὼν πυρόεντι βελέμνωι  
μοῦνον ἔα κλυτότοξον, ὅπως παρὰ δεῖπνα τραπέζης  
δαινυμένου Τυφῶνος ἐγὼ καὶ Φοῖβος ἐρίζω,  
τίς τίνα νικήσειε μέγαν Τυφῶνα λιγαίων...”

“Estabas estupefacto al oír el humilde rumor de mi siringe. Dime, ¿qué harías, entonces si canto en honor de tu trono, proclamando un himno de victoria con mi cítara de siete cuerdas? De hecho, he desafiado plectros celestes y he vencido a Febo con mi propia lira;

---

<sup>182</sup> Volveremos a aludir al hechizo de Tifón más adelante: vid. IV.4.3., apartado dedicado a Cadmo en el capítulo “Magia de la música”. Cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63, § 2.4. “El poder musical de Orfeo en otros personajes: Cadmo y Anfión”.

<sup>183</sup> La figura mítica de Orfeo presenta muchos otros rasgos mágicos: Cf. Martín Hernández en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 5 y Martín Hernández 2006, *diss.*

pero el Cronida redujo a ceniza con su rayo mis cuerdas melodiosas, para agradar a su hijo vencido. Pero si alguna vez vuelvo a hallar los flexibles tendones, templando una melodía con mi plectro hechizaré toda clase de árboles, montes, ánimos de bestias; y contendré al Océano, que, como una corona en torno a la Tierra, esposo suyo tan antiguo como ella, se ciñe en corriente vertiginosa; conduciré su agua, que gira alrededor de su propio límite; detendré el ejército de estrellas fijas y los planetas que compiten a la carrera, y a Faetón, y el carro de Selene. Pero cuando lances tu dardo llameante a Zeus y a los dioses, deja sólo al famoso Arquero, para que Febo y yo rivalicemos mientras Tifón se banquetea en su mesa: ¿quién vencería a quién, cantando en honor del gran Tifón? [...]”.

Reproducimos prácticamente completo el parlamento que dirige Cadmo a Tifón en respuesta a las palabras en las que el monstruo, después de haberle oído tocar y haber quedado seducido por la melodía (1.409-425), le promete toda clase de dones divinos, desde un puesto entre las constelaciones del cielo hasta tomar como esposa cualquiera de las diosas más importantes -salvo Hera, que reserva para sí mismo-, si pone al servicio del nuevo orden en el Olimpo su flauta y su arte musical (1.426-480). Obviamos los tres últimos versos de la réplica de Cadmo, pues no resultan fundamentales para la comprensión del pasaje: en ellos habla de dejar vivas también a las Piérides para que con sus voces femeninas acompañen el canto masculino de Apolo junto al propio Cadmo.

Los aquí presentados no son, como trataremos de mostrar, los únicos versos del episodio de la batalla contra Tifón que permiten aludir a la figura y al mito de Orfeo, pero sí resultan fundamentales por concentrarse en ellos, al menos, dos motivos literarios que son constantes en la historia del mítico bardo. Al primero de ellos ya nos hemos referido sumariamente al hablar *supra* acerca de Lino y de los rasgos que presenta en común con Orfeo<sup>184</sup>: se trata del tópico literario de la rivalidad de un mortal con la esfera de lo divino. Son frecuentes en la mitología los relatos en los que un ser humano que posee en grado sumo una habilidad artística o que domina de modo especial cualquier otra materia, llega a anhelar compararse con la divinidad e incluso superarla. El dios o diosa que resulta objeto del desafío suele acabar castigando al imprudente mortal que ha soñado con sobrepasar los límites meramente humanos: Casiopea, que se jactó de ser más hermosa que las Nereidas; Níobe, que presumió de ser más fértil que Leto; Asclepio, que osó quebrar las fronteras entre la vida y la muerte; Támiris, que presumió de superar en el canto a las

---

<sup>184</sup> Vid. II.2.2. “Linos: sus relaciones con Orfeo”.

musas, o Marsias, el sátiro que pretendió ser mejor músico que el propio Apolo<sup>185</sup>, son sólo unos pocos ejemplos que traemos al recuerdo, entre los muchos que la tradición ofrece. Los dos últimos casos, el de Támiris y el de Marsias, que terminó desollado y sus restos colgados de un árbol, nos acerca al ámbito de la música y nos permite enlazar con el tema que nos ocupa. También Orfeo, en efecto, poseyó en grado sumo una habilidad musical, o, más bien, la habilidad musical por excelencia. Su interferencia en la esfera de la divinidad va más allá de una cuestión de ofensa al orgullo de un dios soberbio, alcanza un sentido mucho más profundo: con su descenso al Hades en busca de su esposa, Orfeo pretende cambiar el ciclo de la vida, contravenir el orden de la naturaleza. Más abajo hablaremos con detalle del rescate de Eurídice y de cómo es posible encontrar el molde del episodio, de nuevo como motivo literario tópico, en otros pasajes de las *Dionisiacas*<sup>186</sup>. A pesar de que, como veremos, los estudiosos no se ponen de acuerdo en considerar fallido o exitoso el resultado de tan ambiciosa empresa, el argumento del castigo divino por intromisión pesa bastante a favor de la pérdida definitiva de Eurídice por parte del tracio. También la muerte de Orfeo a manos de mujeres del séquito báquico parece resultado de una venganza de un dios, en este caso Dioniso, ofendido por el olvido de su eximio siervo, que habría preferido en un momento determinado de su vida el culto de Apolo<sup>187</sup>. Parece, con todo, que Orfeo no llega a desafiar nunca a ningún dios

---

<sup>185</sup> La historia de Casiopea, por ejemplo en Apollod. 2.4.3; Níobe, en Ov. *Met.* 6.147-312, que desarrolla *Il.* 24.602-617; la muerte de Asclepio, en Pi. *P.* 3.47 ss; sobre Marsias, Ov. *Met.* 6.383-400, Hyg. *Fab.* 165 y el propio Nono, *D.* 19. 315-327; el castigo de Támiris, en *Il.* 2.594-600.

<sup>186</sup> Vid. II.4.6.3. “El rescate del Hades: 35.37-78”. Sobre la magia concebida como un contravenir o una infracción consciente de las leyes naturales, vid. en IV.1. la introducción del bloque del trabajo consagrado al estudio de la presencia y valor de las alusiones a la magia en la epopeya.

<sup>187</sup> La versión de la muerte de Orfeo a manos de las bacantes enfurecidas, de la que no existe ni un solo testimonio iconográfico, fue puesta en escena por Eurípides en su obra perdida *Basárides*, entre el 470 y 460 a.C., según cuenta Eratóstenes: cf. Eratosth. *Cat.* 24 (*OF* 1033 I). Los *Catasterismos* son, además, la fuente más importante para conocer el argumento de la tragedia, que a grandes rasgos es el siguiente: tras regresar del Hades, Orfeo habría comenzado a considerar a Helio, identificado con Apolo, el más grande de los dioses; acostumbraba a levantarse al amanecer para contemplar desde el Pangeo la salida del Sol, al que, posiblemente, rendía culto. Numerosos textos, en efecto, atestiguan la existencia de cultos solares entre los tracios y en determinados ambientes órficos: los cita Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 7, n. 26. Sobre *Basárides*, cf. Séchan 1926, pp. 73-79, West 1983b, pp. 63-71 y 1990, pp. 26-50, Jouan 1992, pp. 74-75. Véase, por otra parte, una posible alusión a la muerte de Orfeo como castigo divino en *Hec.* 1187-1194, si bien como resultado de un abuso de la elocuencia no relacionada con la música: a este respecto, vid. II.2.2. “La elocuencia”. Para la crítica eurípidea a la actividad sofística, en relación con la cual habría que interpretar los versos de *Hécuba* que citamos aquí, cf. Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50, § 2.5. “Orfeo y la música”.

en el ámbito musical. Sin embargo Lino, un personaje muy cercano a él en varios sentidos, y del que Nono también se hace eco al considerarlo “primer descubridor” como a Orfeo y a Cadmo<sup>188</sup>, proporciona un elemento de comparación: él sí incurre en el viejo pecado de la ὕβρις con Apolo, que termina asesinándolo en una de las versiones de su leyenda, tal como veíamos en el lugar correspondiente.

La historia que leemos en los versos que ofrecemos más arriba es, por supuesto, una invención de Cadmo: puesto que su papel de músico no es más que una pose, una actitud impostada para la ocasión, también es falsa la destrucción de su supuesta lira bajo el rayo de Zeus airado por la deshonra de Apolo. Todo es fruto de una invención del astuto Cadmo, que con su retórica promesa de poner su maravillosa arte al servicio de Tifón, pretende captar su atención y distraerlo para recuperar, recordemos, los tendones y las armas de Zeus que el monstruo ha ocultado. Cadmo es tan astuto como el propio Nono se muestra justo al otro lado de la comunicación poética. El panopolitano juega de nuevo con las referencias a episodios muy conocidos de la mitología, aun sin mencionarlos directamente: aparte de recordar a Orfeo, por su desafío a los dioses del inframundo, y a Lino, que a su vez remite también al cantor tracio por excelencia, el sabotaje que Zeus supuestamente habría llevado a cabo contra el instrumento musical de Cadmo hace pensar en la muerte de Asclepio, a quien acabamos de mencionar líneas más arriba en el grupo de mortales castigados por ὕβρις. Apolo conserva en dicha leyenda un papel importante, de nuevo: en la ninfa Corónide engendra a quien se convertirá en el más afamado médico de condición humana. No vivirá mucho, sin embargo, después de cometer la osadía de resucitar a un muerto: Zeus lo matará, fulminándolo con su rayo<sup>189</sup>.

De modo que la muerte de Asclepio y la destrucción de la lira ideada por Cadmo tienen lugar por la misma causa, es decir, la violencia de Zeus. En ambos relatos, difiere tan sólo el papel de Apolo, que en la muerte de su hijo Asclepio no tiene nada que ver, e incluso se encolerizará con el monarca del Olimpo, mientras que en la historia que mantiene a Tifón entretenido en el presente pasaje de las *Dionisiacas* Zeus envía su rayo para honrar a Apolo. Y no sin ironía, como si se tratase de un aviso antes de que Febo siga sufriendo agravios por parte de un mortal, no resulta fulminado el humano, sino su lira. Llegamos, así, a la parte del discurso de

---

<sup>188</sup> Vid. II.2.2. “Lino: sus relaciones con Orfeo”.

<sup>189</sup> Apollod. 3.118.

Cadmo en que se compara a sí mismo con Orfeo, por medios que calificaremos de evidentes.

Efectivamente, puesto que la lira de Cadmo ha sido reducida a cenizas por el rayo de Zeus, necesitaría fabricarse una nueva, dado que Tifón quiere tomarle a su servicio como bardo real en la nueva corte que instalará en el Olimpo. El argumento más poderoso que emplea para persuadir al monstruo tiene que ver con su habilidad con los instrumentos de cuerda, tan superior a la que muestra con la flauta que fue, incluso, envidiada por el propio Apolo. En suma, para poner definitivamente en marcha la emboscada mediante la cual dejará al terrígena listo para su derrota a manos de Zeus, Cadmo le asegura que podría hacer sonar aún mejores melodías que la que surge de su flauta si tuviese los tendones de Zeus: con ellos, como cuenta Plutarco que hizo Hermes<sup>190</sup>, elaboraría las cuerdas de un instrumento destinado a glorificar al inminente nuevo rey.

Todo el engañoso discurso de Cadmo se orienta a un único fin: conseguir, tal como Zeus le ha encomendado, recuperar sus armas (1.377-407). Para nosotros son particularmente interesantes los versos 492-499, por contener las referencias más importantes, aunque veladas, a la figura de Orfeo. Recordemos la traducción del pasaje, recogida también más arriba junto a la totalidad del parlamento:

“Si alguna vez vuelvo a hallar los flexibles tendones, templando una melodía con mi lectro hechizaré toda clase de árboles, montes, ánimos de bestias; y contendré al Océano, que, como una corona en torno a la Tierra, esposo suyo tan antiguo como ella, se ciñe en corriente vertiginosa; conduciré su agua, que gira alrededor de su propio límite; detendré el ejército de estrellas fijas y los planetas que compiten a la carrera, y a Faetón, y el carro de Selene”.

Muy hábilmente, pues lo hace en boca del propio personaje, logra Nono traer a la mente, por medio de la figura del tebano, uno de los rasgos más significativos del carácter de Orfeo: su don proverbial del canto. Como el mítico bardo, Cadmo presume de ser capaz de dominar la naturaleza: árboles, montes y animales en una tríada que resulta frecuente en los testimonios antiguos para describir el paradigmático poder de Orfeo<sup>191</sup>. Además de actuar sobre elementos animados e inanimados del mundo de la naturaleza en general, llega a operar sobre el alma humana; en la expedición de los Argonautas vence a las Sirenas, aplaca el mar,

---

<sup>190</sup> Plu. *Is. et Os.* 55.373 C.

<sup>191</sup> Árboles y animales encantados por la música de Orfeo en *E. Ba.* 560-564 = *OF* 947 y *Trag. adesp.*, fr. 129, 6s Kannicht – Snell = *OF* 950; *Ov. Met.* 10.88ss; árboles, montes y ríos en *A.R.* 1, 26-31 = *OF* 951.

pacífica las eventuales discusiones surgidas entre los tripulantes. Más aún, tras la muerte de su esposa, consigue de los dioses del inframundo su acuerdo en devolverla a la vida<sup>192</sup>, como ya hemos mencionado al hablar de la trasgresión de las leyes naturales como rasgo que Orfeo comparte con otros personajes de la mitología que resultan castigados por los dioses a quienes ofenden. Todas las virtudes del canto de Orfeo enumeradas, junto con la de calmar tormentas<sup>193</sup>, acercan al maravilloso músico al tipo humano del mago<sup>194</sup>.

Muchos otros pasajes de las *Dionisiacas* nos permitirán hablar de la magia en sus diversas manifestaciones, desde su vertiente mítica, literaria, a la magia que los estudiosos suponen cercana a la realidad histórica, reflejada en sobre todo en los Papiros Mágicos Griegos<sup>195</sup>. También en el episodio del engaño de Tifón que aquí comentamos se aprovecha Nono de la productiva semejanza existente entre los efectos de la actividad mágica y los de la música. Puesto que más adelante, en el capítulo de nuestro trabajo centrado en la magia en las *Dionisiacas*, nos ocuparemos con mayor detenimiento del particular, aquí tan sólo trataremos de señalar por anticipado la proliferación, entre el final del canto primero y unos pocos versos del segundo, de términos relacionados con el campo semántico del hechizo. Es decir, derivados del verbo θέλω (en sentido amplio: de su misma raíz o de su campo semántico), ausentes por completo en las palabras de Tifón<sup>196</sup>, pero abundantes en boca de los demás personajes que intervienen -Zeus y Cadmo-, como una muestra significativa de la habilidad caracterizadora del poeta. Citaremos algunos ejemplos: la flauta que usa Cadmo en su artimaña, πηκτίδι, se califica de ἀμερσινόωι, un adjetivo compuesto de una raíz que posee el sentido de “privar”, “cegar”, y de “entendimiento”, en 1.388s; el imperativo θέλω que Zeus dirige a Cadmo en 1.395; θελόμενον, en 1.404s, referido al dardo, βέλος, de Eros, que desempeña también un papel importante en el engaño de Tifón; el adjetivo φρενοθελέος que califica el canto en 1.406 y que es prácticamente sinónimo de τερψινόων de 1.484, aplicado al

---

<sup>192</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2, especialmente § 5.

<sup>193</sup> A partir de Antip.Sid. AP 7.8.3-4. También domina los vientos y calma el mar: D.S. 4.43.1, 4.48.6; Philostr. *Im.* 2.15.1;

<sup>194</sup> Véase, por ejemplo, a Medea llevando a cabo prodigios similares a los de Orfeo en *Ov.Met.*7.192 ss., y *PGM* XII 240 ss., sobre la capacidad de un nombre mágico de actuar en árboles y rocas.

<sup>195</sup> Para la magia y su relación con el orfismo en las *Dionisiacas*, vid. el último bloque de nuestro trabajo: IV. “Personajes, acciones, objetos mágicos y su relación con el orfismo”.

<sup>196</sup> Por ejemplo, en el discurso donde promete a Cadmo toda clase de honores cuando reine en el Olimpo: 1.427-480.

material de la flauta. Es importante igualmente θέλω, dicho en 1.494 por Cadmo, que ha asumido a la perfección su rol y derrocha astucia; θελομένωι queda Tifón, en 1.521, como resultado del éxito de la música de Cadmo. La misma idea aparece de nuevo en el verso 534, el último del canto primero, con una variante: mediante una referencia metonímica, el poeta describe como “encantado”, θελομένη, el entendimiento, φρένα, de Tifón. Hay que destacar también el ἐπιθέλεται de 1.526, encuadrado en una comparación de tipo homérico donde el poeta equipara el aturdimiento de Tifón con el efecto que produce el amor juvenil.

Ya en el canto segundo, y a modo de sinopsis al tiempo que recordatorio de los resultados de la música en el serpentino hijo de Gea, encontramos un nuevo φρενοθελγέα en 2.10 referido, a ῥυθμὸν ἀοιδῆς, y el θελομένος del verso 13, aplicado indirectamente a Tifón e inserto en una nueva comparación homérica. Ambos símiles, el del canto segundo y el que mencionábamos unas líneas más arriba, se encuentran en disposición simétrica, uno al final del primer canto y el otro al comienzo del segundo (1.525-533 y 2.11-17). Su sentido es prácticamente el mismo: se trata de expresar poéticamente el pasmo de Tifón, aturdido, seducido por la melodía como un joven que contempla a su amada, en la primera comparación, o como un marinero que oye cantar a las sirenas, representadas por un singular colectivo, en la segunda:

ὡς δ' ὅτε τις Σειρήνος ἐπὶ κλοπὸν ὕμνον ἀκούων  
 εἰς μόρον αὐτοκέλευστον ἄωριος εἴλκετο ναύτης,  
 θελομένος μελέεσσι, καὶ οὐκέτι κύμα χάρασσω  
 γλαυκὸν ἀκυμάντοισιν ὕδωρ λεύκαιεν ἔρετμοῖς,  
 ἀλλὰ λιγυφθόγοιο πεσῶν ἐπὶ δίκτυα Μοίρης  
 τέρπετο πηδαλίοιο λελασμένος, ἄστρον ἑάσσας  
 Πλειάδος ἑπταπόροιο καὶ ἄντυγα κυκλάδος Ἄρκτου.

“Y como un marinero que oye el canto pérfido de una sirena, se dejaba arrastrar a un destino mortal, de forma consciente, hechizado por la melodía; ya no golpea las olas, ya no blanquea el agua transparente con los remos ahora secos. Al contrario, goza mientras cae en las redes de una Moira de voz armoniosa, olvidado del timón, despreocupado de la constelación de las siete Pléyades y de la órbita circular de la Osa”.

El tema de la perdición del marino por obra de las sirenas parece tomado de Apolonio de Rodas, aunque es posible hallar elementos comunes asimismo con pasajes de las *Argonáuticas órficas*<sup>197</sup>. El pasaje de la comparación, de cuño a todas

---

<sup>197</sup> Cf. Vian 1976, p. 164..



luces épico, nos interesa sobre todo por contener un guiño más a los maravillosos efectos de la música. Recordemos que Orfeo habría formado parte de la expedición de Jasón, según Apolonio de Rodas, por su capacidad de vencer a las Sirenas, cantoras mágicas, en competición musical<sup>198</sup>. La mención del “canto pérfido” de tales criaturas es susceptible de convertirse, para nosotros, en otra de las menciones de Orfeo pertenecientes a la categoría de las más indirectas, que Nono entierra bajo varias capas de erudición y que nuestro trabajo pretende desentrañar y clasificar. No obstante, aunque la relación entre el tracio y las sirenas la proporciona Apolonio, como ya hemos demostrado, es posible que el panopolitano no piense en Orfeo al hablar de estas cantoras híbridas, puesto que pretende reflejar el lado negativo del canto, el que conduce a la perdición, y la habilidad musical de Orfeo no parece poseer efectos nocivos en ningún testimonio. Tanto las unas como el otro son paradigma de la magia musical, o de la música mágica, si bien en sentidos diferentes. Además, el efecto de la música de la flauta de Cadmo sobre Tifón, el aturdimiento que le causa, que es casi sobrehumano y, por tanto, mágico, como demuestra la abundancia de términos relacionados con el campo semántico del hechizo en los que ya nos hemos detenido, tiene lo que podríamos denominar una explicación racional que nos ofrece Nono en 1.415. Aquí, el panopolitano llama al engendro φιλῳιδος, es decir, “amante de la música”. Se trata del preámbulo de toda la escena de la interpretación del futuro fundador de Tebas con su flauta y su disfraz de pastor, antes incluso de que Tifón le dirija la palabra para prometerle un lugar de prestigio en el nuevo orden que instaurará. En mi opinión, hay un evidente recurso a la ironía por parte de Nono en el momento en que destaca el gusto musical de un personaje cuyos estragos sobre la naturaleza en el enfrentamiento contra Zeus ha descrito con deleite poco antes, sobre todo en 1.163-293. La escena nos hace pensar en otra que, dado su amplio bagaje cultural, Nono sin duda conocía: otro ser de tamaño descomunal, caníbal, brutal, el cíclope Polifemo de la *Odisea* es capaz de sentir afecto hacia sus carneros, e incluso de tener uno favorito entre todos<sup>199</sup>. Como Homero, también Nono juega con el lector, y dota de colorido a su obra. Dibujar un rasgo de ternura en personajes tan brutales es una pincelada cuando menos inesperada.

---

<sup>198</sup> Cf. A.R. 4.905s., texto que citábamos más arriba (vid. II.2.2.1. “Lino, “el de Febo””) al hablar de la vinculación de Lino con Orfeo y de ambos, en sus respectivos mitos, con Apolo.

<sup>199</sup> *Od.* 9.446-460.

En el presente epígrafe hemos tratado de ofrecer una perspectiva completa de los argumentos que muestran la cercanía entre Orfeo y la actuación de Cadmo en la *tifonomaquia*. La tríada formada por “árboles, montes y ánimos de bestias” de 1.494 corresponde a los tres grupos que conforman la naturaleza. Al presumir que puede hechizarlos a todos, encantarlos a todos, πάντα, el futuro fundador de Tebas se jacta de ser un cantor tan excelente como Orfeo, se pone a su mismo nivel<sup>200</sup>. Mientras que el recuerdo proverbial de su canto sirve para aludir veladamente a la figura del célebre bardo, Nono da un paso más allá, con el propósito de innovar, y presenta a Cadmo convencido de su capacidad de dominar incluso el océano y las estrellas, la luna y el sol. Tal gesta se encuentra mucho más allá del alcance de lo humano, e incluso de los efectos mágicos de la música, de modo que si un mortal se atreviera tan sólo a intentarlo sería culpable de ὕβρις. No obstante, el tebano está a salvo de incurrir en el peor de los pecados contra los dioses, porque todo forma parte del ardid que dará a Zeus la victoria. Cadmo se resguarda en lo artificial de su condición de músico, en la efímera toma de posesión de un papel tan inesperado que, para nosotros, se convierte en la más poderosa razón, primero, para sospechar de su relación implícita con Orfeo y, después, para justificarla.

### 4.3. ANFIÓN.

El siguiente personaje que ha de ocupar nuestra atención es Anfión, al igual que Cadmo, un ilustre miembro de la saga mítica de Tebas. Engendrado por Zeus en Antíope, junto con su hermano Zeto, cuenta con una breve intervención en las *Dionisiacas* que comentaremos con detalle por recoger una serie de referencias más a la figura de Orfeo. Aunque no son unos personajes tan destacados como el legendario fundador de la ciudad que será la cuna de Dioniso, los dos acompañan al fenicio en un momento crucial de la fundación: la construcción de la muralla.

Anfión y Zeto forman una pareja de gemelos de un tipo muy frecuente en la mitología: uno de los dos goza de dones maravillosos mientras que el otro es poco más que un ser corriente, sin cualidades reseñables ni diferentes de las del común de la humanidad. Heracles e Ificles, Helena y Climtemnestra, sus hermanos Cástor y

---

<sup>200</sup> Vian 1976, nota a 1.499. E. Ba. 560-564 = OF 947 y Trag. adesp., fr. 129, 6s Kannicht – Snell = OF 950; Ov. Met. 10.88ss; árboles, montes y ríos en A.R. 1, 26-31 = OF 951.

Pólux, pertenecen también a esta categoría de gemelos distintos, donde el primero de cada pareja se lleva, respectivamente, la fuerza extraordinaria, la belleza fabulosa y la inmortalidad. Cada uno de los casos expuestos puede, sin embargo, explicarse porque Zeus es padre sólo de uno de ellos. En el de Anfión y Zeto, los testimonios no ofrecen, con todo, un nombre distinto para el progenitor de Zeto, que de los dos es, para decirlo en pocas palabras, el mediocre. Incluso Eurípides, por ejemplo, llama claramente a los dos “hijos de Zeus” en su *Hércules loco*<sup>201</sup>.

Con todo, y dejando de lado los intentos de racionalización de la mitología que a nada conducen, lo que ahora nos interesa de Anfión es la cualidad que lo diferencia de su hermano y gracias a la que Nono considera digna de mención su presencia en los orígenes de Tebas, es decir, la habilidad musical. Al igual que la de Cadmo, la música de Anfión presenta rasgos mágicos que nos permitirán relacionarlo con Orfeo en una doble dirección: primero, porque Nono construye la escena de su intervención en las *Dionisiacas* de un modo muy semejante a como hemos observado que hacía con Cadmo en el engaño a Tifón; es decir, aludiendo indirectamente a quien según la tradición posee el don de la música y el canto por excelencia, Orfeo. Por otra parte, porque, mientras que la actividad de Cadmo como músico es tan sólo una invención noniana para dotar de colorido la acción y presumir de erudición literaria, el gemelo de Zeto sí es célebre en la mitología por su oficio musical, y en este sentido comparte rasgos de carácter y leyenda con Orfeo.

Así pues, nuestro poeta respeta la tradición en el momento en que presenta a Anfión como protagonista de un pasaje inserto en el canto quinto, donde aparece colaborando con el fundador de Tebas, aunque hasta ahora el poeta no se ha preocupado por ofrecer el nombre de ninguno de sus acompañantes. Veamos el fragmento de 5.63-67, donde Nono describe brevemente el amurallado de la ciudad después de haber sido trazada y adornada:

[...] ἐπ' ἀρρήκτοις δὲ δομαίοις  
 ἑπταπόρῳ πυλεῶνι περιδρομον ἄστῃ χαράξας  
 οὐρανὸν ἐπτάζωνον ἔημι μιμήσατο τέχνηι,  
 ἐσσομένον ναέταις Ἀμφίονι τεῖχος ἑάσσας

<sup>201</sup> Eur. *H.F.* 26-30: γέρων δὲ δὴ τις ἔστι Καδμείων λόγος / ὡς ἦν πάρος Δίρκης τις εὐνήτωρ Λύκος / τὴν ἐπτάπυργον τήνδε δεσπόζων πόλιν, / τῷ λευκοπάλῳ πρὶν τυρανῆσαι χθονὸς / Ἀμφίον' ἠδὲ Ζῆθον, ἐκγόνῳ Διός: “Existe una historia entre los cadmeos que cuenta que había antiguamente un tal Lico, esposo de Dirce, que gobernaba la ciudad de las siete puertas antes de que los dos hijos de Zeus, Anfión y Zeto, los de los potros blancos, reinaran en esta tierra”.

πυργοδόμωι κιθάρηι πεφυλαγμένον.

“Sobre indestructibles cimientos trazó (*i.e.* Cadmo) una ciudad de siete puertas que imitan con su arte el cielo de siete zonas, pero dejó que Anfión, con su lira constructora de torres, erigiera la muralla para los futuros habitantes, la que los protegería”.

También en el canto vigésimo quinto, esta vez entre los versos 413-428, intervienen los hijos de Zeus y Antíope. Nos hallamos ahora dentro de la llamada *écfrasis* del escudo, que describe de nuevo la intervención de Anfión en la construcción de la muralla de Tebas<sup>202</sup>. A diferencia del pasaje del canto quinto que comentamos más arriba, la referencia del canto vigésimo quinto al papel de estos gemelos en la fundación de la ciudad de Cadmo tiene lugar como un recuerdo impreso sobre el escudo: la primera, en cambio, se narra de forma simultánea a los hechos y no *a posteriori*. El relato contenido en la *ἔκφρασις* del canto vigésimo quinto, además de ser más amplio, explicita el rasgo que hace especial a Anfión por contraste con su hermano:

τοῖα μὲν εἰς μέσα νῶτα σοφὸς τεχνήσατο χαλκεὺς  
ἀσπίδος εὐτύκτοιο· χαριζόμενος δὲ Λυαίωι  
τεῦξε λυροδμήτοιο βοόκτιτα τείχεα Θήβης,  
ἑπταπόρων στοιχηδὸν ἀμοιβαίων πυλεώνων  
κτιζομένων· καὶ Ζῆθος ἔην περὶ πατρίδι κάμνων,  
θλιβομένηι πετραῖον ἐπωμίδι φόρτον ἀείρων·  
Ἀμφίων δ' ἔλίγαινε λυροκτύπος· ἀμφὶ δὲ μολπῆι  
εἰς δρόμιον αὐτοκύλιστον ἔλιξ ἔχόρευε κολώνη,  
οἷά τε θελγομένη καὶ ἐν ἀσπίδι· καὶ τάχα φαίης ...  
ποιητὴν περ ἑοῦσαν, ὅτι σκιρτήματι παίζων  
κοῦφος ἀκινήτης ἐλελίζετο παλμὸς ἐρίπνης·  
σιγαλέηι δὲ λύρῃι μεμελημένον ἄνδρα δοκεύων,  
κραιπνὸν ἀνακρούοντα μέλος ψευδήμονι πέτρῃι,  
ἄγχι μολεῖν ἔσπευδες, ὅπως τεὸν οὔας ἐρείσας  
πυργοδόμωι φόρμιγγι καὶ ὑμετέρῃν φρένα τέρψῃς,  
μολπῆς ἑπτατόνοιο λιθοσσοῦν ἦχον ἀκούων.

“Tales imágenes dibujó el hábil bronceista en la mitad del dorso del bien construido escudo. Y para agradar a Lieo, representó los muros construidos por la lira de Tebas, fundación bovina, sus siete puertas en construcción, una tras otra, en hilera. También estaba Zeto, trabajando por su patria, con una carga de piedras pesándole en la espalda. Anfión, por

---

<sup>202</sup> La fundación de Tebas es el primero de los episodios míticos que decoran el escudo que fabrica Hefesto a Dioniso, a imitación de la descripción del de Aquiles en la *Iliada: Il.* 18.483-608. Vid. en IV.3.3.3. un sumario de los relatos que conforman la *ἔκφρασις* y que contextualizar el mito lidio de Tilo, así como un comentario más detenido, desde el punto de vista de la magia, de la música de Anfión en los pasajes en los que interviene.

su parte, cantaba al son de la lira; al ritmo de su melodía, una colina danza en círculos girando sobre sí misma en su recorrido, como si estuviera encantada, también en el escudo. Y diríase, aunque era una obra de artificio, que la roca se entretenía en brincos, agitándose en silencio, el bloque inamovible. Al ver al hombre, ocupado en su templada lira, entonando un hábil canto para la piedra fingida, uno se apresuraría a acercarse y prestar oídos a la forminge constructora de torres y a dejarse complacer el ánimo, escuchando el sonido de siete cuerdas que pondría a moverse las rocas”.

Más adelante, en el capítulo que nuestro trabajo dedicará a los reflejos de magia en la obra de Nono y a su relación con el orfismo, volveremos a comentar algunos aspectos de los dos textos que reproducimos por el vínculo que ofrecen con la concepción de la música como magia. Por el momento, ambos son aluden con suficiente elocuencia al rasgo más característico de Anfión: haciendo sonar su instrumento, una lira, es capaz de mover piedras. En concreto, las de la muralla de Tebas. El último de los dos pasajes describe el baile de las rocas al son de la música de Anfión con mayor amplitud y deleite que el primero, que, curiosamente, funciona como un resumen apriorístico de la segunda descripción. Zeto, por su parte, se ve obligado a cargar al hombro el pesado material que protegerá a su patria<sup>203</sup>.

El panopolitano nos presenta al músico tebano por excelencia, en esta especie de juego de referencias cruzadas, como un ser de una capacidad musical tan excepcional que incluso puede hacer que las rocas se muevan. Tales características abonan el terreno para un inminente equívoco con la figura de Orfeo, que, como vimos más arriba, mueve con su canto y su melodía todos los elementos de la naturaleza. Ambos personajes coinciden, pues, en su habilidad para manejar el paradigma de la inmovilidad. Aunque hay una ligera diferencia de matiz -puesto que Orfeo mueve con su canto todo, *incluso* las piedras, mientras que Anfión mueve *sólo* piedras, al menos por lo que sabemos gracias a los testimonios literarios, y además unas piedras muy concretas: las de la muralla de su patria-, varios fragmentos que han llegado hasta nosotros confunden a ambos personajes, entremezclan sus hazañas o atribuyen a uno los hechos del otro<sup>204</sup>.

Anfión y Zeto, llamados “los Dioscuros tebanos”, protagonizan una historia tópica de nacimiento, exposición y crianza por un pastor, fuera del entorno real. Ya

---

<sup>203</sup> Parece que Nono se inspira en A.R. 1.735-741; *Od.* 11.262; *Apollod.* 3.5.5. Nótese cómo Tebas es denominada *λυρόδμητος*, “construida por la lira”, en 26.69 y 45.323. Cf. Vian 1990, p. 262.

<sup>204</sup> En razón de las virtudes musicales de Anfión, se atribuye a Orfeo la construcción maravillosa de las murallas de Tebas: *OF* 964-965. Los mencionan juntos Dio Chrys. 32.61 = *OF* 911 I B, Luc. *Im.*14 y Dom.18. Cf. Santamaría” en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 57.

desde su más tierna infancia, el primero apunta maneras de músico con una lira que Hermes le regala<sup>205</sup>. Y aunque más tarde, después de ayudar a su madre a recuperar el trono perdido tras diversos avatares, casara con Níobe, el episodio más remarcable de toda su biografía mítica es la conducción de las piedras que habrán de formar los muros de Tebas, del que Nono se hace eco repetidamente, como vemos. También Filóstrato<sup>206</sup> lo describe tal como estaba representado en un cuadro donde el tebano aparece cantando a la Tierra, que “al ser progenitora y madre de todas las cosas” crea las murallas de Tebas obedeciendo al canto del músico. Una razón similar es la que sirve para explicar el poder musical de Orfeo sobre la naturaleza, que le obedecería porque se dirige a ella en su mismo idioma<sup>207</sup>. Probablemente a tal concepción subyace un principio de συμπάθεια, según el cual lo semejante atrae a lo semejante: si la naturaleza se comunica por medio de la música, es posible actuar sobre ella del mismo modo. Volveremos sobre ello en el capítulo correspondiente.

En cualquier caso, la conclusión más importante que debemos extraer, es lo que ya anticipábamos al comienzo del epígrafe: Anfión le sirve a Nono de referencia indirecta a Orfeo gracias a una identificación entre ambos que ha tenido lugar siglos antes de que el panopolitano escriba su obra. Tal vez podemos afirmar incluso que el tracio absorbe el rasgo más destacable de la personalidad del tebano, en un proceso de asimilación donde tiene más peso el “celebérrimo Orfeo” frente a un héroe que no rebasa las fronteras de la mera leyenda local.

La tercera de las apariciones del nombre de Anfión puede ayudarnos a concluir el presente epígrafe de forma aún más clara. Hablamos de la mención que observamos en 25.18-21. Nos hallamos en el pasaje del “segundo proemio”, que abarca hasta el verso 270 del canto vigésimo quinto –en medio, una extensísima comparación de Dioniso con otros dioses o héroes que no alcanzan su altura– y es así denominado por contener una nueva invocación a la musa, al igual que el canto primero, con la que Nono pretende marcar una pausa en la mitad exacta de la epopeya y cobrar nuevas fuerzas para continuar con el relato de la guerra índica<sup>208</sup>. En dicho “segundo proemio”, el panopolitano ofrece además una declaración de

---

<sup>205</sup> Paus. 9.5.7-8; Hor. *Epist.* 1.18, 41-44, Dio Chrys. 73.10.

<sup>206</sup> Philostr. *Iun. Im.* 1.10. *OF* 66.

<sup>207</sup> Thphl. *Ant. Autol.* 2.30 Philostr. *Im.* 2.15.6. Para Molina en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 3, la capacidad de dirigirse a la naturaleza de Orfeo es comparable con la posibilidad general propia de la Edad de Oro. Cf. Pl. *Plt.* 272b.

<sup>208</sup> Cf. Vian 1990, p. 11.

intenciones paralela a la del canto primero, proporciona las claves de su estilo y justifica sus modelos poéticos. El primero de ellos es, obviamente, Homero. Más nos sorprende el segundo poeta de quien se declara discípulo, Píndaro, pero sobre todo es particularmente hermosa la perífrasis con que lo nombra, en los versos, a los que acabamos de aludir, 25.18-21:

Ἀονίης αἴω κιθάρης κτύπον· εἶπατε, Μοῦσαι,  
τίς πάλιν Ἀμφίων λίθον ἄπνοον εἰς δρόμον ἔλκει;  
οἶδα, πόθεν κτύπος οὗτος· ἀειδομένης τάχα Θήβης  
Πινδαρέης φόρμιγγος ἐπέκτυπε Δώριος ἤχώ.

“Oigo el tañido de la lira aonia: decidme, musas, ¿qué nuevo Anfión hace moverse piedras inanimadas? Ya sé de dónde procede el son: resuena seguramente el eco de la forminge de Píndaro, que celebra a Tebas”.

El pasaje completo se halla pleno de referencias a Homero y a Píndaro: Nono se declara discípulo, primero, del poeta épico por excelencia y, después, del ilustre beocio, a quien imita de forma consciente<sup>209</sup>.

Hemos examinado con detenimiento las características con las que la tradición traza el personaje mítico de Anfión como el del más grande músico de la leyenda tebana. Observábamos, para justificar nuestra hipótesis de su mención por parte de Nono como un arma que trae a colación la figura del más grande músico de la mitología griega en conjunto, la capacidad mágica de su música, que presenta en común con Orfeo y que, gracias a su poder de atracción sobre las piedras, permite la identificación y la confusión de ambos en ciertos testimonios. Nono subraya dicha atracción de la música de la lira de Anfión en cada una de sus tres apariciones en las *Dionisiacas*<sup>210</sup>, y la presente no es una excepción, a pesar de que no se trata de una referencia real, sino metafórica: estamos ante un hábil recurso del panopolitano, que refleja con viveza su admiración hacia Píndaro, a quien compara con el músico mítico tebano por excelencia. La relación de este hermoso texto con Orfeo no es, por remota, menos cierta: Píndaro es beocio, como Anfión; su talento es legendario, a ojos de Nono, y así lo equipara al hermano de Zeto. Quien, por otra parte, y tal como

---

<sup>209</sup> *Imitatio cum variatione* de Pi. *Ol.* 1.17: para Nono la melodía es dórica, no el instrumento, mientras que para Píndaro es eolia: Pi. *Ol.* 1.102. Cf. Hernández de la Fuente 2004b, p. 44, n. 5. Para las correspondencias sobre todo sintácticas del texto entre las menciones a uno y otro poeta, cf. el comentario *ad loc* de Vian 1990.

<sup>210</sup> Más aún, suele hacer referencia al hecho de que Tebas fue “construida” o “fortificada por la lira”, *λυρόδητος*: así en 26.69 y 45.323. Cf. Vian 1990, p. 262.

hemos tratado de demostrar a lo largo del presente epígrafe, es similar al tracio en fundamentales aspectos de su carácter.

La antigüedad de la semejanza entre ambos facilitó que Orfeo adoptara actitudes y estuviera en escenarios que nunca le correspondieron. Tal proceso no habría podido tener nunca lugar en el caso de Cadmo, puesto que el rol de músico no es más que un disfraz, un vestido que Nono le otorga para satisfacer su interés poético. Ambos personajes, con todo, tienen en las *Dionisiacas* una facultad común de aludir al poder sumo de la música, que es prácticamente sinónimo de Orfeo. Su simple nombre, con la inmensa capacidad de connotación de que los siglos y la literatura lo dotaron, llegó a adquirir una fuerza expresiva tal que encarna, por sí solo, el poder de la música en todas sus vertientes.

#### **4.4. ARISTEO.**

##### **4.4.1. UN INVENTOR FUERA DE CATÁLOGO.**

Nono continúa explorando en su obra los recovecos de la saga tebana, en la que habrá de nacer, entre el canto octavo y el noveno, Dioniso, figura central de las *Dionisiacas*.

Una vez fundada Tebas, Cadmo y Harmonía se casan, tras los diversos avatares sufridos desde que partieran juntos de Samotracia en dirección a Delfos. El poema discurre en coherencia con el devenir temporal y el erudito panopolitano se detiene para hablar de la descendencia del matrimonio y de los hijos de sus hijas<sup>211</sup>. Nono procura dar cumplida cuenta de los episodios míticos que protagonizan dichos personajes y, con ánimo de exhaustividad, pretende expresar al máximo los antecedentes de su objetivo principal: la historia de Sémele, en quien Zeus engendrará, al fin, a Dioniso. No obstante, hay otros muchos relatos dignos de mención antes del nacimiento del dios que traerá a los humanos el divino don de la vida, y Nono pretende hacerse eco de todos.

---

<sup>211</sup> La mitología sólo reserva un papel central para la descendencia femenina de Cadmo, es decir, sus hijas Autónoe, Ágave, Sémele e Ino. Cadmo tuvo también un hijo, Polidoro (cf. Hes. *Th.* 975-978), que habría sido el heredero del trono de Tebas de no haberlo usurpado Penteo. Fuera de esta historia, la presencia de Polidoro es más bien nula en el mito y sólo su descendencia es reseñable: es padre de Lábdaco, abuelo de Edipo: S. *Ant.* 594. Nono se interesa sólo en los esposos e hijos de las hermanas de Sémele.



Por lo que respecta al personaje de Aristeo, que según la tradición es marido de Autónoe, la mayor de las hijas de Cadmo, es para Nono la excusa que le llevará a tratar por extenso y con deleite colorista la luctuosa historia de su hijo Acteón. Para nosotros, Aristeo es interesante por otros motivos, es decir, por los rasgos que lo relacionan con Orfeo que podemos hallar repartidos, como demostraremos en seguida, en diversos textos de la epopeya. Los más significativos se encuentran en el canto quinto, que forma parte aún de los prolegómenos del nacimiento de Dioniso, como decimos, si bien los datos acerca de su origen y familia aparecerán de nuevo en el canto decimotercero: también él, junto con su hijo Acteón, participa en la lucha de Dioniso contra los indios, lo que, desde el punto de vista cronológico, situaría los acontecimientos narrados en el canto quinto después de la reunión de los ejércitos dionisiacos (en el canto decimotercero) que llevarán a la victoria sobre el impío Deríades y sus súbditos.

El pasaje de 5.212-222 sirve de presentación del personaje:

κεκριμένας δὲ θύγατρας ἐπεκλήισεν ἀκοίταις  
Κάδμος ἀμοιβαίοιο γάμου τετράζυγι παστῶι,  
καὶ λέχος ἄλλο μετ' ἄλλο συνήρμοσε· δωροφόρος γὰρ  
πρῶτος Ἀρισταῖος, Νόμιος καὶ ἐπώνυμος Ἀγρεύς,  
αἶμα σοφοῦ Φοῖβοιο καὶ εὐπαλάμοιο Κυρήνης,  
Αὐτονόην ζυγίων ἀρότων νυμφεύσατο θεσμῶι·  
οὐ μὲν Ἀγηνορίδης πολυφερβέος ἴδμονα τέχνης  
γαμβρὸν ἔχειν ἀπέειπε, βιοσσόον υἷα Φοῖβου,  
ἀλλὰ Διπετέων ἀνέμων ζωαρκέσιν αὔραις  
λοίγιον ἐνήσαντι πυρώπιδος ἀστέρα Μαίρης  
παῖδα συνεκλήισε περισσονόωι παρακοίτηι.

“Y en cámaras nupciales encerró Cadmo a sus cuatro hijas por separado, tras elegir para cada una de ellas un marido diferente, y preparó sus lechos uno después del otro. El primero que llegó cargado de regalos, Aristeo, el llamado *Nomio* y *Agreo*, del linaje del sabio Apolo y de Cirene, la de hábiles manos, desposó a Autónoe según las normas del legítimo matrimonio. No se opuso el Agenórída a tener por yerno a un hijo salvífico de Apolo, conocedor del arte del alimento. Antes bien, entregó a su hija a un compañero de magnífica inteligencia que había adormecido al funesto astro de Mera ardiente, por medio de las brisas salvadoras de los vientos enviados por Zeus”.

Desde el presente pasaje hasta el nacimiento de Acteón, que tiene lugar en 5.287, ofrece Nono el retrato más completo de Aristeo que la tradición nos ha

legado<sup>212</sup>, si bien la descripción tiene lugar de manera fragmentada, intercalada con otros episodios anejos. La primera de tales interrupciones, por así decirlo, tiene lugar inmediatamente después de la presentación del héroe que acabamos de ofrecer: en los versos 223-228 hallamos un breve cuadro de la celebración de las bodas con Autónoe, donde Nono explicita la naturaleza de los “regalos” que menciona en 5.214s: se trata, obviamente, de los dones que el hijo de Apolo aporta a modo de dote y que consisten en abundantes rebaños de diverso tipo y en cantidades ingentes de aceite de oliva y miel cuyo peso dobla las espaldas de los portadores<sup>213</sup>. La alusión a los tres géneros de dones que componen la dote enlaza con la descripción de Aristeo más detallada, casi prolija, que encontramos en 5.229-289. Ambos pasajes, el que ya ofrecemos reproducido poco más arriba y el que presentaremos inmediatamente, se complementan entre sí: el primero anticipa los datos más significativos del personaje, que serán desarrollados más tarde, tales como su genealogía, sus dos sobrenombres, la capacidad de curar que recibe de su padre divino (semioculta en el texto bajo el adjetivo βιοσσόος, literalmente, “salvador de vidas”) y un sumario del relato, detallado por Nono a continuación, tal como vamos a ver, que lo considera descubridor del modo de dominar el calor de la canícula, el que produce “el astro de Mera ardiente”<sup>214</sup>. Más abajo examinaremos detalladamente tal escena, en la que Aristeo logra, a través de un proceso repleto de características que lo vinculan con un tipo de ritual susceptible de ser considerado mágico, hacerse con el control de un aspecto determinado del clima<sup>215</sup>. De la trascendencia del hecho de que Aristeo descienda de Apolo, de quien hereda una habilidad curativa de la que hace amplio uso como guerrero destacado en la lucha contra los indios, hablaremos también en el lugar correspondiente<sup>216</sup>. Lo importante ahora es que los dos pasajes del canto quinto que presentamos y comentamos se complementan y conectan entre sí. La alusión a

---

<sup>212</sup> Manterola – Pinkler 1995, p. 178, n. 45. Sobre Aristeo, cf. también Paus. 8.2.4, 9.17.3.5, 10.17.3.; A.R. 2.500; Verg. *Georg.* 4.317 ss.

<sup>213</sup> Cf. 5.225-228: καὶ πολὺς ἀχθοφόρωιβεβαρημένος ἔσμος ἀνάγκη / φόρτον ἐλαιήεντος ἐκούφισεν ἀμφοροῦς, / ἔδνα γάμων, πολλὴν δὲ σοφῆς ἐκόμισσε μελίσσης / δαιδαλέην ὠδίνα πολυτρήτιο λοχείης, “y una gran multitud de portadores, agobiados por el peso, llevaban una carga de ánforas de aceite de oliva como regalo de bodas, y trajo también gran cantidad del trabajo de la hábil abeja, sacado del panal de múltiples celdas”.

<sup>214</sup> “Mera” alude a la constelación del Perro, cuyo astro más importante es Sirio: cf. Stegemann 1930, p. 80. Sobre astrología en las *Dionisiacas* cf. asimismo Koch 1930 y, más recientemente, Feraboli 1984.

<sup>215</sup> Vid. IV.2.3. “Aristeo: el control climático”.

<sup>216</sup> Vid. IV.3.3.1. a), epígrafe consagrado a Aristeo dentro del capítulo “El arte de Febo”.

los dones que componen la dote de Autónoe ni siquiera los separa: Aristeo aporta rebaños, en coherencia con el primero de sus sobrenombres, Νόμιος, “pastor”<sup>217</sup>, mientras que en la miel se halla representada su aportación más significativa a la humanidad. Porque, tal como vamos a ver en seguida, al igual que Lino o Cadmo (de quien hemos hablado más arriba<sup>218</sup>), o Triptólemo (para quien reservamos un apartado después del padre de Acteón<sup>219</sup>), también Aristeo pertenece a la categoría de πρῶτοι εὔρεταί.

Veamos en qué consisten los hallazgos que ganan para Aristeo un lugar entre los “primeros descubridores”. Como decíamos antes, el texto de 5.212-222, que consideramos, por ser la primera de sus apariciones, la presentación del héroe en la epopeya, se ve amplificado y detallado en 5.229-279. Debido a la extensión del pasaje completo, repleto de metáforas y comparaciones al estilo épico, citaremos aquí solamente una selección de versos que han de ofrecer una idea, no por sumaria difusa, de lo más significativo de su contenido. Señalamos las interrupciones provocadas por los versos que eludimos con puntos suspensivos y corchetes. Para contribuir a la claridad preferimos agrupar los pasajes que nos interesa citar en función del criterio temático, es decir, separamos entre sí los inventos de Aristeo. Los versos 229s y 234-237 hablan de él como introductor de la caza:

κεῖνος ἀνὴρ πρῶτιστος ὀρίδρομος ἄλματι ταρσῶν  
εὔρε φιλοσκοπέλοιο πόνον κεμαδοσσόον ἄγρης  
[...]  
καὶ δολίης δεδάηκε πολύπλοκα δίκτυα τέχνης  
καὶ σταλίκων τύπον ὀρθόν, ὑπὲρ ψαμάθοιο δὲ θηρῶν  
πρῶιον ἀτρίπτωι κεχαραγμένον ἴχνος ἀρούρηι.

“Aquel hombre fue el primero que conoció los pesares de la caza con flechas de ciervos [...] y aprendió el arte engañoso de las redes entrelazadas y la silueta recta de las estacas, y el rastro matutino de los animales sobre la arena, trazado en la tierra sin pisar”.

Ambos pasajes están unidos por la alusión al manejo de los perros, elemento importante también en las artes de la caza que domina Aristeo.

---

<sup>217</sup> El segundo apodo, Ἀγρεύς, “cazador”, responde a la consideración de su madre, la tesalia Cirene cuyo amor obsequió Apolo con el territorio libio que de ella recibió nombre, como una doncella cazadora de quien el dios se habría enamorado después de ver cómo mataba un león con sus manos. Cf. P.Pi. 9.

<sup>218</sup> Vid. II.2.2. y II.2.3. Para el comentario de las facetas de Cadmo como músico e introductor de ritos, vid. asimismo II.4.2.

<sup>219</sup> Vid. II.4.5. “Triptólemo”.

La enumeración continúa con la imagen de la vestimenta propia del cazador: botas para correr y túnica corta, de modo que las faldas no estorben (vv. 237-241). Después, el poeta pasa a la segunda invención de Aristeo: la apicultura, cuyos procedimientos, aparecen narrados entre 242-257. La transición entre un invento y otro se marca mediante la repetición de la fórmula introductoria κείνος ἀνὴρ, “aquel hombre”. Veamos los versos 242s, 247-252 y 257s:

κείνος ἀνὴρ ἐνόησε πολυτρήτων στίχα σίμβλων,  
πλαζομένης δ' ἔστησεν ἐρημάδος ἔργα μελίσης  
[...]  
καὶ λινέαις ἀψίσι πολυπλέκτοιο χιτῶνος  
γυῖα περισφίγξας ὀνύχων ἄπο μέχρι κομάων.  
καὶ δολίωι πνιγόνεντι πυρὸς τεχνήμονι καπνώι  
σινομένην πρήνεν, ὑπηνέμιον δὲ τινάσσω  
πυρσὸν ἀπειλητῆρα φιλοσμήνοιο μελίσης  
δίζυγα χαλκὸν ἄειρεν, ὑπωροφίηι δὲ λοχείηι  
[...]  
καὶ προταμῶν κηροῖο πολυγλώχινῃ καλύπτρη  
ἔβλισεν αἰόλα δῶρα μελισταγέος τοκετοῖο.

“Aquel hombre descubrió la forma de poner en fila la colmena de múltiples celdas y fijó el lugar de trabajo de la abeja errante y solitaria [...], y con tejido de lino de una túnica trenzada se cubría los miembros desde las uñas hasta el cabello. Y por medio de una hábil artimaña, con el humo asfixiante del fuego, aplacaba a la que quisiera dañarle, y sacudiendo la antorcha para amenazar a la abeja apegada a su hogar, sostenía dos instrumentos de bronce y los golpeaba con mano estrepitosa [...]. Y después de cortar la cubierta de cera de múltiples salientes extraía el resplandeciente don, como de un parto de miel”.

Los versos que rehusamos reproducir tienen una función meramente decorativa: 244-246 son una larga aposición que describe el recorrido de las abejas por las flores, mientras que 253-255 contienen precisiones acerca de cómo se comportan tales insectos ante el sonido que ha de ahuyentarlas. Respecto a los que mantenemos, componen una imagen clara del arte de la extracción de la miel. Al igual que en el caso de la caza, el apicultor requiere de una vestimenta apropiada que también resulta ser invención de Aristeo; por lo demás, parece ser que Nono entremezcla las técnicas de dos objetivos distintos, es decir, de la recogida de la miel,

que se hace sólo por medio del humo, y la caza de los enjambres, a los que hay que aturdir con el estruendo del bronce<sup>220</sup>.

Aristeo es asimismo el descubridor del aceite de oliva, como nos relatan los versos 258-260, cargados de fuerza retórica:

πρῶτος ἐυραθάμιγγος ἀλείφατος εὔρεν ἐέρσην,  
καρπὸν ὅτε βρίθοντι ταμῶν μυλοειδέι πέτρῳ  
πίονας ὑγροτόκοιο γονὰς ἔθλιψεν ἐλαίης.

“Fue el primero que descubrió el chorro de aceite goteante, cuando, tras cortar el fruto con una pesada piedra de moler, prensó la pingüe descendencia del húmedo olivo”.

Debemos resaltar, ante todo, el πρῶτος del verso 258, que halla su correspondencia con el superlativo πρώτιστος que encabeza la lista de inventos de Aristeo en v. 229. Ambos términos nos ofrecerán la base de la primera comparación que estableceremos entre él y Orfeo.

Por último, el yerno divino de Cadmo es también responsable de la aportación de la ganadería como técnica de procurar los más adecuados pastos a los rebaños, tal como Nono recoge en 261-268:

Καὶ σκιερῆς πολύδενδρον ὑπὸ κλέτας εὔβοτον ὕλης  
εἰς ἔλος, εἰς λειμῶνα φέρων ἐδίδαξε βοτῆρας  
ἠελίου φαίνοντος ἐς ἔσπερον ἄχρι νομεύειν.  
[...]  
καὶ νομίην ἐνόησεν ὀρειάδα Πανὸς ἀοιδῆν.

“También condujo a los boyeros a un pasto al pie de un soto sombrío, un bosque repleto de árboles, al prado, y les enseñó a pacer el ganado desde la salida del sol hasta el crepúsculo [...]. Y descubrió el tono pastoril de Pan el montaraz”.

Los versos 263-264, que no reproducimos, contienen una información complementaria al modo de conducir las ovejas: las más renuentes deben marchar en filas dirigidas por una cabra. Por otra parte, el último de los que presentamos y traducimos, 5.268, complementa el sentido de los anteriores: Aristeo enseña dónde llevar a pastar los rebaños, cómo tratarlos en general y, desde el punto de vista de la música, colabora con la introducción del tono pastoril.

Con los datos más útiles relativos a la técnica de sacar provecho del ganado, damos por ampliada la información de las líneas que veíamos más arriba, en las que Nono alude a los dones que aporta Aristeo como dote en sus bodas con Autónoe: como se recordará, consistían en una multitud de reses de diverso tipo (v. 224: vacas,

---

<sup>220</sup> Cf. Manterola – Pinkler 1995, p.180, n. 48. Como ilustración de la recolección de la miel en silencio y con humo, los autores remiten a Virgilio: *Georg.* 4.230.

cabras y ovejas), y una carga ánforas repletas de aceite (v. 225s) y miel (v. 227s). El orden en que tales aportaciones aparecen ahora en el pasaje que presentamos es inverso, con lo que ambos textos no sólo se completan, dado que el segundo amplía la información del primero, sino que además son simétricos, en un procedimiento tan rebuscado que no puede ser casual.

Otros pasajes de las *Dionisiacas* traerán de nuevo a colación al héroe Aristeo con propósitos de lo más variopinto<sup>221</sup>. El poeta no retoma su figura de gran benefactor de la humanidad hasta el canto decimotercero, donde lo presentará como uno de los combatientes más importantes del ejército dionisiaco, a pesar de la rivalidad existente entre la miel y la vid con sus respectivas bebidas derivadas, el hidromiel y el vino<sup>222</sup>. Precisamente esa porfía es el motivo que Nono aduce en 13.253 para explicar por qué entra el último a formar parte del ejército de Dioniso. Como guerrero, no obstante, Aristeo es tan valeroso como el mismísimo Baco, o así podemos afirmarlo a partir de las palabras de Deríades, que en 27.126-128 reclama para sí el honor de acabar con el ejército enemigo, pero cede a su lugarteniente Morreo el de matar al ilustre hijo de Apolo.

Nono sigue la tradición acerca de Aristeo al pie de la letra y, en seguimiento de su imagen de pastor prototípico, lo presenta incluso batallando con un cayado en 29.180. Como hijo de Apolo, está dotado de una capacidad de curación mágica, en razón de la que sana las heridas de diversos caídos en la lucha a base de ensalmos, miel y vino en la escena contenida en 17.357-354<sup>223</sup>. Podemos citar, por otra parte, múltiples paralelos de la genealogía de Aristeo, de sus dos sobrenombres y de sus habilidades apolíneas por ser heredadas de su padre, es decir, la adivinación y la medicina: Apolonio Rodio, Opiano o Diodoro Sículo se hallan con seguridad entre las fuentes que maneja el muy instruido panopolitano<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Cf. las referencias de 5.287, 5.539 y 5.552 tienen lugar dentro de la tragedia de Acteón, o la de 8.383 refuerza un orgulloso parlamento de Sémele mientras muere.

<sup>222</sup> En 19.225-262, por ejemplo, observamos la victoria del vino sobre la bebida de miel en una pantomima ejecutada por Sileno con motivo de los funerales de Estáfilo. En 29.115-117 Dioniso, que llora por Himeneo, afirma que no se lamentaría jamás por la muerte de Aristeo, que presume de que la miel supera al vino. Desde luego, cada vez que un objeto o personaje cualquiera es sometido a comparación en la epopeya con Dioniso y su entorno –familia, atributos o prerrogativas– queda en situación de absoluta inferioridad, vencido por lo dionisiaco en sentido amplio.

<sup>223</sup> Que será comentada ampliamente más abajo: vid. IV.3.3.1. “El arte de Febo”.

<sup>224</sup> Cf. A.R. 506-515, 1128-1140; Opp. C. 261-272; D.S. 4.81.2.3, 6.1.2.11.

El análisis de los textos que hasta ahora hemos examinado lleva a considerar legítima la adscripción de Aristeo a la categoría heroica de los “primeros descubridores”. Son significativos, a este respecto, los adjetivos *πρώτιστος* y *πρώτος* presentes en la amplia descripción que le dedica Nono en el canto quinto, y que hemos comentado de manera fraccionada por evitar la prolijidad. Abundan asimismo, tal como hemos reflejado, los verbos que significan “aprender”, “conocer” o “enseñar”, aplicados a quien fue para el mito el pionero en artes humanas fundamentales para la alimentación.

Aristeo, en efecto, presenta como rasgo común con Orfeo la pertenencia al grupo de los inventores que, como en el caso del bardo tracio, se cuenta entre los motivos que Nono imita de la literatura que le precede. El caso de Cadmo es diferente, porque su sorprendente actividad musical es fruto del mero espíritu innovador de la poesía del panopolitano. El hecho patente de que la tradición proporcione abundantes paralelos en la consideración de Aristeo como *πρώτος εὐρετής* no va en detrimento de su semejanza con Orfeo. En realidad, pocos rasgos lo diferencian de los héroes que con el tracio compartían contexto en el canto cuadragésimo primero, salvo la pertenencia explícita al catálogo de inventores que sí se puede afirmar, como vimos, de Lino o de Cadmo en su vertiente de introductor del alfabeto. Las *Dionisiacas* ofrecen, con todo, un pasaje que nos permitirá establecer la relación más clara entre el yerno de Cadmo y el cantor tracio.

#### 4.4.2. ORAR CONTRA EL CALOR.

Ya Virgilio concedió un papel significativo a Aristeo en el mito de Orfeo y en sus *Geórgicas*<sup>225</sup> lo convirtió en el culpable de la muerte de Eurídice, mordida por una serpiente que pisó mientras corría para evitar su violación a manos del pastor por antonomasia. No obstante, la escena descrita por Nono en 5.269-279, concebida aún como parte e incluso culminación de las comentadas aportaciones destacables de Aristeo, nos aporta una nueva y sutil relación en la que consideramos preciso detenernos:

καὶ πυρὶ σειριάοντα κατεύνασεν ἀστέρα Μαίρης,  
καὶ Διὸς Ἰκμαίοιο θυώδεα βωμὸν ἀνάσας  
αἵματι ταυρείωι γλυκερὴν ἐπεχέυατο λοιβὴν  
ποικίλα φοιταλέης ἐπιβώμια δῶρα μελίσης,

---

<sup>225</sup> Verg. *Georg.* 4.453-463. Cf. *OF* 979.

πλήσας ἀβρὰ κύπελλα μελικρήτου κυκεῶνος·  
 Ζεὺς δὲ πατὴρ ἤκουσε καὶ υἱέος υἷα γεραίρων  
 πέμπεν ἀλεξικάκων ἀνέμων ἀντίπνοον αὔρην,  
 Σείριον αἰθαλόεντος ἀναστέλλων πυρετοῖο.  
 εἰσέτι νῦν κήρυκες Ἄρισταίοιο θυηλῆς  
 γαῖαν ἀναψύχουσιν Ἐτήσιαι ἐκ Διὸς αὔραι,  
 ὁππότε ποικιλόβοτρυς ἀέξεται οἰνὰς ὀπώρη.

“Y aplacó el astro ardiente de Mera, Sirio, cuando encendió el fragante altar de Zeus Icmeo; vertió sobre la sangre de toro una dulce libación, tras llenar las delicadas copas con una bebida de miel, hermoso don de la hacendosa abeja depositado sobre el altar. El padre Zeus lo escuchó y, para honrar al hijo de su hijo, le envió una brisa de vientos protectores, para ahuyentar a Sirio, el de llameante ardor. Aún entonces, cuando ya la uva crecía en sus abigarrados racimos como heraldos de la ofrenda de Aristeo, los vientos etesios de Zeus refrescaban la tierra”.

El acontecimiento narrado en los presentes versos es evocado a manera de *flash back* en el canto decimotercero, incluido en el catálogo de los ejércitos heroicos de Dioniso<sup>226</sup>. En esta segunda alusión al dominio de los vientos etesios por parte de Aristeo, Nono especifica que aún no había tenido lugar, y como referencia temporal añade que cuando se declaró la guerra indica aún habitaba en Arcadia y no en Ceos<sup>227</sup>. De cuando en cuando, en su poesía tejida de mitos y, por tanto, ilógica, el panopolitano sorprende con cierto prurito de exactitud cronológica: lo observamos ahora a partir de la evocación *a posteriori* de la hazaña de Aristeo, tanto en el canto decimotercero como en el quinto, cuyo verso 279 viene a señalar que sus efectos perduraron al menos hasta la instauración del cultivo de la vid en el mundo. Es decir,

---

<sup>226</sup> Cf. 13.275-286: ἔνθεν Ἄρισταίος βραδὺς ἦεν εἰς μόθον Ἴνδῶν, / ὄψιμος εὐνήσας πρότερον χόλον, Ἀρκάδα πέτρην, / ἔνδιον Ἑρμείαο λιπῶν Κυλλήνιον ἔδρην· / οὐ πω γὰρ προτέρηι Μεροπηίδι νάσσατο νήσωι, / οὐ πω δ' ἀτμὸν ἔπαυσε πυρώδεα διψάδος ὄρης / Ζηνὸς ἀλεξικάκοιο φέρων φυσίζοον αὔρην, / οὐδὲ σιδηροχίτων δεδοκήμενος ἀστέρος αἴγλην / Σείριον αἰθαλόεντος ἀναστέλλων πυρετοῖο / ἐννύχιος πρήννε, τὸν εἰσέτι διψαλέον πῦρ / θερμὸν ἀκοντίζοντα δι' αἰθέρος αἴθοπι λαιμῶι / ἄσθμασι λεπταλέοισι καταψύχουσιν ἀήται· / ἀλλ' ἔτι Παρρασίης πέδον ᾤκεεν: “Y por ello Aristeo llegó tarde a la guerra contra los indios, porque su antigua cólera la mitigó con retardo, cuando abandonó la roca de Arcadia, su casa, la sede cilenia de Hermes. Todavía no habitaba la isla antiguamente llamada Merópide; todavía no había suavizado el calor ardiente de la estación de la sed invocando la brisa salvífica de Zeus Protector, ni había dirigido su brillante armadura hacia el astro, para que reflejara el resplandor de fuego de Sirio, ni lo había aplacado durante una noche, para que otra vez los vientos lo enfriaran con su suave soplo, cuando exhalaba de su roja garganta su cálida y reseca llama”.

<sup>227</sup> Nono confunde Ceos y Cos: es esta última la anteriormente llamada Merópide, pero es en Ceos donde Aristeo recibía culto como divinidad. El error, según Hernández de la Fuente 2001a, p. 77, n. 54, procede de un escolio a Apolonio de Rodas: *schol.* A.R.11.498. Aun si aceptamos, como es preciso, que la historia sí procede de Apolonio, el desconocimiento de la datación del comentario del escoliasta nos impide hablar de influencia. Preferimos, por tanto, pensar en una coincidencia.



tras la consecución definitiva del proyecto vital de Dioniso, que no puede haber tenido lugar en el momento en que Aristeo casa con Autónoe, parece pensar nuestro erudito poeta, puesto que Zeus no había ni siquiera cortejado a Sémele.

En cuanto al texto que acabamos de presentar traducido, más adelante, en el lugar correspondiente<sup>228</sup>, lo comentaremos analizando principalmente el procedimiento ritual empleado, teniendo en cuenta que el acto que recoge el poeta se encuentra a medio camino entre la súplica sin más y la coacción a los dioses, encaminada a conseguir un propósito determinado. Ahora, sin embargo, trataremos de mostrar que no es el proceso empleado para lograrlo<sup>229</sup>, sino la consecución misma de los objetivos lo que vincula a Aristeo y a Orfeo. En este sentido, el pasaje de 13.275-286 citado más arriba, en nota, nos servirá de apoyo en algunos momentos, puesto que el procedimiento que describe tiene más de técnico que de ritual, exceptuando la invocación a “Zeus Protector” del verso 281. Para volver al pasaje del canto quinto que más arriba ofrecemos, nos detendremos un instante en el epíteto con que Nono califica al Zeus a quien Aristeo dirige su ruego: Ἰχμαῖος, que transcribimos sin más como “Icmeo”, es más específico que “protector”, ἀλεξίκακος (que en el pasaje del canto quinto califica a los propios vientos, no a Zeus), y parece ser un término relacionado con la idea de “extender la humedad”. El mismo adjetivo lo encontramos en el episodio equivalente contado por Apolonio de Rodas, que es el introductor del motivo en la literatura griega<sup>230</sup>, al que también se refiere Clemente de Alejandría<sup>231</sup>, que además añade el nombre de los vientos: etesios.

Lo importante es, en suma, que Aristeo es un personaje benefactor no sólo por haber dado a conocer los productos y técnicas que enumerábamos en § 4.4.1., sino también por haber suavizado el calor de la canícula en las islas Cíclades, de las que forma parte Ceos, donde tiene su residencia. Lo inexplicable del hecho de que en la costa anatólia los vientos etesios sean cálidos y secos, a diferencia de en dichas islas, parece haber dado lugar a este relato etiológico.

Aunque en esta ocasión no hallamos una similitud de músico a músico, puesto que el yerno de Cadmo no desempeña actividad musical alguna en las *Dionisiacas* -salvo su apenas aludida invención del “tono pastoril”-, ni en ningún otro

---

<sup>228</sup> Vid. IV.2.3. “Aristeo: el control climático”.

<sup>229</sup> El proceso guarda semejanza con la forma de actuar de los magos humanos e históricos, es decir, Nono refleja probablemente un ritual mágico.

<sup>230</sup> A.R. 2.519-527.

<sup>231</sup> Clem. Al. *Strom.* 6.3.29.4.

testimonio, la clave de la comparación de la actuación de Aristeo con el mito de Orfeo nos la proporcionan los testimonios que ensalzan el poder musical del tracio. A lo largo del presente trabajo hemos resaltado en reiteradas ocasiones cómo la simple melodía, la música combinada con palabras o la palabra musical desnuda, puede llegar a ejercer sobre el ánimo de quien la recibe un efecto, cuando menos, difícil de explicar. Orfeo es el músico por excelencia de la literatura griega, y como tal, domina también la palabra. Lo inexplicable y lo maravilloso, tanto en el sentido positivo como en el negativo, es prerrogativa divina. El ser humano que trata tan siquiera de rozar la esfera de los dioses es blanco fácil del castigo por ὕβρις. Del otro lado, ciertos seres humanos no creen en la culpa de la ὕβρις porque ellos mismos crean sus normas y sus límites, pueden obligar a los dioses a lo que quieran, o al menos así lo creen<sup>232</sup>. En la consideración de la palabra como un instrumento mágico y de la música como un medio eficaz de inducir determinados estados de ánimo se hallan algunas de las razones por las que Orfeo fue considerado un mago<sup>233</sup>. Una de las más evidentes nace, como decimos, de la exageración poética de su talento musical, con el que algunos testimonios afirmaban que podía, entre otras cosas, calmar el mar o dominar los vientos<sup>234</sup>. Diodoro Sículo<sup>235</sup>, en cambio, proporciona una información diferente por ciertos matices, puesto que da a entender un origen diverso de la capacidad de controlar el clima que es propia de Orfeo: según el historiador, el tracio habría calmado el mar en un momento determinado gracias a una súplica a las divinidades de Samotracia. De tales criaturas de oscura identidad, llamadas en las fuentes Dáctilos, Cabiros, Curetes o Coribantes, habría recibido Orfeo su iniciación, según informan algunas fuentes<sup>236</sup>. De este modo, no sólo es capaz de incidir sobre los fenómenos meteorológicos a través de la capacidad innata en la que coinciden todos los testimonios, es decir, la música; además se encuentra en posesión de unos conocimientos secretos, místéricos, que lo acercan a un tipo de

---

<sup>232</sup> Los magos, según la definición que ofrece Luck 1985 en su introducción. Sobre la magia en las *Dionisiacas* y su vínculo con el orfismo, vid. el último bloque de nuestro trabajo.

<sup>233</sup> Cf. Martín Hernández 2003 y Martín Hernández en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 5.

<sup>234</sup> Philostr. *Im.* 2.15.1; Antip. Sid. *AP* 7.8.

<sup>235</sup> D.S. 4.43.1, 4.48.6.

<sup>236</sup> *OF* 519-523. Acerca de la presencia y del papel en las *Dionisiacas* de Coribantes, Cabiros, Curetes, Dáctilos, que Nono confunde entre sí y con los Telquines, hablaremos con mayor detalle en el segundo bloque de nuestro trabajo: vid. sobre todo III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”, al hilo del análisis de un texto de Nono que apunta a su conocimiento de la versión cretense del nacimiento de Zagreo.

magia más cercana al ritual humano que al tipo de actos que un dios o un semidiós, como él, puede lograr gracias a su cercanía con la esfera divina<sup>237</sup>.

Nos servirá de apoyo el primero de los dos testimonios de Diodoro de Sicilia que hemos citado anteriormente a pie de página, es decir, el pasaje 4.43.1 de su *Biblioteca Histórica*:

Ἐπιγενομένου δὲ μεγάλου χειμῶνος, καὶ τῶν ἀριστέων ἀπογινωσκόντων τὴν σωτηρίαν, φασὶν Ὀρφέα, τῆς τελετῆς μόνον τῶν συμπλεόντων μετεσχηκότα, ποιήσασθαι τοῖς Σαμόθραιξι τὰς ὑπὲρ τῆς σωτηρίας εὐχάς.

“Y como quiera que tuviera lugar una gran tempestad, y los líderes dieran la salvación por perdida, cuentan que Orfeo, que era el único de los tripulantes que había participado de la *teleté*, rogó a los de Samotracia que los salvaran”.

Orfeo consigue, en efecto, librar a sus compañeros de la nave Argo de la tempestad marítima por medio de unas súplicas a las divinidades samotracias. En nuestra opinión, la iniciación de que el tracio habría sido objeto por parte de ellos deriva en un vínculo especial, una relación de conocimiento mutuo que le permite al músico pedirles favores de igual a igual. La razón por la que Zeus Icmeo obedece a Aristeo en su súplica para que alivie el calor extremo de Sirio es idéntica, al menos por lo que podemos deducir de las palabras de Nono en 5.274: “el padre Zeus lo escuchó y, para honrar al hijo de su hijo, le envió una brisa de vientos protectores, para ahuyentar a Sirio, el de llameante ardor”. La relación familiar que une a Aristeo y a Zeus, que es el padre de su padre Apolo, le permite solicitar y obtener su ayuda.

Las similitudes entre Orfeo y Aristeo quedan establecidas, pues, a un complejo y triple nivel. En primer lugar, si el segundo tiene alguna relación con la música, no la emplea jamás en la epopeya noniana para encantar seres animados o inanimados, a diferencia de su homólogo tracio. Ambos controlan el clima, aspectos parciales, peligrosos o desagradables, de él: en virtud de su mágica música lo hace mayoritariamente el mítico Orfeo, aunque hemos podido detenernos en los datos que aporta Diodoro para comprobar cómo solicita la ayuda de quienes en un determinado momento tienen mayor control sobre una tormenta: el proceso es simple y consiste en un ruego a sus viejas conocidas, las divinidades de Samotracia. De modo similar, Aristeo ruega a su abuelo Zeus en la advocación que más lo vincula con el efecto que hay que conseguir, es decir, la humedad. Ni Orfeo en las palabras de

---

<sup>237</sup> Véase nuestra distinción entre lo que denominamos “magia inmediata o divina”, por un lado, y “magia ritual o humana” y “magia de objetos”, por otro, a lo largo del bloque dedicado a magia, sobre todo en IV.1.2. “Métodos de estudio y su justificación”.

Diodoro ni Aristeo en el pasaje de Nono intervienen directamente sobre el clima. Antes bien, actúan como intermediarios de los dioses a quienes solicitan ayuda en nombre de otros porque han seguido un camino previo que les permite dirigirse a la divinidad con confianza: el hijo de Eagro ha sido iniciado en los misterios de Samotracia; el procedimiento que sigue Aristeo, sin embargo, aparece a la vista en el pasaje examinado del canto quinto y, como veremos más adelante, presenta todos los componentes de un ritual de tipo mágico<sup>238</sup>.

#### 4.5. TRIPTÓLEMO.

Al igual que ocurre en el caso de Orfeo, tampoco interviene directamente en las *Dionisiacas* Triptólemo, legendario fundador de una de las formas de religiosidad mística que cuenta con más peso en el mundo clásico grecolatino: los misterios de Eleusis<sup>239</sup>. Sólo con unas pocas palabras podríamos establecer ya notables semejanzas entre ambos personajes: se trata de entidades míticas a las que la tradición considera responsables de sendos cultos místicos, con la diferencia primera de que a Triptólemo jamás se le atribuyeron obras de temática religiosa, como sí ocurrió con Orfeo a lo largo de toda la Antigüedad<sup>240</sup>.

Como personaje mítico, en efecto, Triptólemo no estuvo nunca dotado de habilidad musical, por lo que no habría sido creíble atribuirle la composición de obras poéticas de ninguna clase. Por esa razón Orfeo es considerado el autor de ciertos poemas acerca de Deméter y Perséfone, según múltiples testimonios<sup>241</sup>, en lo que podríamos considerar una intromisión del tracio en un culto que no le corresponde y que, de forma indudable, serviría de apoyo a la definición de orfismo como “teología de los misterios” que es clásica desde Linforth<sup>242</sup>. No obstante, dejaremos de lado, por el momento, las consideraciones acerca de los elementos

---

<sup>238</sup> Vid. IV.2.3. “Aristeo: el control climático”.

<sup>239</sup> Muchos son los estudios que han abordado las relaciones entre la religión eleusinia y el orfismo. Citaremos, por ejemplo, Graf 1974 y Bernabé 2002d. El esquema mediante el que Burkert 1977 muestra de modo gráfico el solapamiento entre el pitagorismo, el dionisismo y la religión eleusinia entre sí, con el orfismo en el centro como receptáculo de todos los elementos comunes, es un clásico en el estudio de las religiones místicas.

<sup>240</sup> Cf. sobre todo Bernabé 2002c y Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 10.

<sup>241</sup> *OF* 74, 380, 381, 384, 398, 513, 516, 518. Orfeo como fundador de los misterios eleusinos: *OF* 383, 510, 517, 529. Diodoro Sículo opina que son una importación más de Orfeo de territorio egipcio: D.S. 1.96.3 (= *OF* 48 II).

<sup>242</sup> Linforth 1941.

rituales procedentes de otras religiones cercanas al ámbito del orfismo, así como de los intentos de asimilación entre los misterios órficos y los eleusinos, que nos sumirían en una discusión interminable y que nos resulta ahora innecesaria.

En mi opinión, Orfeo y Triptólemo, tratados únicamente como personajes de un mito donde cada uno de ellos desempeña un papel fundamental, tienen en común, podríamos decir, el ser depositarios de un mensaje divino que habrán de extender a los hombres. Tal mensaje es reducible, al menos para nuestros propósitos, a la proclamación de la inmortalidad del alma humana. El Hades, que en la concepción homérica acoge a una masa de almas sin voz ni voluntad, meras sombras, se transforma en las religiones iniciáticas en un lugar de paso hacia un estado mejor, concebido por lo general como parte del propio inframundo. Los respectivos mitos fundacionales que explican, por una parte, la introducción de la agricultura del cereal, de la mano de Deméter que a su vez delega en Triptólemo, y por otro lado, la extensión de la vid –que Nono convierte en el centro de su obra– presentan una segunda lectura: la muerte marca un nuevo principio, un renacer, y el ser humano que muere da un nuevo fruto, como el grano en tierra. Si seguimos la hipótesis que hace de Orfeo (o, más bien, de las obras que bajo su nombre se transmitieron) un reformador de los aspectos más toscos del culto dionisiaco<sup>243</sup>, sería lícito postular la observación del renacer vegetal como origen de la creencia de la vida después de la muerte, aunque una formulación así pueda resultar trasnochada y quepan multitud de matices en cuanto a las aspiraciones ultraterrenas, presentes en el orfismo por contraste con el culto de Dioniso en estado puro<sup>244</sup>.

Según nuestro parecer, y tal como tendremos ocasión de observar más adelante, el panopolitano parece sacar bastante partido en su obra de la idea de Dioniso como dios vegetal: así se pone de manifiesto, primero, en muchas de sus metamorfosis o las de sus acólitos, algunos de los cuales mueren y experimentan una resurrección en forma de plantas<sup>245</sup>; y segundo, en los elementos de la naturaleza que le acompañan por tradición –el tirso, la hiedra, la serpiente–, pero que en la epopeya

---

<sup>243</sup> Ya Diodoro Sículo consideraba a Orfeo un reformador real de ritos báquicos heredados de su padre: D.S. 3.65.6 (*OF* 502) y 1.23.2 (*OF* 497). Los eruditos que durante el siglo XIX y comienzos del XX estudiaron el orfismo lo entendieron como una depuración del dionisismo tradicional. Cf. Guthrie 1952<sup>2</sup>, Nilsson 1935, Burkert 1977 y Parker 1995.

<sup>244</sup> En cuanto a las relaciones entre orfismo y dionisismo, cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 32.

<sup>245</sup> Vid. sobre todo IV.3.3. “Medicina mágica: plantas y ritos”.

pueden llegar a ser símbolos de algo más profundo<sup>246</sup>. En consonancia con tal idea, Nono concibe la extensión del cultivo de la vid como elemento más visible de la difusión del dionisismo. De esta manera podemos afirmar con seguridad casi total que, aunque imponer la costumbre de un cultivo determinado no sea más que un acto superficial, adquiere, o, más bien, el poeta pretende que adquiera el mismo valor soteriológico que subyace a una religión misteriosa, en este caso el orfismo como evolución del dionisismo en cuanto que religión dotada de contenido doctrinal profundo. Con las presentes afirmaciones seguiríamos la senda de algunos estudiosos que creen en el tratamiento serio de la fe pagana por parte de Nono, frente a quienes piensan que las *Dionisiacas* no pasan de ser un mero juego retórico<sup>247</sup>. Dioniso sería, así, el garante de un nuevo orden, al estilo de un mesías en el sentido cristiano. Su profeta por excelencia, Orfeo, así denominado, aunque no por el de Panópolis, sí en testimonios más antiguos. Ovidio, por ejemplo, en sus *Metamorfosis*<sup>248</sup> describe así la pena de Baco por la muerte del tracio:

...amissoque dolens sacrorum vate suorum...

“...lamentándose (sc. Baco) por la pérdida del vate de sus ritos...”

Tanto Dioniso como Triptólemo extienden un cultivo agrario que, según parece preciso admitir, posee un significado profundo latente como base de un culto eminentemente salvacionista; Orfeo, en tanto que profeta de ambos tipos de ritos<sup>249</sup>, canta a Dioniso pero también al cumplimiento de la misión de Triptólemo. Deméter y Perséfone, que gozan de una posición preeminente en los textos considerados órficos, son las divinidades honradas por excelencia en Eleusis, donde también tiene cabida un personaje llamado Yaco, muy cercano a Dioniso: el propio Nono establece el vínculo en las *Dionisiacas* por medio de la figura del tercer Dioniso, hijo de Baco y

---

<sup>246</sup> Véase, por ejemplo, la resurrección de Ámpelo, en forma de vid: 12.270-289; la de Estáfiro, que será perpetuado en el racimo y que junto con toda su familia recibe la promesa de vivir para siempre en el cortejo del dios: 19.44-58; la metamorfosis de Dioniso en árbol para amedrentar a Deríades: 36.304-312. Sobre los atributos del cortejo dionisiaco hablamos más adelante, al hilo del comentario de las metamorfosis de Zagreo: vid. III.7-10. Para una perspectiva parcial del papel de la serpiente en las *Dionisiacas*, cf. Newbold 1984. Vid. III.9.4. “La serpiente y la tierra”.

<sup>247</sup> Acerca de la llamada “cuestión noniana”, vid. I.1. “Nono y su obra”.

<sup>248</sup> Ov. *Met.* 11.68 (OF 498).

<sup>249</sup> Recuérdese que en 41.375 Nono habla de Orfeo como de introductor de una forma de religiosidad que hemos identificado más arriba con el orfismo. En realidad el verso habla de ritos que cuentan con la música como un elemento importante, lo que nos lleva al orfismo pero no excluye otras formas de rito misterioso. Seguramente ni siquiera Nono conoce los límites entre unas y otras, y simplemente por ello no especifica más.

de la ninfa ática Aura<sup>250</sup>. Nuestra comparación entre Orfeo y Triptólemo a partir de los datos que el poeta de Panópolis nos proporciona, tiene ya, por tanto, una muy sólida base en la tradición, que nos ofrece, además, posibilidades infinitas de asimilación de cada uno de los dos y de ambos juntos con Dioniso.

Por lo demás, contamos con ciertos testimonios donde la relación entre el mítico cantor tracio y el hijo de los reyes de Eleusis aparece marcada incluso en forma de vínculo genealógico<sup>251</sup>. Las menciones de Triptólemo en las *Dionisiacas* de Nono, que evidentemente no conoció la supuesta e indirecta relación familiar entre Orfeo y Triptólemo, lo presentan como un héroe civilizador, es decir, del tipo de los “primeros descubridores” de quienes hallábamos sensible muestra en el canto cuadragésimo primero. A estas alturas huelga ya hacer referencia al hecho, por evidente, de que el tipo semihumano o semidivino del πρώτος εὐρετής encuentra representación a lo largo de la epopeya noniana fuera del contexto que acoge, según hemos afirmado reiteradamente, la única mención directa del músico tracio. Triptólemo pertenece a la categoría de héroes benefactores del género humano antes de Nono, al igual que Orfeo. Como ocurría cuando hablábamos de Cadmo<sup>252</sup>, la posibilidad de establecer una similitud viene dada por la tradición, que el panopolitano respeta.

Hallamos en 13.185-192 el primero de los textos en que el poeta menciona a Triptólemo, como parte de la enumeración de las tropas humanas que colaboran con Dioniso en la guerra contra los indios:

οἷ τε πόλιν Κελεοῖο, καὶ οἱ λάχον ὄρμον Ἀθήνης,  
ἀγχίαλον Βραυρῶνα, κενήριον Ἴφιγενείης,  
καὶ δάπεδον Θορίκοιο καὶ εὐώδινος Ἀφίδνης,  
οἷ τ' ἔχον ἀγλαόπαιδος Ἐλευσινίην χθόνα Δηοῦς,  
μυστιπόλοι ταλάροιο καὶ εὐκάρποιο θεαίνης,  
Τριπτολέμου γεγαῶτες ἀφ' αἵματος, ὅς ποτε Δηοῦς  
δίφρον ἐχιδνήεντα δι' ἠέρος ἠνιοχεύων  
στικτὰ φερεσταχύων ἐπεμάστιε νῶτα δρακόντων.

---

<sup>250</sup> La trágica historia de Aura abarca casi la totalidad del canto cuadragésimo octavo. Pertenece al tipo de mujeres que rehuyen el amor. Violada por Dioniso y como castigo de Némesis, engendra dos gemelos. Encolerizada, mata y devora a uno de ellos. El otro es salvado por Ártemis. Criado por Nicea, recibe el nombre de Yaco y aprende los ritos de Baco y los de Atenea, convirtiéndose así en el sucesor de Dioniso en la tierra: 48.948-968. Vid. IV.9.4.4.c. “Yaco, el tercero”.

<sup>251</sup> Cf. Eust. *Commentarii ad Homeri Iliadem* 3.107.24; *schol. In Eur.* 346.18, que hacen a Triptólemo hijo de una musa, en concreto Polimnia, primo, por tanto, de Orfeo.

<sup>252</sup> Exceptuando el episodio musical de la *tifonomaquia*.

“... también (sc. acudieron) los de la ciudad de Céleo, y los que tienen como lote el puerto de Atenea, la marina Braurón, cenotafio de Ifigenia, y la tierra de Tórico, y de Afidna la fecunda, y los que habitan el suelo eleusinio de Deo la de ilustre descendencia, los siervos místicos del cesto y de la diosa de hermosos frutos; los nacidos de la sangre de Triptólemo, quien antaño tomó las riendas del carro viperino de Deo y lo condujo por el aire, repleto de trigo, mientras fustigaba los lomos de las serpientes”.

Nono cita una serie de siete poblaciones del Ática cuyos habitantes se reúnen en el ejército de Dioniso<sup>253</sup>. En este catálogo, curiosamente, Eleusis aparece dos veces, primero en el verso 185 y luego en 188. El papel de difusor de la agricultura de cereal que, tradicionalmente, tal como hemos visto, pertenece a Triptólemo aparece en el presente texto de una manera más que alusiva: sólo la mención del carro de Deo o Deméter manejado por él permite al lector recordar el contexto del mito. Menos oscura es la información que ofrece el pasaje acerca de Eleusis. Es probable que Nono sólo conozca la ciudad gracias a las obras literarias, entre las que ocupa un puesto privilegiado el *Himno homérico a Deméter*, fundamental para conocer no sólo el mito fundacional sino además los ritos de los que se hace centro a la diosa. No es probable que Nono posea un conocimiento directo de tales celebraciones, por lo que la mención del cesto o τάλαρος, que desempeña al parecer una función central en las ceremonias místicas del culto eleusinio<sup>254</sup>, tiene un claro fin demarcativo. En otras palabras, el poeta alude a la cesta mística por ser el elemento que mejor o más fácilmente identifica los misterios de Eleusis.

La faceta de héroe civilizador de Triptólemo aparece más claramente en 19.82-90:

... ζαθέαις ἐν Ἀθήναις  
καὶ Κελεὸς ξείνισσε βίου παμμήτορα Δηῶ  
Τριπτολέμωι σὺν παιδί καὶ ἀρχαίῃ Μετανείρῃ,  
καὶ σφισι καρπὸν ὅπασσεν, ὅθεν χθονὸς αὐλακα νείφων  
Τριπτόλεμος σπόρον εὔρε φερεσταχύων ἐπὶ δίφρων,  
καὶ Κελεοῦ φθιμένοιο νεοδμήτῳ παρὰ τύμβῳ  
ὄμμασιν ἀκλαύτοισι θαλυσιάς ἔστενε Δηῶ,  
ἀλλὰ παρηγορέουσα πάλιν θελξίφρονι μύθῳ  
Τριπτολέμου βαρὺ πένθος ἀπέσβεσε καὶ Μετανείρης.

“En la divina Atenas, Céleo con su hijo Triptólemo y la anciana Metanira, hospedó a Deo, la madre de toda vida, y ella les concedió el cereal, cuando Triptólemo descubrió cómo

---

<sup>253</sup> Cf. Chuvin 1991, pp. 47-53.

<sup>254</sup> Cf. Harrison 1904.



esparcir la simiente en los surcos de la tierra desde su carro portador de trigo. Céleo murió y, junto a su tumba recién construida, lloró la fértil Deo sin lágrimas en los ojos, y consolándolos con palabras que encantan el alma, extinguió el profundo sufrimiento de Triptólemo y Metanira”.

Nos encontramos ahora en la descripción del certamen de canto organizado con motivo de los funerales del rey Estáfílo, que acoge en su palacio asirio a Dioniso y muere repentinamente. Más arriba hemos hablado con detenimiento del pasaje posterior al que ahora traemos a la vista: recuérdese cómo Eagro, padre de Orfeo sin ninguna habilidad tradicional para la música, vence al ateniense Erecteo con un solo dístico que al poder de Apolo para resucitar a su amado Jacinto contrapone la excelencia de Dioniso, que conseguirá para Estáfílo la vida eterna<sup>255</sup>. Además de su relación familiar con Orfeo y Calíope, de quienes obtiene el canto, de modo efímero, en una especie de contagio que es a la vez anticipación literaria, adujimos otras razones que explicarían la victoria de Eagro: el verso no sólo ensalza el poder de Dioniso frente al de Apolo, sino que además ofrece, si bien de un modo muy sutil, una creencia de cuya procedencia ideológica discutiremos más abajo, pero cuyo sentido es claro: la posibilidad de la resurrección del ser humano<sup>256</sup>.

No interesa ahora presentar completas las restantes menciones de que Nono hace objeto a Triptólemo en su obra. Son solamente dos: la primera, en 27.285, donde la mención tiene un valor únicamente territorial; Zeus pide a Atenea que ayude a Dioniso, porque es su hermano y porque sus hechos darán gloria al Ática. La referencia de 47.51 se encuadra en la historia de Icaro; Triptólemo representa el cultivo del cereal, invención suya (εὕρη, dice el texto) muy inferior al nuevo don de la vid que Dioniso ofrece al campesino.

Los dos pasajes que ofrecemos apoyan la concepción tradicional del héroe elusino como “primer descubridor”, dato que nos permite equipararlo con Orfeo. No son, como hemos visto, pocas las divergencias entre ambos: a Orfeo se le adjudicaron no sólo obras literarias, sino casi cualquier invento beneficioso para la humanidad; Triptólemo permanece encerrado en un mito local, sufriendo la intrusión del bardo tracio que, como hemos visto, también es en ciertos testimonios transmisor de los ritos eleusinos.

---

<sup>255</sup> Hablamos de 19.100-105, analizado más arriba (vid. II.2.3).

<sup>256</sup> Vid. IV.3.3.3, sobre Tilo. Acerca de la posibilidad de una alusión a la resurrección de Zagreo, vid. un resumen en IV.4.2.2.c. “Zagreo ante los Titanes”.

## 4.6. REUTILIZACIÓN DE OTROS ASPECTOS DEL MITO DE ORFEO.

### 4.6.1. PRELIMINAR.

Con Triptólemo hemos dado por finalizada la enumeración de personajes susceptibles de recibir la etiqueta de *πρῶτος εὕρετής* a lo largo de la obra noniana. Las *Dionisiacas* nos ofrecen, como hemos visto, una considerable muestra de tales inventores: al examinar las intervenciones de cada uno de ellos hemos procurado, en todo momento, señalar qué aspectos de sus respectivos mitos permitían la comparación con Orfeo, además de la pertenencia a una categoría heroica común. La similitud viene a veces dada por los elementos que componen tradicionalmente al personaje; en otros momentos, sin embargo, la clave la proporcionan rasgos cuya atribución al personaje en cuestión es obra de Nono, que no los crea *ex nihilo*, pero los adjudica libremente, según convenga al argumento y a los requerimientos de su ideal poético de la variedad. Sin embargo, en cada uno de los caracteres de las *Dionisiacas* de los que nos hemos ocupado hasta ahora, hemos procurado resaltar todos aquellos elementos que podían considerarse comunes con Orfeo, en la idea de que permiten, de un modo especial que denominábamos indirecto, traer a la mente la figura del bardo tracio aun sin que él mismo aparezca.

Los casos que nos ocuparán a continuación representan una forma de aludir a Orfeo aún más indirecta. No hacen pensar, como ocurría hasta ahora, en aspectos de ningún tipo de la personalidad del cantor: no poseen cercanía genealógica en absoluto con él, ni hacen uso de la música, la habilidad de Orfeo por excelencia, con el fin de lograr prodigios. Pero sí establecen una delgada línea que nos permitirá postular que existen determinados motivos literarios que, si no parten de ella, al menos sí tienen en la leyenda de Orfeo su máximo desarrollo, y llegan hasta el siglo V d.C., hasta Nono. Bien es verdad que transformados o, tal como adelanta el título del presente epígrafe, reutilizados.

### 4.6.2. LA PALABRA: EL SACERDOTE DE ESTÁTALA.

El personaje del que nos ocuparemos ahora interviene tan sólo en una escena que, además, forma parte de un *excursus* dentro del catálogo de los ejércitos de Dioniso en el canto decimortecero. Las características del pasaje nos obligan a

tratarlo de nuevo más adelante<sup>257</sup>, pues nos encontramos ante uno de los testimonios más significativos para el estudio del tratamiento por el panopolitano de determinados elementos procedentes de la tradición mágica. No podremos, sin embargo, dejar de hacer referencia aquí a la magia, puesto que el parecido del sacerdote de Estátala con Orfeo tiene su justificación fundamental precisamente en un uso, aun diverso entre ambos, de la magia. Puesto que se trata de una disciplina considerada proveniente de Egipto, país de origen de Nono, podemos suponer que el conocimiento que de ella tuviera el poeta era bastante directo.

Observemos el texto de 13.474-494:

καὶ Στατάλων κεκόρυστο πολὺς στρατός, ἦχι Τυφωεύς  
θερμὸν ἀναβλύζων πυριθαλπέος ἄσθμα κεραυνοῦ  
ἔφλεγε γείτονα χῶρον, ἀελλήεντι δὲ καπνῶι  
αἰθομένου Τυφῶνος ἔτεφρώθησαν ἐρίπναι,  
γυιοβόρωι σπινθήρι μαραιομένων κεφαλάων·  
ἀλλὰ Διὸς Λυδοῖο θυώδεα νηὸν ἑάσσας  
ἀρητῆρ ἀσίδηρος ἐμάρνατο κέντορι μύθωι,  
μύθωι ἀκοντιστήρι, καὶ οὐ τμητήρι σιδήρωι,  
γλώσσηι ἐρητύων πειθήνιον υἷὸν ἀρούρης,  
ἔγχος ἔχων στόμα θοῦρον, ἔπος ξίφος, ἀσπίδα φωνήν,  
τοῦτο θεοκλήτωι προχέων ἔπος ἀνθερεῶν·  
“στήθι, τάλαν”· φλογόεις δὲ Γίγας ὑπὸ μύστιδι τέχνηι  
ἀρραγέος μύθοιο σοφῶι στηρίζετο δεσμῶι  
ἀνέρα δειμαίνων κεκορυθμένον ἔμφορον λόγχηι,  
γυιοπέδην ἀσίδηρον ἔχων ποινήτορι μύθωι·  
οὐδὲ τόσον τρομέεσκεν ὀιστευτήρα κεραυνοῦ  
αἰνογίγας πολύπηχυς, ὅσον ῥηξήνορα μύστην  
γλώσσηι ὀιστεύοντα λάλον βέλος, εἶχε δὲ κάμων  
ἔλκεα φωνήεντα πεπαρμένος ὀξεί μύθωι.  
καὶ πυρὸς ἔλκος ἔχων, τετορημένος ἔγχει θερμῶι,  
ἄλλωι θερμωτέρωι γοερῶι πυρὶ κάμνε Τυφωεύς.

“Un gran ejército vino también de Estátala. Allí Tifón, exhalando el aliento ardiente del rayo de fuego quemaba las tierras vecinas; en medio de una espiral de humo las montañas ardieron por obra del abrasador Tifón, y sus cumbres se quemaban entre devoradoras centellas. Pero un sacerdote de Zeus Lidio abandonó su fragante templo y le hizo frente sin espada, sólo con su palabra afilada, con su palabra usada como lanza, no con hierro forjado. Contuvo e hizo obedecer al hijo de la tierra con su lengua, pues tenía una lanza impetuosa por boca, un puñal por palabra, un escudo por voz; y de su garganta inspirada derramó la

<sup>257</sup> Vid. IV.4.4. “El poder de la palabra: el sacerdote de Estátala”.

siguiente orden: “quédate quieto, maldito”. Como por arte secreta, quedó el gigante abrasador sujeto por la cadena sabia de una palabra invencible, temeroso de un varón cuya única arma era su inteligencia, que no llevaba grilletes de hierro sino de palabras vengadoras. El enorme monstruo no había temblado tanto ante el que arroja los rayos como temblaba ante el guerrero *mista* que de su boca lanzaba un dardo elocuente, y retrocedió sufriendo heridas con voz, obra de una palabra afilada, y torturado por la herida de fuego, atravesado por una lanza al rojo, sucumbió Tifón bajo otro fuego más ardiente: el de la mente”.

El relato continúa durante tres versos más con la derrota del monstruo, que, como parece dar a entender la extraña descripción, termina por echar raíces en la tierra (13.495s: ἐνερρίζωσεν ταρσὸν ἐχιδνήεντα... μητέρι Γαίῃ). Nono parece seguir la tradición según la cual Tifón sufre una metamorfosis en montaña, concretamente, en el volcán siciliano Etna<sup>258</sup>, tal como corresponde a su naturaleza ígnea en la que insiste también el presente texto de las *Dionisiacas*. La alusión es oscura; no obstante, no podemos interpretar con otro sentido la oración “enraizó el serpentino pie en su madre tierra”, puesto que no hay relación del mito de Tifón con elemento vegetal alguno y, en nuestra opinión, si Nono pretendiera afirmar, por ejemplo, una transformación en árbol, no dejaría lugar para el equívoco<sup>259</sup>.

La principal diferencia con la historia tal como la cuenta Apolodoro reside en la autoría del fin del monstruo, que el mitógrafo atribuye a los rayos de Zeus en la contienda que también relata Nono entre el final de su canto primero y el segundo<sup>260</sup>. Tal enfrentamiento constituye el núcleo de la *tifonomaquia* noniana, que los estudiosos consideran un episodio pleno de disonancias<sup>261</sup>. También aquí es Zeus quien destruye a Tifón, y por ello es tanto más incoherente que el monstruo vuelva a

---

<sup>258</sup> Cf. Apollod. 1.6.3.43-44: Ζεὺς δὲ τὴν ἰδίαν ἀνακομισάμενος ἰσχύν, ἐξαίφνης ἐξ οὐρανοῦ ἐπὶ πτηνῶν χούμενος ἵππων ἄρματι, βάλλων κερανοῖς ἐπ’ ὄρος ἐδίωξε Τυφῶνα τὸ λεγόμενον Νῦσαν, ὅπου μοῖραι ὑτὸν διωχθέντα ἠπάτησαν· πεισθεὶς γὰρ ὅτι ῥωσθήσεται μᾶλλον, ἐγεύσατο τῶν ἐφημέρων καρπῶν. διόπερ ἐπιδιώκόμενος αὐθις ἤκεν εἰς Θράκιην, καὶ μαχόμενος περὶ τὸν Αἴμον ὅλα ἔβαλλεν ὄρη. τούτων δὲ ἐπ’ αὐτὸν ὑπὸ τοῦ κερανοῦ πάλιν ὠθουμένων πολὺ ἐπὶ τοῦ ὄρους ἐξέκλυσεν αἷμα· καὶ φασιν ἐκ τούτου τὸ ὄρος κληθῆναι Αἴμον. φεύγειν δὲ ὄρμηθέντι αὐτῷ διὰ τῆς Σικελικῆς θαλάσσης Ζεὺς ἐπέρριψεν Αἴτην ὄρος ἐν Σικελίᾳ· τοῦτο δὲ ὑπερμέγεθές ἐστιν, ἐξ οὗ μέχρι δευρὸ φασιν ἀπὸ τῶν βληθέντων κεραυνῶν γίνεσθαι πυρὸς ἀναφυσήματα. La historia ya estaba presente en el Ciclo Épico: cf. Severyns 1967, pp. 170s.

<sup>259</sup> Las escenas en que un personaje cambia su forma de humana a vegetal son muy abundantes en las *Dionisiacas*: de Ámpelo surge la vid en 12.270-289; Estáfilo vivirá en el racimo tal como el dios le promete en 19.44-58; Dioniso mismo se cambia momentáneamente en árbol enorme para asustar a Deríades en 36.304-312. Sobre la metamorfosis de algunos dioses y en concreto las de Dioniso, vid. IV.4.2. “Metamorfosis divinas”.

<sup>260</sup> En concreto, Nono recoge la caída de Tifón y la burla de Zeus en 2.622-630, en seguimiento de la versión tradicional que implica al monte Etna y que vemos en Apolodoro: Apollod. 1.6.3.43-44.

<sup>261</sup> Cf. sobre todo Vian 1976, pp. 90-103.

aparecer once cantos más tarde, en medio, como decimos, del catálogo de las tropas humanas de Dioniso. La alusión al contingente lidio permite al panopolitano detenerse en una explicación etiológica del nombre de una región, que él transforma de “Sátala” a “Estátala” para facilitar la relación fonética: Estátala (Στάταλα) es el lugar donde con sólo una frase, “στῆθι, τάλαν”, un piadoso sacerdote de Zeus acabó con Tifón. Así pues, Nono introduce un personaje novedoso en la acción y, en consecuencia, un nuevo modo de vencer lo que de irracional y brutal representa el monstruo<sup>262</sup>. El modo de hacer del sacerdote, como hace notar Vian, es vinculable con cierto tipo de rituales mágicos en su vertiente filosófica elaborada por los neoplatónicos, es decir, la teúrgia<sup>263</sup>. A este respecto, hemos de llamar la atención sobre el empleo en los versos 485 y 490 de términos relacionados con la raíz μυστ-, el adjetivo derivado del término que significa “iniciado”, μυστίς, y el propio sustantivo, μύστης, respectivamente. Cada uno de ellos desempeña, no obstante, una función idéntica con cada uno de los nombres a los que acompañan: μυστίς califica al conjunto de procedimientos de que se sirve el sacerdote para lograr su propósito, que Nono llama τέχνη y, en consecuencia, lo entiende como una disciplina técnica para cuyo dominio es preciso un estudio previo. La calificación de “mística” aplicada al “arte” con que el hombre vence a Tifón, permite reconocer un ritual mágico en el pasaje. Más adelante veremos, además, cómo podemos distinguir en él las partes fundamentales de este tipo de celebraciones, es decir, δρώμενα, “lo que se hace”, y λεγόμενα, “lo que se dice”<sup>264</sup>. De esta manera, además, nos referiremos a los rituales iniciáticos de las religiones místicas, y en concreto la τελετή órfica, en cuanto que aparecen manifestados en las abundantes escenas de magia que encontramos en la obra del panopolitano<sup>265</sup>.

Ahora, en cambio, nos interesa señalar brevemente cómo la magia se apropia de gran cantidad de terminología relacionada con los misterios; la base común que lo permite es reducible a las tres características comunes sistematizadas por Graf: tanto las religiones místicas como la magia buscan el contacto directo con la divinidad,

---

<sup>262</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, bajo el epígrafe titulado “El mito de Tifón”. Véase también la tabla del esquema argumental de las *Dionisiacas* en “La estructura del poema y sus episodios míticos: un breviarío del poema”, donde el autor ofrece una visión muy clarificadora de las secuencias míticas que como centro presentan el tema del orden contra el caos: Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, pp. 97-100.

<sup>263</sup> Cf. Vian 2003, p. 246s.

<sup>264</sup> Cf. sobre todo Jiménez 2002b, *diss.*, con bibliografía.

<sup>265</sup> Vid. IV.2. “Magia ritual”.

precisan de una iniciación y obligan a mantener el secreto<sup>266</sup>. De manera que, en el texto que nos ocupa, la secuencia *μυστίδι τέχνη* tiene la virtualidad de apuntar a las iniciaciones místicas en general, a las del orfismo en particular, y, simultáneamente, a la magia concebida como una técnica que precisa de conocimiento específico y en la que no tienen cabida los profanos, identificada, en su vertiente más pulida desde el punto de vista doctrinal, con la teúrgia.

Idénticas observaciones podemos hacer respecto al verso 290, donde *μύσσης* sirve de aposición a *ρήξήμων*. El sintagma entero califica al sacerdote, que es concebido, pues, como un “guerrero iniciático”. El vocablo, que he preferido transcribir por no tratar de dar cuenta en perífrasis de su riqueza de significados, es fundamental en los textos órficos; el paso de los siglos y los intereses poéticos, meramente coloristas, de Nono produce cierto desgaste, una pérdida de su significado originario. Y sin embargo, mantiene la capacidad de aludir a las iniciaciones gracias a la intensa actividad filosófica que los neoplatónicos desarrollan de manera prácticamente contemporánea al poeta de Panópolis.

No olvidemos que en el presente epígrafe nuestro principal objetivo es presentar una perspectiva de la semejanza de ciertos personajes con Orfeo, tomando como punto de referencia rasgos comunes entre sus biografías míticas y la del bardo tracio.

El sacerdote de Estátala que Nono dibuja en los versos que reproducimos y traducimos posee una habilidad verbal mágica innegable. El poeta llama la atención insistentemente sobre los efectos maravillosos que consiguen dos palabras, en apariencia simples. En el fondo esas dos palabras que incitan a Tifón a quedarse quieto son la última fase, la única visible, de todo un proceso de aprendizaje que conduce, recordemos, al dominio de una disciplina, una *τέχνη*.

La insistencia en la palabra como arma con que el sacerdote vence al monstruo encarna en el abundante vocabulario relacionado con la facultad del habla y sus órganos, que presentamos subrayado en el texto para facilitar el análisis. Obsérvense las cinco apariciones de *μύθος* en diferentes casos gramaticales, y, a veces, en versos consecutivos (v. 480s); dos de *ἔπος*, usada prácticamente como

---

<sup>266</sup> Cf. Graf 1997, sobre todo el capítulo “How to become a magician: the rites of initiation”. En torno al problema del empleo del vocabulario religioso con significado mágico, cf. Vian 1988, que, centrado en las *Dionisiacas*, denomina “desacralización” a la pérdida del sentido primero que sufren los términos religiosos en la epopeya.

sinónimo de la anterior; dos apariciones de γλῶσσα (en dativo instrumental) cuyo significado “lengua” es tratado aquí, por un lado, en el sentido físico de músculo, en razón de lo que es intercambiable con ἀνθρεών, “garganta” y στόμα, “boca”; o bien, como sonido que el músculo del habla emite, y así el poeta puede emplear en su lugar φωνή “voz”. Tanto στόμα como φωνή aparecen sólo una vez. Pero dos adjetivos, φωνοεῖς, de la misma raíz de φωνή, y λάλος, cuyos significados son muy próximos entre sí –“dotado de voz” significa literalmente el primero y “locuaz” el segundo–, permiten al lector asociar la palabra como emisión de sonido, con la inteligencia, que la estructura y dota de contenido racional. La inteligencia aparece también representada en el presente pasaje gracias a los adjetivos que califican al arma del sacerdote en su particular combate: σοφός, “sabio”, ἔμφρων y νοερός, cuyos significados son prácticamente idénticos, “dotado de entendimiento” y “referente al pensamiento”.

Los recién examinados datos hallan su complemento en el también insistente contraste que supone la actuación del sacerdote provisto únicamente de su voz y su astucia, en lugar de armas convencionales (aun así, el arma mágica del servidor de Zeus es comparado metafóricamente con espadas, puñales, lanzas o dardos, sobre todo en vv. 480-483 y 487s).

A la luz de tales informaciones, podemos extraer de momento una conclusión clara: el texto de Nono refleja una creencia seria en el poder de la palabra. No es, en nuestra opinión, defendible que todo el episodio, exageradamente repleto de referencias a la magia verbal, como vemos, sea un mero juego poético. O, en cualquier caso, aun cuando podríamos pensar que el panopolitano no cree que exista un fondo de realidad en lo que cuenta, es lícito afirmar que su público sí lo acepta de tal manera. Ni siquiera una supuesta militancia cristiana de nuestro poeta sería de utilidad para defender con seguridad en el presente episodio una burla o un tratamiento meramente literario de los elementos del paganismo. Encontramos la razón fundamental en el sincretismo que caracteriza la época de Nono y que, como explicación, será válida en múltiples lugares de la totalidad de las *Dionisiacas*, e incluso justificaría la mayor parte de los rasgos de la *Paráfrasis* si nos acercáramos a ella. Tal sincretismo se define principalmente en la poderosa influencia que entre sí ejercen y sufren los elementos del cristianismo y del paganismo. Por un lado, es interesante observar cómo dos siglos antes que Nono, y en un entorno geográfico

muy próximo, el patriarca cristiano Clemente de Alejandría toma la figura del cantor fabuloso Orfeo en su obra apologética para encarnar el concepto de *logos* cristiano. Los rasgos del término hebreo originario, sustancialmente alejados del vocablo griego con que se vierte y que se mantiene, aun en su evolución filosófica, anclado en su origen semántico del campo de lo oral (λέγω), no quedaban suficientemente representados, sobre todo en lo que respecta a la capacidad de designar una entidad personal, el propio Cristo, que la palabra posee en el Nuevo Testamento<sup>267</sup>. La introducción del concepto de la palabra creadora de Dios tiene también el terreno abonado en la consideración platónica del Demiurgo como un ποιητής, a pesar de la diferencia de matices: Dios crea *ex nihilo*, mientras que un ποιητής, “poeta”, pero también “artesano”, sólo obra a partir de la materia suministrada por las musas<sup>268</sup>.

Por otro lado, en ámbito geográfico y cronológico muy cercano a Nono operan también los filósofos neoplatónicos. Daria Gigli<sup>269</sup>, que compara el acto efectuado por el sacerdote de Estátala con un ritual teúrgico egipcio, nos pone sobre la pista de la comprensión de la figura del teúrgo en la época. Los neoplatónicos proporcionan una base doctrinal que dignifica la figura del mago y lo convierte en un “hombre divino”, aunque ya en la literatura anterior a la neoplatónica hallamos reflejos de la creencia en una malinterpretación por parte del vulgo de algunos seres humanos cuya piedad es, por decirlo así, más alta de la media. Tales personas se consideran a sí mismas y a las de su entorno “hombres divinos”. Como testimonios especialmente representativos de esta afirmación contamos con un controvertido pasaje del *Lapidario* órfico donde parece describirse la condena a muerte de un mago, lo que lo convierte en un fragmento frecuentemente citado para los estudiosos en la datación de la obra<sup>270</sup>. Como fecha más tardía aducen el siglo IV d.C., con lo que no nos situaríamos tan lejos de la actividad de Nono. Como fecha más temprana, el siglo II d. C. nos permite aludir a una visión muy similar. Nos referimos a la

<sup>267</sup> *Jn.* 1.1-14, citado en Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, V. 5.2.2. “El poder del Logos”.

<sup>268</sup> Cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, VI. 2.1.2. “Voluntad de crear y poder de la voz”.

<sup>269</sup> Gigli 1985, pp. 221-224.

<sup>270</sup> *Orph. L.* 71-74: ὁ δ' ἀργαλέος καὶ ἀπεχθῆς αὐτίκα πᾶσιν, / ᾧ κεν ἐπωνυμίην λαοὶ τεύξωσι μάγοιο. / καὶ ῥ' ὁ μὲν ἐν κονίησιν ὑπ' ἄορι κρατὸς ἀμερθεὶς / λευγαλέωιθανάτωιδίος φῶς ἐκτεάνυσσα: “A todo el mundo le resulta en seguida fastidioso y odioso aquél a quien los pueblos le dan el sobrenombre de mago. Y él, el hombre divino, tendido en tierra yace, con la cabeza cortada por la espada, en una terrible forma de muerte”. Para una visión sumaria de los problemas suscitados por el *Lapidario*, entre ellos su datación, cf. Martín Hernández en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 17.



proporcionada por un pasaje de la *Apología* de Apuleyo, que vivió en pleno siglo II d.C. En tal fragmento, el poeta de Madaura, para defenderse de quienes lo acusan de mago, alude a la facilidad con la que el vulgo incurre en el error de creer que es un mago quien por sus relaciones especiales con los dioses consigue de ellos todo lo que les pide<sup>271</sup>.

El relato noniano de la victoria del sacerdote de Estátala sobre Tifón parece basarse en una concepción muy cercana a la que nos ilustran a la par el *Lapidario* y la defensa de Apuleyo. La concepción de que lo que el vulgo llama despectivamente mago es en realidad un ser que destaca por su piedad y facilidad para hablar con los dioses (en palabras de Apuleyo, *communio loquendi cum deis immortalibus*), aparece más claramente, mejor desarrollada, en Jámblico. Como hemos señalado más arriba de forma difusa la teúrgia es, en el fondo, un perfeccionamiento doctrinal de la magia obrado sobre todo por los neoplatónicos<sup>272</sup>. Para corroborar la frase que resume toda la situación, según la cual “el sacerdote de Zeus se comporta a la manera de un teúrgo”<sup>273</sup>, citamos el pasaje 6.6.2 de *Sobre los misterios de Egipto* de Jámblico, que, además nos sitúa de nuevo en la tierra de Nono:

Ὁ θεουργὸς διὰ τὴν δύναμιν τῶν ἀπορρήτων συνθημάτων οὐκέτι ὡς ἄνθρωπος οὐδ' ὡς ἀνθρωπίνη ψυχῇ χρώμενος ἐπιτάττει τοῖς κοσμικοῖς, ἀλλ' ὡς ἐν τῇ τῶν θεῶν τάξει προϋπάρχων μείζοσι τῆς καθ' ἑαυτὸν οὐσίας ἐπανατάσσει χρήται· οὐχ ὡς ποιήσων πάντα ἄπερ δισχυρίζεται, ἀλλ' ἐν τῇ τοιαύτῃ τῶν λόγων χρήσει διδάσκων ὄσην καὶ ἡλικὴν καὶ τίνα ἔχει τὴν δύναμιν διὰ τὴν πρὸς θεοῦς ἔνωσιν, ἣν παρέσχηκεν αὐτῷ τῶν ἀπορρήτων συμβόλων ἢ γνῶσις.

“Gracias al poder de las palabras secretas, el teúrgo no da órdenes a las potencias cósmicas como un ser humano ni como dotado de alma humana, sino que se sirve de formas de exigir que superan su propia esencia porque forma parte del rango de los dioses: no con la intención de hacer todo a lo que les fuerza, sino para mostrarles por medio de tales palabras cuán grande, de qué tipo y cuál es la capacidad que tiene gracias a su trato con los dioses, la que el conocimiento de los símbolos inefables le ha concedido”.

---

<sup>271</sup> Apul. *Apol.* 26.12. Volveremos sobre este texto al hablar de ciertos personajes de las *Dionisiacas* que consiguen sus propósitos en momentos determinados gracias a su divinidad o cercanía a la esfera divina: vid. IV.4. “Magia inmediata”. Dioses como Hermes o el propio Dioniso representan un tipo de magia que en nuestra investigación denominamos “magia divina o automática”, aunque sus acciones presentan diferencias de matiz que concretamos en cada caso. Aristeo, por su parte, consigue controlar una faceta concreta del clima por su genealogía divina, pero también gracias a un ritual mágico: vid. II.4.4 y IV.2.3.

<sup>272</sup> Como *locus classicus* hemos de citar el apéndice “Teúrgia” de Dodds 1960.

<sup>273</sup> Vian 2003, p. 247. Vid. IV.4.4. “El poder de la palabra: el sacerdote de Estátala”.

Jámblico hace referencia a unos *συνθήματα* que traducimos como “palabras”: precisamente con sólo dos palabras, una interpelación directa y efectiva, conseguía el sacerdote de Estátala acabar con el destructivo Tifón<sup>274</sup>. El adjetivo *ἀπόρρητος* del texto del neoplatónico se corresponde con el “arte secreta”, *μυστίδι τέχνη*, bajo la que Nono relata que sucumbe el monstruo y que, más arriba, explicábamos como un saber al que el sacerdote habría accedido por iniciación. Los secretos de las ceremonias iniciáticas son, en efecto, calificados con el mismo término que emplea Jámblico, y cuyo significado se mueve entre lo “místico”, lo “secreto” y lo “inefable”. En otras palabras: el sacerdote ha aprendido qué palabras tiene que emplear y por ello le basta con dos.

De esta manera daríamos por cerrada, al menos por el momento, la comparación entre el piadoso personaje noniano y el tipo humano del teúrgo, históricamente reconocible gracias, en este caso, al testimonio de Jámblico. La relación con el personaje mítico de Orfeo desde una perspectiva tal resultaría injustificable en un principio si el único dato a tener en cuenta del bardo tracio al respecto fuera la inmensa distancia cronológica que media entre los primeros esbozos de su leyenda y la consolidación de la figura histórica del teúrgo. Como hemos visto, tal proceso de consolidación parece tener su culminación en Jámblico, que desarrolla su actividad en el siglo IV d.C. De cualquier modo, la misma cuestión que podría negar la posibilidad de comparación entre el sacerdote de Estátala y Orfeo como figura mítica sin más, da sentido a nuestro razonamiento. Es cierto que Orfeo nunca fue un teúrgo, pero sí aparece en múltiples testimonios como un mago, y así lo hemos ido comprobando en numerosos lugares del presente capítulo. Sobre la diferencia de matices que la teúrgia supone frente a la magia de tipo más popular, que corresponde a la consideración de “vulgo” que veíamos en Apuleyo hablamos suficientemente en las líneas previas. Con lo cual, hablar de Orfeo como teúrgo no sería del todo incorrecto en tanto que la tradición le otorga capacidades mágicas, primero, y, segundo, porque le considera introductor de ritos de tipo místico (cf. *μύστης* y *μυστίς* en el pasaje noniano), dotados de un contenido inefable (cf. *ἀπόρρητα* en Jámblico). La figura de Orfeo, sus legendarias capacidades, sigue presente, aunque las muchas y muy profundas transformaciones lo hagan casi irreconocible.

---

<sup>274</sup> El modo en que Tifón resulta vencido recuerda además a las inscripciones de amuletos protectores contra enfermedades. Cf. Kotansky en Faraone – Obbink (eds.) 1991; Kotansky 1994.

Para finalizar con el sacerdote de Estátala, tan sólo nos quedan unas breves precisiones que hallan correspondencia en páginas anteriores de nuestro trabajo<sup>275</sup>. No debemos desvincularnos del modo en que el piadoso personaje hace frente al salvajismo de Tifón, puesto que el poder de la palabra desnuda, no cantada, es uno más de los atributos con que la tradición construyó a Orfeo, junto con el excelente poder musical que nos ha permitido hallar sus huellas tantos pasajes de las *Dionisiacas* ya examinados.

La palabra y la música, en efecto, son susceptibles de considerarse mágicas. Sus efectos son, si no idénticos, sí comparables no sólo en las *Dionisiacas*, sino también en testimonios más antiguos; ambas son las caras de una misma moneda, es decir, las vertientes articulada e inarticulada del sonido<sup>276</sup>. De esta manera, es posible, en mi opinión, defender que en el episodio del sacerdote de Estátala es posible hallar al menos una sugerencia de la seducción a través de la elocuencia y, por tanto, una referencia implícita a Orfeo.

Como observamos más arriba en relación con Lino, los trágicos proporcionan un punto de apoyo fundamental a la idea, de la que simplemente nos hacemos eco, según la cual tal capacidad se encarna también en Orfeo, como una derivación del poder de atracción de su música. Al examinar la única mención directa al tracio en la totalidad de las *Dionisiacas* como parte de un todo mayor y orgánico, un catálogo de inventores que retrata la evolución de disciplinas muy significativas en el progreso de la sociedad humana, veíamos cómo el que el poeta situara a Lino, inventor de la elocuencia (ἔνεπιη, literalmente “buen decir”), después de Orfeo, era reflejo de la evolución cronológica que representa la palabra con respecto a la música<sup>277</sup>. Así hemos de aceptarlo, aun cuando ambas están inseparablemente relacionadas, hasta tal punto que la música puede acompañarse de palabras y la palabra desnuda es musical. Las palabras que emplea el sacerdote en su confrontación con Tifón pertenecen, seguramente, a un tipo especial de enunciación, si suponemos, como

---

<sup>275</sup> Vid. II.2.2. dedicado a Lino y a sus relaciones con Orfeo, incluido en el estudio de la lista de inventores del canto cuadragésimo primero de las *Dionisiacas*.

<sup>276</sup> El poder del sonido en la epopeya de Nono sólo ha sido estudiado de forma concreta por Newbold 2003, que trata de ofrecer una explicación fisiológica a determinadas reacciones atribuidas literariamente a los participantes en manifestaciones báquicas.

<sup>277</sup> Vid. II.2.2. “Lino: sus relaciones con Orfeo”.

parece lícito, que se trata de un encantamiento (una ἐπωδή), que se ejecutaría en forma de recitado o salmodia.

Aludiremos de nuevo a los autores de tragedia para referirnos a Esquilo y a Eurípides. Tal como vimos anteriormente<sup>278</sup>, ambos emplean términos relacionados con el campo semántico del hechizo y del encantamiento para aludir al canto o la palabra de Orfeo. Pero más interesante para el texto noniano que nos ocupa a lo largo de todo el presente epígrafe, es que tanto Esquilo en su *Agamenón* (v. 1629) como Eurípides en la *Alcestis* (v. 357), por citar sólo un par de ejemplos, se refieren al dominio de la palabra, la habilidad persuasiva que caracteriza a Orfeo, con el mismo vocablo: γλῶσσα<sup>279</sup>. No reproducimos ni explicamos aquí los textos en su totalidad, puesto que ya lo hicimos en páginas anteriores y de forma bastante exhaustiva, pero sí es útil recordar que con el término γλῶσσα ambos autores aluden tanto al órgano físico de emisión de sonidos como al propio sonido articulado y con sentido. La misma palabra, γλῶσσα, es la utilizada por Nono en 13.482 y 13.491 para señalar la habilidad con que el sacerdote se enfrenta a la violencia de Tifón. La insistencia en tal aspecto obliga al poeta, tal como vimos, a emplear sinónimos, y así hemos explicado el uso alternativo de palabras del mismo campo semántico con el doble sentido de “órganos del habla” y “habla” en sí.

Así pues, a modo de sumario de los hechos analizados, podemos concluir que el sacerdote de Estátala, un personaje tan secundario que sólo protagoniza una digresión, tan poco relevante que no tiene ni siquiera un nombre propio, recuerda en un triple sentido a Orfeo: primero, porque el tracio fue el introductor de unos ritos religiosos que a lo largo de los siglos se adaptan, por así decirlo, a las exigencias del fiel. De este modo, la escena no permite pensar directamente en iniciaciones órficas, pero sí en un modelo tomado de ellas o muy similar a ellas aplicado a la práctica teúrgica. En segundo lugar, íntimamente relacionado con lo que acabamos de decir, Nono alude una capacidad maravillosa de la voz que es capaz de conseguir todo, de persuadir de todo: Orfeo la poseyó por antonomasia, si bien es verdad aplicada primeramente al canto, pero como un desarrollo posterior, también al discurso razonado, el *logos*, que no precisa de música. Por último, partiendo del término

---

<sup>278</sup> Vid. II.2.2.2. “La elocuencia”.

<sup>279</sup> Al mismo nivel sintáctico que μέλος en E. *Alc.* 357. Como hace notar Moutsopoulos 1962, p. 398, para los trágicos “la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha”. Citado en Molina en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 3.

medio entre el canto y el discurso, el recitado propio de los encantamientos<sup>280</sup>, Orfeo y el sacerdote se relacionan entre sí porque a ambos es posible tratarlos como magos o teúrgos. El teúrgo, precisamente, es una figura habitual en el Egipto helenístico y posterior, muy bien conocida con toda seguridad por el egipcio Nono<sup>281</sup>. El considerar a Orfeo μάγος o θεουργός depende, en último término, de quién sistematice, explique o depure la capacidad evidente que el tracio poseyó para actuar sobre elementos animados, inanimados e incluso dioses.

#### 4.6.3. EL RESCATE DEL HADES: 35.37-78.

El desafío a los dioses por parte de un mortal es un tema de lo más frecuente en la mitología griega. Son numerosos los casos en los que un semidiós o un héroe, un ser humano excepcional por su parentesco divino o por estar en posesión de cualidades que domina de forma sobresaliente respecto a los demás, trata de sobrepasar los límites que por naturaleza deben separar el mundo de los inmortales y el de los hombres. En páginas anteriores, al hablar del curioso episodio musical protagonizado por Cadmo en el canto primero de las *Dionisiacas*<sup>282</sup>, hemos mencionado a algunos personajes de la tradición grecolatina que encarnan significativamente la incursión en el peor de los delitos contra la divinidad, el pecado de ὕβρις; de forma pasajera trajimos a colación las trágicas muertes de Níobe o de Marsias y el castigo ejemplar de que fue objeto el músico Támiris<sup>283</sup>, compatriota de Orfeo, por afirmar que superaba en arte a las mismísimas musas. Asimismo, al hablar más arriba (en § 2.2.1) de la relación que los distintos testimonios establecen entre Apolo y Lino, hicimos breve referencia al relato tebano que, a diferencia de la versión más extendida, no presentaba al dios como padre de Lino, el más hábil cantor y músico de su tiempo, sino como su asesino. La razón de su asesinato habría de buscarse, una vez más, en el tema de la rivalidad entre un ser humano jactancioso y una divinidad vengativa<sup>284</sup>. Los ejemplos de personajes que en la tradición

---

<sup>280</sup> Véanse en E. *IT* 1337s., X. Eph. 1.5.7 y Plot. 4.4.38.3 testimonios que apoyan la proximidad entre canto y recitado como característica de la palabra mágica. Vid. la música y la palabra contempladas como herramientas mágicas en IV.4.3. y IV.4.4.

<sup>281</sup> Calvo 1998.

<sup>282</sup> Vid. el apartado II.4.2.2., dedicado a la intervención de Cadmo como músico.

<sup>283</sup> Junto con algún ejemplo más, como Casiopea, en Apollod. 2.4.3; Níobe, en Ov. *Met.* 6.147-312, que desarrolla *Il.* 24.602-617; sobre Marsias, Ov. *Met.* 6.383-400, Hyg. *Fab.* 165 y el propio Nono, *D.* 19. 315-327; el castigo de Támiris, en *Il.* 2.594-600.

<sup>284</sup> Lin. *Fr.* 26.

cometieron el error de creerse mejores que un dios en cualquier ámbito o disciplina son prácticamente inagotables y explican, también, el desenlace fatal de muchos de los episodios de los teómacos en las *Dionisiacas*<sup>285</sup>.

Particularmente interesantes para nuestra investigación resultan los nombres de personajes relacionados con la música –los ya citados Lino, Marsias o Támiris–, puesto que ofrecen un campo más amplio de posibilidades comparativas con Orfeo, el músico por excelencia de la Antigüedad. También Orfeo, en efecto, desafió a los dioses, a la naturaleza y a la propia muerte. De un modo similar a Asclepio trató de resucitar a un muerto, concretamente a su esposa Eurídice. El mítico sanador quiso emplear sus artes medicinales, pero antes de alcanzar su propósito fue fulminado por Zeus, responsable del orden natural del mundo. El cantor Orfeo intentó traer del mundo de los muertos a su mujer, apoyado en su capacidad musical, y parece ser que, al menos, logró la primera fase: el asentimiento de Perséfone, inflexible reina de los infiernos<sup>286</sup>. Platón<sup>287</sup>, en una hábil reelaboración del episodio niega de principio que los dioses del inframundo hubieran sido jamás convencidos por la música de Orfeo; en consecuencia, el cantor no recibió nunca a su mujer, sino una sombra, un engaño. Desde la perspectiva de una elaboración tal –cuya autoría corresponde únicamente a Platón, en absoluto a la tradición– el fracaso en el rescate de Eurídice no sería el castigo, sino la muerte a manos de mujeres que Orfeo tendría bien merecida por haberse atrevido a entrar vivo en el Hades.

Para llevar a cabo su particular pecado de ὑβρις, el bardo se apoya, decimos, en lo que mejor sabe hacer: la música, cuya cercanía a la palabra hablada, recitada o salmodiada hemos defendido reiteradamente a lo largo del presente capítulo de nuestro trabajo. La música de Orfeo es mágica por los efectos maravillosos de que es

---

<sup>285</sup> Penteo y Licurgo, que se atreven a oponerse a Dioniso sufrirán con creces las consecuencias de su osadía: vid. III.9.3.4. “Soñar leones y soñarse león: los restos del ἱερός λόγος”.

<sup>286</sup> La discusión acerca del fracaso o del éxito de Orfeo en su empresa ha generado una inmensa bibliografía: cf. Heurgon 1932, p. 11, Linforth 1941, p. 17, Bowra 1952, p. 222, Dronke 1962, p. 202 y Robbins 1982, p. 16 en apoyo del final feliz. Defienden, en cambio, la antigüedad del fracaso de Orfeo Heath 1994, pp. 168-178 y Graf 1987, p. 81. Para un panorama resumido del problema con puntos de vista diferentes, cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2, sobre todo § 7, “Orfeo y Eurídice”; Santamaría en Bernabé – Casadesús *o.c.*, capítulo 55, § 2.2. “La mujer de Orfeo y el descenso al Hades” y Macías, capítulo 50, § 2.4. “Orfeo y Eurídice”.

<sup>287</sup> Pl. *Smp.* 179d (*OF* 983).

capaz. De tal modo, el episodio de la entrada en el Hades es un acto mágico tanto por lo que tiene de infracción de la ley natural<sup>288</sup> como por los medios empleados.

Nono proporciona un curioso e inesperado testimonio cuyos paralelos discutiremos inmediatamente. En plena narración de la contienda índica, en 35.21-78, el poeta introduce una extraña escena de amor frustrado que más abajo volveremos a analizar, ahondando en su significado desde el punto de vista de la magia<sup>289</sup>, de la que nos ofrecerá interesantes informaciones y por la que ahora pasaremos prácticamente de largo. El episodio completo retrata en poco más de cincuenta versos el momento en que un soldado indio queda embebido en la contemplación de una guerrera dionisiaca que, al caer muerta en tierra, muestra su cuerpo desnudo y su rostro, cuya belleza enamora al asesino. Los versos 21-36 describen con detalle cómo muere la ménade. Del 37 al 77 recoge Nono el monólogo del indio frustrado por no poder unirse a ella<sup>290</sup>. Más abajo estudiaremos la abundancia de términos relacionados con el campo semántico de la medicina, para aludir tanto al sufrimiento amoroso del soldado como a los recursos que éste emplearía, si los tuviera a mano, para resucitar a la hermosa bacante.

En efecto, la escena completa narra una resurrección mágica. Mejor dicho, una resurrección mágica frustrada: el procedimiento que aparece en boca del indio no llega a realizarse, dado que él mismo es consciente de su imposibilidad, y, por tanto, la bacante no resucita.

De la totalidad del pasaje nos interesan por el momento dos series de versos, 35.63-65 y 35.69-72, pertenecientes al discurso del guerrero:

ἤθελον, ἦν καλέουσιν, ἔχειν Κενταυρίδα ποίην,  
ὄφρα τεοῖς μελέεσσιν ἀνώδυνον ἄνθος ἐλίξας  
ἐξ Ἄιδος ζώουσιν ἀνοστήτοιο σαώσω.  
[...]  
ἤθελον ἐγγὺς ἔχειν φυσίζοον ἐνθάδε πηγὴν,  
ὄφρα τεοῖς μελέεσσι βαλὼν ὀδυνήφατον ὕδωρ

---

<sup>288</sup> Vid. nuestra introducción del bloque de magia en IV.1.

<sup>289</sup> Vid. IV.3.3.2. “Enfermar de amor”. Vid. asimismo la resurrección de Tilo en IV.3.3.3.

<sup>290</sup> Al parecer lo único que se lo impide es la prohibición de mezclar los asuntos del amor y de la guerra que el rey Deríades hace a sus súbditos, cf. vv. 17-20, ni siquiera el hecho de que esté muerta parece un obstáculo. Nono vierte en la escena un “extraño erotismo”, en palabras de Hernández de la Fuente 2005, *diss.* Para el estudio de cuestiones como el incesto o cierto tipo de aparentes desviaciones sexuales en la obra de Nono, cf. Winkler 1974, *diss.*, Newbold 1998, Gigli 1998 y 2001a. Lind 1938, pp. 57-65, sobre todo pp. 63s, se refiere al erotismo exagerado como un rasgo antihelénico en Nono. Cf. también Moreau 2000, que trata el amor enfermizo de Acteón por Ártemis.

πρηϋνω τεὸν ἔλκος ἐπήρατον, ὄφρα καὶ αὐτὴν  
ψυχὴν ὑμετέρεην παλινάγρετον εἰς σὲ κομίσσω.

“Quisiera tener lo que llaman ‘hierba centáurida’, para sacarte viva del Hades, de donde nadie vuelve, después de frotar su flor, que alivia el dolor, en tu cuerpo [...]. Quisiera tener aquí, cerca, la fuente que da la vida para, tras mojar tus miembros en el agua que alivia el dolor, curar tu seductora herida y traerte tu alma resucitada”.

Presentamos subrayadas en el texto las palabras que nos proporcionarán en líneas posteriores la clave de la comparación con el mito de Orfeo. Presentamos antes una serie de reflexiones que pretenden facilitar la comprensión de prácticamente la totalidad de las alusiones contenidas en el pasaje.

Como en su momento veremos, la muerte de la bacante y el monólogo del indio configuran una escena capaz de desafiar cualquier amago clasificatorio: la mezcla de elementos mágicos de diversa procedencia nos obligará a situarla a medio camino entre la magia ritual y la magia efectuada con mediación de objetos, de plantas, en este caso<sup>291</sup>. Asimismo, el acto descrito por el poeta, sin olvidar que se trata de un *desideratum* del soldado indio y no de una realidad ni siquiera en la trama de la epopeya, presenta una serie de paralelos con Asclepio, protagonista de uno de los casos de ὕβρις más célebres en la mitología, al que hemos aludido varias veces.

Nos hemos referido a él en un principio por hacer acopio de episodios análogos la ruptura que supone el devolver la vida a un muerto o, más gráficamente, rescatar un alma del Hades. Volvemos a traerlo a colación ahora porque es protagonista de un nuevo trío de personajes de características comunes, junto con Orfeo y el soldado indio del pasaje de las *Dionisiacas* del que nos estamos ocupando.

En primer lugar, el protagonista de la escena noniana desea fervientemente poder resucitar a la mujer a la que acaba de matar. Le serían de vital necesidad en tal empresa una serie de recursos entre los que las plantas ocupan un lugar preeminente<sup>292</sup>: una hierba llamada “centáurida”, una fuente cuyas aguas parecen tener según Nono el poder de devolver la vida y una hierba que concedió la inmortalidad al pescador beocio Glauco. Los adjetivos aplicados a cada uno de estos

---

<sup>291</sup> Vid. IV.3.3.2.

<sup>292</sup> De todos ellos nos ocuparemos con detenimiento más abajo: vid. IV.3.3. “Medicina mágica: plantas y ritos”. Las plantas intervienen en numerosas escenas de curación de heridos, así como en el mito de la resurrección de Tilo, muerto por una serpiente. Acerca del valor de los elementos del mundo vegetal en el entorno de Dioniso y, sobre todo, en relación con las ideas del renacer y de la vida después de la muerte, vid. sobre todo IV.3.3.3. Para la discusión acerca de una posible creencia en la resurrección por parte del poeta y de su sentido y procedencia, vid. III.9.5.2.b.



elementos proporcionan las claves, como demostraremos, para la comprensión de los poderes mágicos que el texto les atribuye. Por otra parte, la alusión a una planta, al principio –la hierba del centauro– y al final de la enumeración –la de Glauco–, refuerza la idea de la especial relevancia del mundo de la vegetación en las historias de muerte y resurrección de las *Dionisiacas*. De cualquier modo, la resurrección que anhela poder realizar contiene a todas luces los componentes de un ritual mágico, cuyo elemento “dramatizado” (δρώμενα) se hallaría representado por un hipotético empleo de los ingredientes instrumentales enumerados (plantas y agua que el soldado frotaría en la herida de la joven) y cuyo componente “hablado” (λεγόμενα)<sup>293</sup>, en este caso recitado o cantado, toma la forma de un “himno mágico o canción astral” (v. 66: μάγον ὕμνον ἢ ἀστερόεσσιν ἀοιδίην) que el indio, para su profunda frustración, no tiene tampoco al alcance de la mano.

Pero el soldado anónimo del comienzo del canto trigésimo quinto presenta importantes puntos de contacto con respecto a Asclepio, aun cuando el propio indio, como personaje ficticio, se mueve en el campo de la hipótesis: desearía hacer lo mismo que sabía hacer el médico mítico, pero no le resulta posible. Así es posible entender la referencia a “los secretos del arte de Peán, que calma el dolor” (v. 62: λυσιπόνου Παιήνορος ὄργια τέχνης) sintagma que funciona como aposición de φάρμακα, en virtud del patronazgo de Apolo sobre la medicina y de su paternidad de Asclepio.

Pero al mismo tiempo, el soldado que es simultáneamente asesino y amante reprimido –con una inquietante tendencia a la necrofilia– nos permite, gracias a una parte fundamental de su amplio discurso, enlazar con el personaje de Orfeo. Ambos tienen en común, primero, el verse empujados a desafiar a la muerte por un sentimiento amoroso; el bardo tracio, privilegiado en su relación con los dioses y en su habilidad musical, está a punto de conseguirlo y sólo falla por el incumplimiento de la orden de Perséfone, no mirar atrás hasta salir a la superficie. El soldado indio, un ser humano corriente, tendría que recurrir a un rito mágico, ayudado de hierbas, aguas maravillosas y ensalmos.

En cualquier caso, el descenso de Orfeo al Hades es uno de los episodios de su leyenda que más resonancia alcanzaron en las artes y la literatura de todos los tiempos. Resultó central, por ejemplo, en las versiones más completas del mito en

---

<sup>293</sup> Cf. Jiménez 2002b, *diss.* Vid. en el presente trabajo IV.2. “Magia ritual”.

época clásica: las de Virgilio y Ovidio<sup>294</sup>. En mi opinión, la historia de la bajada al mundo de los muertos llegó a ser tan paradigmático de Orfeo como el poder de su poesía, entendida en sentido antiguo como la combinación de música y palabra. Si bien es cierto que otros personajes de la literatura grecolatina realizaron descensos al inframundo, fue en la mayoría de los casos a imitación del protagonizado por el bardo tracio.

La bajada en busca de Eurídice, justificó, además, que se considerase a Orfeo autor de obras que relataban la suerte del alma en el Más Allá. Las formas en que se hacía son diversas: entre las más importantes contamos con la estructura narrativa denominada κατάβασις que, como hace notar Bernabé<sup>295</sup>, habría de tener gran éxito literario y hallaría en el propio Virgilio o en Dante ilustres continuadores. El elemento amoroso del relato fue potenciado de modo especial por los autores de época helenística e imperial, tal como hace notar Santamaría<sup>296</sup>, al considerar la posibilidad de que la historia tuviese un final feliz, y que el bardo consiguiera, en efecto, rescatar a su mujer. Al parecer, según el estudioso, el fracaso se habría introducido más tarde, en la elegía helenística, género que da especial relevancia al componente doloroso.

Quienes como Santamaría abogan por la victoria del cantor en la versión antigua del mito, citan en su apoyo al poeta Hermesianacte en un pasaje<sup>297</sup>, del que ofrecemos tan sólo tres versos, cuya particularidad más destacada en nuestros estudios consiste en que es el primer testimonio que ofrece el nombre de la mujer de Orfeo, Argíope, a diferencia del más extendido, “Eurídice”:

Οἶην μὲν φίλος υἱὸς ἀνήγαγεν Οἰάγροιο  
Ἀργιόπην Θρηῖσσαν στείλαμενος κιθάρην  
Ἰδόμεν...

“Como Argíope, a la que el amado hijo de Eagro, provisto de su lira tracia, hizo subir desde el Hades...”.

---

<sup>294</sup> Verg. *G.* 4.453-525, y *Ov. Met.* 10.1-11.84. Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.), *impr.*, capítulo 2, § 3. “Versiones completas e incompletas del mito”. Sobre la relación de Orfeo y su esposa, cf. § 7. “Orfeo y Eurídice”.

<sup>295</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 10.

<sup>296</sup> Cf. Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 55, § 2.2, “La mujer de Orfeo y el descenso al Hades”.

<sup>297</sup> Citado por Athen. 13.597b = Hermesian. *CA* 7.1-14 (*OF* 985). Comentan el texto Di Fabio 1993, Heath 1994, pp. 183-189 y Kobiliri 1998, pp. 20-60.

Parece claro que una parte de la discusión acerca de la existencia o no de un final feliz en la versión inicial del mito gira en torno a la interpretación del verbo ἀνήγαγεν del fragmento de Hermesianacte, que los partidarios del éxito traducen el término como “trajo de vuelta”. Por el contrario, algunos de los que discrepan, en concreto Heath<sup>298</sup>, se niegan a admitir que el término implique la superación de la barrera que separa el Hades de la tierra de los vivos. En otras palabras: ἀνήγαγεν significaría sin más “condujo hacia arriba”, no necesariamente “condujo hasta arriba” y, en consecuencia, “sacó”.

El texto de Nono no presenta, sin embargo, ninguna ambigüedad en lo que respecta al desenlace anhelado por el indio. Más arriba, al citar las partes más interesantes de su parlamento, presentábamos subrayados dos sintagmas de contenido muy similar, en 35.65, primero:

ἐξ Ἅιδος ζώουσιν ἀνοστήτοιο σαώσω.

“... para sacarte viva del Hades, de donde nadie vuelve”.

Y en 35.72, a continuación:

ψυχὴν ὑμετέρεην παλινάγρετον εἰς σὲ κομίσσω.

“...traerte tu alma resucitada”.

Παλινάγρετον, que traducimos como “resucitada”<sup>299</sup>, nos pone en la senda de la interpretación del propósito del indio. No sólo quiere devolver a la bacante la vida –una vida de tipo físico, terrenal–, sino que además se considera capaz de hacerlo: sólo le separa de su meta el que no tiene, como decimos poco más arriba, los medios precisos.

Los dos versos que citamos son prácticamente idénticos en contenido: ambos muestran la posibilidad de la resurrección de la bacante muerta como el resultado de sendas acciones mágicas -frotar la herida con la “hierba de centauro” o humedecerla con el agua de la “fuente de la vida”-. Más interesante para lo que nos atañe es el 65 donde, en mi opinión, es posible hallar un sutil vestigio del mito de la bajada al Hades. Seguramente no hay por parte de Nono un deseo consciente de atribuir característica alguna de Orfeo al indio del pasaje. Sin embargo, no podemos dejar de referirnos a él al hallar en el texto noniano lo que a mi juicio es una clara

---

<sup>298</sup> Heath 1994.

<sup>299</sup> Tratamos de recoger la idea de repetición, de vuelta, que el término expresa por medio de la raíz adverbial πάλιν. Más adelante, en otras secciones del presente trabajo, estudiaremos en profundidad el vocablo, que se halla presente en algunos de los más significativos relatos de muerte y resurrección de las *Dionisiacas*: vid. sobre todo III.9.5.2. “La muerte de Zagreo” y la resurrección de Tilo en IV.3.3.3.

manifestación de que el relato de la que fuera la hazaña más destacada del tracio pervive aún en la literatura del siglo V d.C. La claridad a la que nos referimos viene dada por la manera absolutamente física en que el indio formula su deseo: aunque pudiera tratarse simplemente de una metáfora, el ἔξ Ἅιδος... σώσω, “sacarte del Hades”, de Nono tiene su correspondencia en el “ἀνήγαγεν... Αἰδόθεν” de Hermesianacte, ambas expresiones implican movimiento real, no figurado, a un lugar físico como lo es el mundo de los muertos en la mitología. Y ambos textos se relacionan, aun en el caso de que el testimonio del autor helenístico no fuera válido para defender el final feliz que el soldado indio sí estaría seguro de conseguir, en circunstancias algo diversas.

Antes de abandonar en el presente capítulo de nuestro trabajo la extraña figura del indio que mata y ama<sup>300</sup>, conviene llamar la atención sobre un último dato que nos remite a Orfeo. Aunque ahora nos interesará más como autor de literatura que como personaje mítico, no debe olvidarse que ambas facetas están interrelacionadas y que, como acabamos de ver, y a título de ejemplo, su descenso al Hades fue el motivo por el que le fueron atribuidas obras sobre el destino de las almas en el Más Allá. De modo similar, cuando el músico maravilloso se transforma en mago y es capaz con su canto de lograr todo lo que se proponga, la bajada al mundo de los muertos se explica como un resultado del mismo poder de coacción sobre los dioses que le lleva, como decimos reiteradamente a lo largo del presente trabajo, a subvertir las leyes naturales. El Hades, como hace notar el propio Nono, es un lugar de donde nadie escapa, y así lo da a entender el adjetivo ἀνόστητος de 35.65, que encontramos también en las *Argonáuticas órficas*, aunque con sentido activo, referido a unos “mortales que no escapan” del canto de las sirenas<sup>301</sup>.

El público del panopolitano cree con toda seguridad en la posibilidad de resucitar muertos mediante la magia, una creencia que hunde sus raíces en épocas aún más antiguas<sup>302</sup>, y así lo manifiesta Nono en la totalidad de la escena: lo imposible, escapar del Hades, es posible si se sigue un procedimiento determinado. Un procedimiento ritual donde, como vimos, cobra especial relevancia un tipo de

---

<sup>300</sup> Tomada por Nono de la muerte de Penthesilea a manos de Aquiles, narrada en la *Etiópida*: PEG 1 Bernabé, p. 65.

<sup>301</sup> A.O. 1268s: Ἐνθα δ' ἐφεζόμεναι λιγυρήν ὄπα γηρύουσι / κοῦραι, ἀνοστήτους δὲ βροτῶν θέλγουσιν ἀκουᾶ.

<sup>302</sup> Cf. invocaciones de almas o reanimaciones de cadáveres con fines adivinatorios en A. *Pers.* 598-708 y Lucan. 6. 588-330.

manifestación musical y articulada que hemos encuadrado en la parte de los λεγόμενα del rito mágico evocado (v. 66: μάγον ὕμνον).

Desde este punto de vista, no es difícil entender cómo el rescate de Eurídice del Hades proporcionó aún una base mítica también a la consideración de Orfeo como autor de conjuros para resucitar a los muertos. Como hace notar Martín Hernández<sup>303</sup>, es posible que circularan bajo el nombre del músico tracio encantamientos que pretendían reproducir el canto del que se habría servido para entrar en los infiernos en el episodio del rescate de su esposa.

#### 4.7. CONCLUSIONES.

A lo largo del presente capítulo hemos pretendido mostrar cómo las *Dionisiacas* no precisan siquiera de nombrar a Orfeo para contener en muchos de sus episodios el tipo mítico que el tracio encarnó. Hemos de defender que en unos casos la referencia es más clara, seguramente en respuesta a un propósito consciente del poeta, mientras que en otras ocasiones sólo podemos hablar de reflejos de ciertas partes que formaron parte de la esencia del mito tradicional del cantor tracio.

En el apartado dedicado a la familia de Orfeo<sup>304</sup>, nos deteníamos a hablar de un episodio fundamental protagonizado por Eagro, cuya relación con la música no es en absoluto casual. Hemos justificado tal afirmación haciendo hincapié en lo particular de la escena, que carece de paralelo en la literatura grecolatina; Nono, por su parte, la justificaba mediante la relación genealógica del improvisado cantor, padre del más célebre de los poetas del mito. Fuera ya de la relación contextual con Orfeo, fuera incluso de su círculo familiar, nos hemos movido en el presente capítulo en torno a una amplia gama de héroes que hemos agrupado bajo la categoría de “personajes similares” al tracio según criterios diversos y en consonancia con la propia poética de variación de la epopeya noniana. Dada la estrecha relación que existe entre Orfeo como personaje meramente mítico y su vertiente de autor literario –puesto que un aspecto se deriva del otro y ambos se explican, se apoyan y se justifican entre sí–, hemos considerado igualmente válida la cercanía de ciertos

---

<sup>303</sup> Martín Hernández 2006, *diss.* Cf. el capítulo “Orfeo, orfismo y la magia en la literatura”, y sobre todo § 3, “¿Conjuros de Orfeo para resucitar a los muertos?”, donde la autora apoya su hipótesis con testimonios de Isócrates y de Filóstrato.

<sup>304</sup> Vid. II. 3.2. “Eagro, guerrero y cantor”.

personajes con él aun cuando ésta se base en las obras o ritos cuya difusión le viene tradicionalmente atribuida.

Para empezar, hemos hablado de Cadmo, legendario fundador de Tebas, que con Orfeo compartía fundamentales líneas en el catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero, tal como vimos más arriba<sup>305</sup>. Estudiábamos aquí, en orden inverso a su tratamiento por parte del poeta, dos intervenciones del hermano de Europa en otros lugares: la del canto cuarto, situada antes de la fundación de la ciudad en la que nacerá Dioniso y después de su partida de Samotracia acompañado de su futura esposa, tenía lugar en 4.259-284. Se trata de lo que los estudiosos denominan “retrato de Cadmo” y consta de una completa enumeración de sus más útiles aportaciones a Grecia; el pasaje funciona, pues, como complemento de la breve mención del canto cuadragésimo primero, donde el poeta se refiere únicamente a la introducción de la escritura. Aquí, tal como vimos, tal invención se encuentra en estrecha conexión con unos ritos consagrados a Osiris, al que Nono llama, de una manera muy ilustrativa, “Dioniso egipcio”, introducidos también por Cadmo. Tal aspecto le vincula claramente con los prácticamente innumerables testimonios que hacen a Orfeo introductor o descubridor de una forma de religiosidad misteriosa, la órfica, o que lo relacionan en algún sentido con algún otro de los ritos iniciáticos griegos similares. Poníamos de relieve asimismo el componente mágico de la religiosidad aportada por Cadmo, su íntima relación con la escritura y el origen egipcio que postula Nono para los tres elementos (i.e., ritos, magia, escritura). En 1.486-503, su segunda intervención, detectábamos un interesante paralelo con la capacidad más célebre de Orfeo, la de hechizar mediante la música. En la falta absoluta de un episodio similar en relación con Cadmo hallábamos la más importante razón para afirmar que se trata de un juego de Nono, que pone en boca del futuro fundador de Tebas un orgulloso discurso en el que, para engañar al monstruo Tifón, se jacta de ser capaz de encantar con su flauta y con su lira a la naturaleza e incluso, de desafiar a los dioses.

Al hablar de Anfión nos deteníamos de nuevo en la capacidad musical que a Orfeo se le atribuyó en grado sumo como punto de contacto fundamental y, por tanto, en nuestra opinión, referencia indirecta con él. No obstante, hemos debido subrayar la diferencia fundamental: entre las características más destacables de

---

<sup>305</sup> Vid. II.2.3. “Cadmo y la escritura”.

Anfión sí hallamos un talento musical genuino, aunque se trate simplemente de un personaje local, inserto tan sólo en la leyenda tebana. Sus dos apariciones en las *Dionisiacas*, la primera de 5.63-67 y la más desarrollada, dentro de la llamada *écfrasis* del escudo, en 25.413-428, nos permitieron de nuevo hablar de las capacidades mágicas de la música en general y de la música de Orfeo, la música por excelencia. Al presentar a Anfión tocando la lira y arrastrando hasta su lugar las piedras de la muralla de Tebas, Nono sigue esta vez la tradición, sin apenas innovar. En tal capacidad de atraer las piedras del músico tebano yace la causa de la confusión con Orfeo, que no tiene que ver en su mito con la fundación de la ciudad de Cadmo, aunque tal versión esté presente en algunos testimonios aislados; el solo nombre del tracio que con su proverbial música atraía hasta las piedras, poseía tanta fuerza expresiva que se apoderó del único episodio destacable de la biografía mítica de Anfión.

Hablábamos a continuación de Aristeo, cuya riqueza de matices nos permitía clasificarlo como un nuevo *πρῶτος εὐρετής*, si bien fuera del catálogo del canto cuadragésimo primero, lo que a su vez era el principal punto de contacto con Orfeo. Hemos pretendido demostrar, con referencias a ambos, cómo tal categoría heroica acoge a numerosos tipos de héroes y numerosas invenciones bajo un denominador común: el beneficio a la humanidad. Aristeo aparece presentado en las *Dionisiacas* en el amplio pasaje de 5.212-279 como un ilustre hijo de Apolo que inventó la ganadería, la apicultura y el aceite de oliva. Como elemento común todavía más claro con Orfeo destacábamos una escena contenida en el mismo pasaje en la que protagoniza un ritual que le lleva a controlar el clima en un aspecto parcial: gracias a su relación con Zeus, logra invocar los vientos etesios para evitar el calor de la canícula. El motivo, que Nono toma de Apolonio de Rodas, tal como vimos, nos permitía relacionarlo con Orfeo en tanto que el tracio, con su música o con ruegos a las divinidades de Samotracia en algunos testimonios, conseguía calmar una tormenta en la expedición de los Argonautas.

Con Triptólemo y su faceta de héroe civilizador, anticipada en 13.185-192 y desarrollada en 19.82-90, cerrábamos la lista de personajes similares a Orfeo por la pertenencia común a la categoría de primeros descubridores. En el caso de Triptólemo, cuya invención más destacada, el cultivo del cereal, procede de Deméter, la relación con el bardo tracio adquiere una complicación derivada de la

consideración de ambos como personajes fundamentales en sendas formas de religiosidad mística: el orfismo y los misterios eleusinos. Explicábamos la intromisión de Orfeo como autor de poemas relacionados con los rituales de Eleusis aduciendo como razón fundamental que el mito de Triptólemo jamás le reconoció habilidades poéticas y, en consecuencia, no habría sido verosímil que se le atribuyera la composición de cantos de ningún tipo. Dejábamos, además, abierta una puerta a la comparación del orfismo y de la religiosidad eleusinia en tanto que formas de culto en las que el componente vegetal resulta de fundamental importancia, al menos en su más remoto origen, para postular la muerte y el renacer de forma analógica con la semilla y las plantas. La relación entre Orfeo y Triptólemo se da más a un nivel religioso que mítico: los rasgos comunes que ambos tienen facilitan que la tradición les haga responsables de introducir una religión mística, y viceversa, la religión con ellos vinculada se basa precisamente en sus rasgos personales.

En la última sección del extenso epígrafe dedicado a “otros personajes similares” nos ocupábamos de las intervenciones en la trama de dos héroes secundarios, anónimos, en los que defendemos una pervivencia de ciertos rasgos fundamentales del mito de Orfeo. Mi propuesta consiste en entender que los episodios protagonizados por el sacerdote de Estátala del canto decimotercero y por el soldado indio del trigésimo quinto forman parte, si bien a un nivel mucho más alusivo, de las referencias nonianas al bardo tracio, por cuanto que ilustran el uso por parte del panopolitano de elementos literarios con los que la tradición construyó la leyenda de Orfeo. Nono remitía a él en los casos de Eagro, Cadmo y Anfión, por medio de la aplicación a estos personajes de la habilidad musical que el tracio poseyó por excelencia. De un modo similar, en la acción del sacerdote que vence a Tifón con dos palabras contamos, principalmente, con una reminiscencia del poder de la γλῶσσα que ciertos testimonios consideraron también propio del mítico músico. De tal poder se derivaría, además, la consideración de Orfeo como un mago, por cuanto que la palabra, como la música, es capaz de lograr maravillosos objetivos. A partir de la labor que antes y después de Nono realizaron los neoplatónicos, dignificando y dotando de contenido doctrinal la magia, hemos apuntado la posibilidad de la interpretación del modo de actuar del sacerdote como un teurgo. A este respecto citamos un interesante paralelo de Jámblico, que nos daba las claves precisas para la interpretación del episodio en ese sentido, además de facilitarnos una muestra



notable de cómo gran parte del vocabulario de las religiones místicas entra a formar parte de la magia y la teúrgia a partir de sus rasgos comunes. Orfeo, por su célebre habilidad verbal, reflejada de modo último en el sacerdote de Estátala, guarda semejanzas de fondo con la figura histórica del teúrgo.

Por otra parte, en la escena del indio que mata a una bacante y que seguidamente se enamora de ella, nuestro propósito fundamental consistía en demostrar la pervivencia de un molde literario concreto, que ya había sido filtrado por Virgilio: el de la bajada al Hades para rescatar a un muerto, toda una hazaña, un desafío a los dioses, cuyo máximo representante fue también Orfeo con la historia de Eurídice. La formulación de la resurrección que el soldado desea para su amada enemiga proporciona la clave: el indio expresa con claridad su deseo de bajar realmente a un lugar que tiene, en la mente del público de Nono, una existencia física, y volver con el alma de la muerta, tal como algunos estudiosos afirman que consiguió hacer Orfeo con su esposa. No parece verosímil, con todo, que Nono piense en el concepto cristiano de resurrección al poner las palabras que hemos analizado en boca de su personaje: es una resurrección pagana, mágica. No implica una vida ultramundana, sino que reclama una nueva vida corpórea, idéntica de la anterior. Tal como la que Orfeo pretendió conseguir para Eurídice.

### III. LOS TRES DIONISOS. TEOGONÍAS, RITO Y ESCATOLOGÍA ÓRFICA EN LAS *DIONISÍACAS*.

*Dionysos multos habemus.*

CICERÓN, *De Natura deorum*, 3.58.

#### 1. OBJETIVOS.

Más arriba nos hemos detenido en la justificación del papel de protagonista indiscutible que adquiere Dioniso en la epopeya de Nono<sup>306</sup>. Desde un punto de vista tal, el resto de figuras que pululan a su alrededor, meros secundarios, comparsas destinados a resaltar sus hazañas, adquieren su importancia en tanto que proporcionan el mejor caldo de cultivo posible para la glorificación del dios. La venida de Dioniso representa el establecimiento definitivo del orden frente a los peligros que amenazan sin cesar el débil equilibrio del cosmos.

Al anticipar de tal manera el nacimiento del dios, Nono adopta el viejo papel de poeta y vate y prepara el terreno del que ha de ser el acontecimiento que ofrecerá a la humanidad una posibilidad de salvación. Pero el de Panópolis actúa a la vez como profeta pagano y cristiano pues, según trataremos de mostrar más adelante<sup>307</sup>, el concepto de salvación de la epopeya presenta, en su opacidad, múltiples elementos provenientes de la teología del cristianismo, conjugados en una amalgama de magia y

---

<sup>306</sup> Vid. I. "Introducción general". En otros muchos lugares de nuestro trabajo nos referimos a tal protagonismo de forma simplemente alusiva.

<sup>307</sup> Vid. III.9.3.4.a. "Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado", con un breve comentario del dístico de 46.362s, donde Dioniso consuela aparentemente a su tía Ágave tras la *Penteida*. Vid. igualmente nuestro tratamiento de la posible alusión noniana a una resurrección de Zagreo, en III.9.5.2.b.

mito que alcanza también a las múltiples alusiones a religiones místicas. El sincretismo religioso y cultural que caracteriza la época de Nono<sup>308</sup> queda traducido literariamente en la convivencia de elementos cuyo diverso origen, junto con el desinterés del poeta por adscribirlos a una u otra tendencia, dificulta en extremo cualquier intento de análisis o criba. En Dioniso encuentra su cima la confluencia de la tradición grecolatina y de los materiales egipcios: erigido en dios del panteón pagano por excelencia durante la Antigüedad tardía, el dios es, también, el principal enemigo a batir desde la perspectiva de las mentes del cristianismo.

Dioniso se convierte en objeto de virulentas acometidas por parte de los apologistas de la incipiente Iglesia, que reconocen en él a la divinidad central del orfismo. Orfeo es la “cabeza visible” del paganismo en las obras de los Padres de la Iglesia, y lo es en tanto que “profeta del dios”, condición que ostenta desde muy antiguo<sup>309</sup>. Los apologistas que hacen de él el centro de sus ataques persiguen un objetivo que, en último término, podemos resumir como el intento de diferenciar el cristianismo de todo lo que no lo es, en una época extremadamente sincrética tanto desde el punto de vista religioso como filosófico<sup>310</sup>.

Por otro lado, como figura divina principal del orfismo, Dioniso es también centro de la obra de los hombres de letras más relevantes del paganismo<sup>311</sup>. Entre estos últimos ocupan un lugar sobresaliente los filósofos neoplatónicos, que desarrollan su actividad docente y literaria fundamentalmente desde dos ámbitos geográficos: Atenas y Alejandría.

Algunos de los comentaristas de Platón más relevantes fueron contemporáneos de Nono: es el caso de Proclo y Damascio, cuya tarea literaria se sitúa en torno al siglo V. La labor erudita de Proclo resultó fundamental en el proceso de incorporación de contenido doctrinal al orfismo, al identificar las líneas maestras de la teología platónica con las de un relato puramente mítico, como era el *Relato Sagrado en 24 rapsodias*, llamado también, simplemente, las *Rapsodias*. Al referirnos a ella, es fundamental tener en cuenta que hablamos de la teogonía órfica considerada

---

<sup>308</sup> Vid. I.2. “El orfismo en época de las *Dionisiacas*”.

<sup>309</sup> Ov. *Met.* 11.68 (*OF* 498).

<sup>310</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, que demuestra además cómo el proceso se observa de manera especial en Clemente y Atanasio, autores alejandrinos del siglo III y IV d.C. respectivamente.

<sup>311</sup> Para una perspectiva sumaria del particular, cf. el capítulo “Introducción. Una aproximación a la Antigüedad tardía: el mundo de Nono de Panópolis”, en Hernández de la Fuente 2004a, *diss.* Cf. asimismo Cuartero i Iborra 1994.

“la corriente” por Damascio, cuyo elenco, por otra parte, resulta canónico como punto de partida para los estudiosos actuales en el momento de reconstruir la cantidad y el carácter de los relatos teogónicos transmitidos bajo el nombre de Orfeo<sup>312</sup>.

Otros autores neoplatónicos, anteriores en uno o dos siglos a Nono, dejaron también su huella en el magma literario y filosófico de las *Dionisiacas*. Con toda probabilidad, fue conocida para el poeta la obra exegética de Hermias, Porfirio o Plotino, todos ellos de los aledaños del siglo III de nuestra era. Veremos a continuación cómo es sobre todo el último quien propicia una interesante posibilidad de comparación entre sus teorías emanacionistas y la compleja relación existente entre los tres Dionisos de la obra de Nono, tal como han hecho notar algunos estudiosos actuales<sup>313</sup>.

También los escritos de Jámblico, que vivió en torno al IV d.C. en Alejandría, tierra originaria de nuestro poeta, ejercieron su influencia en las *Dionisiacas*. Así lo deducimos sobre todo a partir de la demostración por parte de Nono de un conocimiento, si no profundo, sí destacable, de los mecanismos mentales con los que la teúrgia se justificó filosóficamente<sup>314</sup>.

En relación con la obra de los filósofos neoplatónicos, tal como vimos más arriba<sup>315</sup>, nos detendremos principalmente en los fragmentos de teogonías órficas que nos transmiten tales autores, así como en la reinterpretación de que son objeto según el interés particular de cada comentarista. En el presente capítulo nos ocuparemos aún de Olimpiodoro, un autor neoplatónico del siglo VI d.C., cuya versión del

---

<sup>312</sup> Vid. III.1.

<sup>313</sup> Cf. un sumario del estado de la cuestión en Cuartero i Iborra 1994. También la teología trinitaria cristiana parece encontrarse en la base de la relación entre los Dionisos nonianos. Si bien, como trataremos de demostrar, se trata de una posibilidad bastante remota, no podemos dejar de apuntarla en relación con los testimonios que analizaremos. En cuanto a la posible influencia de Porfirio, hablaremos de la óptica bajo la que el filósofo de Tiro contempla el consumo de carne y estableceremos una serie de puntos comunes con las posibles huellas del modo de vida órfico en las *Dionisiacas*, a partir del análisis del mito de Zagreo y sus implicaciones rituales. Vid. III.9.5. “El toro: la víctima divina”. Sobre el uso de la filosofía neoplatónica tanto en el lado del paganismo como en el del cristianismo, cf. Gelzer 1993.

<sup>314</sup> Vid. en II.4.6.2 y IV.4.4 el análisis del episodio del sacerdote de Estátala frente a Tifón desde la perspectiva de la semejanza del protagonista con Orfeo, por una parte, y desde el punto de vista de la relación de la escena con la magia.

<sup>315</sup> Vid. III.1. “Objetivos”.

desmembramiento de Zagreo por los Titanes<sup>316</sup> presenta múltiples paralelos con la proporcionada por el panopolitano. El hecho de que no podamos hablar de influencias del comentarista platónico en la obra de nuestro poeta<sup>317</sup> no resta utilidad a su testimonio. Antes bien, añade interés para la reconstrucción del esquema general del mito que contiene la justificación teórica de gran parte de elementos del ritual órfico<sup>318</sup>. Los estudiosos que han tratado recientemente el asesinato y devoración del dios niño, sea para defender la antigüedad del mito o para negarla, operan sobre un texto de Olimpiodoro, procedente del *Comentario al Fedón*, que ha adquirido prácticamente la categoría de *locus classicus* del asunto<sup>319</sup>. Es interesante para nosotros, además, porque se trata de la versión más reciente del mito del desmembramiento con la que contamos. Tratamos de ofrecer una perspectiva tanto de sus puntos comunes en relación con la de las *Dionisiacas* como de sus divergencias.

En el presente capítulo nos acercaremos, asimismo, a los datos de los neoplatónicos que puedan resultar útiles en la búsqueda del sentido del papel de cada uno de los tres Dionisos en el poema de Nono. Trataremos una selección de pasajes de estos filósofos como elemento comparativo y nos detendremos con especial cuidado en aquellos rasgos que puedan conducirnos a una interpretación conjunta de los tres personajes llamados Dioniso en la epopeya y de las intrincadas relaciones que establecen entre sí por medio de la poesía.

Veremos en este sentido cómo el segundo Dioniso, Baco, se vincula con los dos restantes que, a su vez, aparecen claramente delimitados entre sí. Los rasgos comunes entre Zagreo y Yaco se reducen sin embargo a la relación de cada uno de ellos con un ritual místico: Zagreo es el nombre cultual de Dioniso en el orfismo, mientras que Yaco parece ser una figura equivalente en los misterios de Eleusis<sup>320</sup>.

---

<sup>316</sup> Sobre el mito de Dioniso y los Titanes, cf. Guthrie 1935, p. 108ss., Linforth 1941, p. 307ss., Jeanmaire 1951, Nilsson 1957, Henrichs 1972, Detienne 1982, Burkert 1983, p. 225, 1987b, West 1983a, p. 150ss. y p. 265; Sfameni Gasparro 1984, Bernabé 1998b, 2002e, Bremmer 2003 y Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 27.

<sup>317</sup> Es evidente que Nono, prácticamente un siglo anterior a Olimpiodoro, no pudo acceder a su obra. Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>318</sup> Como ha demostrado Bernabé 2002a y 2003b.

<sup>319</sup> Olymp. *in Phd.*, 1.3 (p. 41 Westerink). Cf. OF 190, 227, 304, 313, 318, 320. Bernabé 2002a y 2003b y Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 27. En contra: Brisson 1987 (1995), Edmonds 1999.

<sup>320</sup> Como divinidad con un papel preponderante en los misterios de Eleusis, Yaco está atestiguado, por ejemplo, desde Aristófanes: Ar. *Ra.* 340-342. Confundido con Dioniso Zagreo, debido a su

Rastreadremos también la función del elemento vegetal en cada forma de culto y, así, habremos de retomar ciertos conceptos que esbozábamos al hablar de Triptólemo y sus relaciones con Orfeo en la primera parte del presente trabajo<sup>321</sup>. Aquí, sin embargo, dejaremos de lado el aspecto puramente mítico para centrarnos en los restos de una explicación etiológica de la relación entre el orfismo y la religión eleusinia, así como en las semejanzas basadas en la justificación teogónica y ritual de los respectivos anhelos de salvación, en tanto que representados por Dioniso bajo cualquiera de las figuras que reviste en la obra de Nono.

Prestaremos atención también a los vínculos de cada una de las tres formas del dios con la figura materna. En la epopeya noniana tal papel es desempeñado sobre todo por Rea, que se funde con otros personajes femeninos de características similares, hasta llegar a ser una “madre universal” que la acerca de forma indudable a los rasgos propios de la diosa en la tradición órfica, como tratamos de mostrar más adelante<sup>322</sup>. La filiación entre Dioniso y Rea, identificada en época tardía con Deméter, es una clara muestra del empleo poético por parte de Nono de material tradicional procedente de los relatos teogónicos órficos<sup>323</sup>. Entre las razones fundamentales que nos permiten concluirlo se hallan, como veremos, las dudas que existen desde antiguo en torno a la identidad de la madre del primer Dioniso: las fuentes proporcionan mayoritariamente el nombre de Perséfone, pero otras dudan en atribuirle a ella o a su madre Deméter la maternidad de Zagreo. Tal vacilación es producto del sincretismo, debido sobre todo a la mayor señal de identidad de este grupo de divinidades femeninas, que es la maternidad. Veremos, al tratar la figura del segundo Dioniso, cómo Rea, en efecto, permite aludir a la figura de Perséfone: Rea se identifica con Deméter, y Deméter y su hija son, desde antiguo, dos versiones de la misma diosa con ligeras variantes<sup>324</sup>.

En los textos que presentamos y analizamos con referencia a los tres Dionisos intentamos mostrar, por último, una serie de elementos, adaptados a la trama e intercalados en diversos momentos de las gestas divinas, por cuyo sentido y

---

carácter de divinidad misteriosa, lo encontramos en los *Himnos órficos*: OH 42. 4 y 49. 3. Cf. Ricciardelli 2000, p. 401-423.

<sup>321</sup> Vid. especialmente II.4.5. “Triptólemo”.

<sup>322</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>323</sup> Para una perspectiva resumida, cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

<sup>324</sup> Vid. III.9.4.3.

propósitos podemos postular que proceden de un ἱερός λόγος dionisiaco. Fundamento teórico de los ritos del dionisismo, que en época de Nono es, sobre todo, órfico<sup>325</sup>, este “relato sacro” se compondría principalmente de escenas típicas orientadas a subrayar los más destacados rasgos de personalidad del que es, probablemente, el dios más ambiguo de la antigüedad grecolatina.

En línea con tal ambigüedad, una de las características más llamativas de Dioniso es la compasión, entre lo inexplicable y lo inesperado, que suele presentarse en los textos tras la descripción de los efectos de su ira desmesurada. Ahora bien, hay una coherencia interna en tal dualidad: la cólera y la misericordia dionisiacas se justifican y explican mutuamente en tanto que la primera se dirige contra los enemigos acérrimos del dios, los que persisten en su desprecio aun después de reconocerlo. Los castigos descritos en las respectivas historias de Licurgo y Penteo constituyen un material que se encuentra ya en la tradición, mientras que los que sufren algunos de los personajes más importantes del ejército indio, como Orontes y Deríades, forman parte de las innovaciones nonianas. En todos ellos, sin embargo, es posible hallar una serie de elementos que remiten a un esquema común. Podemos resumirlo en unas pocas palabras: el dios, que viaja por el mundo para extender su culto, encuentra los más apasionados fieles, pero también una serie de virulentos oponentes, representantes del poder político<sup>326</sup>. Los familiares de dichos personajes comprenden enseguida la naturaleza de Dioniso y se entregan a la celebración de sus ritos. En cambio, los enemigos del dios lo son tanto más cuanto que desatienden incluso los prodigios que realiza en demostración de su cualidad divina. Lo castigado no es, pues, la negación de su divinidad si no la persistencia deliberada en la oposición. Lo que, en el fondo, constituye una variante más de la ὕβρις, el peor delito que un mortal puede cometer contra un dios<sup>327</sup>. En la obra de Nono, el viejo pecado del exceso va indisolublemente unido a la actuación de un tipo de personajes

---

<sup>325</sup> Vid. I.2. “El orfismo en época de las *Dionisiacas*”.

<sup>326</sup> Bernabé, “Dioniso en la épica griega arcaica”, conferencia pronunciada en la Facultad de Filología de la U.C.M. el 19 de abril de 2006.

<sup>327</sup> Recogemos casos paradigmáticos de mortales que incurren en ὕβρις en el primer bloque de nuestro trabajo. Vid. especialmente II. 4.2. “Cadmó” y II.4.4.2. “Orar contra el calor”, dedicado a la intervención de Aristeo sobre una parcela concreta del clima. De los personajes que citamos, unos aparecen en las *Dionisiacas*, mientras que a otros, presentes en la tradición, los citamos tan sólo en apoyo a los primeros.

denominados “teómacos” que, tal como hemos afirmado más arriba<sup>328</sup>, encarnan por antonomasia la oposición pertinaz a los ritos de Dioniso. Aunque el significado del término θεημάχος (literalmente, “que lucha contra un dios”) permite su empleo en otros contextos, en el poema aparece aplicado fundamentalmente a Licurgo, a Penteo y a Deríades, general en jefe del ejército indio. Todos ellos, al igual que la raza india entendida de modo global, son prototipo de impiedad para el poeta. La complacencia con que describe los estragos de la ira de la que los teómacos son objeto, por una parte, permite pensar con total seguridad que el panopolitano considera merecidos sus trágicos finales respectivos<sup>329</sup>. Por otro lado, la cólera destructiva del dios pone de relieve su poder, al tiempo que, por un procedimiento contrastivo, hace resaltar más su misericordia, reservada para quienes lo reconocen y aceptan desde el principio<sup>330</sup>.

Éste es, pues, el efecto al que nos referimos líneas más arriba al afirmar que cólera y compasión son complementarias en los relatos sagrados dionisiacos. Si es así, será igualmente justo defender un sentido religioso profundo en los textos nonianos que nos describen las desventuras de los teómacos, tal como pretendemos mostrar en el lugar correspondiente<sup>331</sup>. El castigo del dios a sus enemigos y la recompensa a sus fieles narrados en un poema constituyen en sí mismos un tipo efectivo de propaganda religiosa, con un uso a la postre ritual<sup>332</sup>. Nono recoge, efectivamente, elementos de un *ἱερός λόγος* dionisiaco y, aun cuando debiéramos aceptar su falta de fe pagana, introduciremos una duda a la hipótesis de la desacralización<sup>333</sup>, en la idea de que no afecta a todos los elementos procedentes del paganismo que colman el

---

<sup>328</sup> Vid. en III.9.3.4 nuestro estudio de los restos de un relato sacro del dionisismo, a través de la metamorfosis leonina de Zagreo en el canto sexto.

<sup>329</sup> Lo veremos al hablar de Penteo y de Licurgo: vid. III.9.3.4.a y III.9.3.4.b.

<sup>330</sup> La presencia de uno o varios personajes que apoyan al dios y no dudan su condición es uno de los elementos fundamentales de los *ἱεροὶ λόγοι* dionisiacos, que enumera Sutton 1987, p. 109.

<sup>331</sup> Vid. III.9.3.4.

<sup>332</sup> El himno editado por Sutton 1987 es una clara muestra de ello: refiere primero la historia de Licurgo y la salvación de sus familiares, y, como colofón, invita a los fieles a la participación en un sacrificio y un banquete en honor de Dioniso. Sobre el castigo de teómacos como Licurgo y Penteo en Nono, vid. III.9.3.4. La desgracia de Penteo es precisamente el tema central de las *Bacantes* de Eurípides, y su argumento está construido a grandes rasgos sobre los mismos pilares. A pesar de haber sido considerado la referencia literaria básica del dionisismo, no está tan claro el valor informativo real de los ritos que presenta y muchas de las descripciones de rituales parecen ser más bien el resultado de la imaginación del poeta. Es muy discutible, sin ir más lejos, la práctica real de la omofagia que el trágico refleja detalladamente y que caló profundamente tanto en su público como en el lector actual: cf. Henrichs 1969 y 1978. Más abajo hablamos de las referencias nonianas a la omofagia, en relación con el mito de Zagreo (vid. III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”) y con las posibles huellas en las *Dionisiacas* del sacrificio ritual órfico (vid. III.9.5.2.c. “El sacrificio y sus consecuencias”).

<sup>333</sup> Vian 1988.



poema: mostraremos cómo la extensión de la vida llevada a cabo por el segundo Dioniso posee un significado profundo ligado a la salvación humana, que no se cumple en el primero, Zagreo, pero sí puede perpetuarse en el tercero, Yaco.

Mostraremos, en suma, cómo cada uno de los tres Dionisos de la epopeya encarna unas creencias justificables en las teogonías órficas: cada Dioniso por separado es garante de un ritual acorde con tales relatos teogónicos, por una parte, y centro de una doctrina de pervivencia del alma humana, por otra. En nuestro trabajo, el estudio de los tres Dionisos quiere ser un pretexto para rastrear el origen, la función y el significado de cada uno de los elementos doctrinales que Nono hace depender de ellos en tanto que personajes literarios.

Entre los rasgos que mejor definen los relatos teogónicos órficos, por oposición a la teogonía hesiódica, se encuentra la inclusión de Dioniso en la lista de los dioses que ejercen el gobierno sobre el mundo. Hijo de Zeus y de Perséfone, su reinado, si es que llegó a hacerse efectivo en alguna parte del mito, habría sido especialmente fugaz, puesto que los Titanes lo habrían asesinado, por celos, según algunas fuentes, o en obediencia a la instigación de Hera, según otras.

El mito al que hemos aludido poco más arriba como integrante fundamental de la doctrina órfica<sup>334</sup>, continúa en sus líneas generales con el desmembramiento del dios niño y la devoración de sus carnes por parte de los Titanes. Es este aspecto sobre el que se asienta el rasgo más definitorio de las teogonías órficas, es decir, la antropogonía, o la explicación del origen de los seres humanos: Zeus, al descubrir el horrendo crimen de los Titanes, los fulmina. De sus restos calcinados nacen los seres humanos, cuya naturaleza cuenta con un componente maligno, directamente procedente de sus ancestros criminales, y uno divino, puesto que las cenizas de los Titanes se encuentran, según el relato, mezcladas con la carne recién ingerida del pequeño dios<sup>335</sup>.

El mito del desmembramiento da cabida simultáneamente a dos conceptos que el orfismo consiguió aunar en rituales y doctrina: una etiología de la desdicha de los seres humanos, que deben pagar con una serie interminable de nacimientos el delito cometido por sus ancestros divinos, y la esperanza de salvación en virtud del

---

<sup>334</sup> Vid. III.1. "Objetivos".

<sup>335</sup> Olymp. in *Phd.*, 1.3 (p. 41 Westerink). Cf. *OF* 190, 227, 304, 313, 318, 320. Bernabé 2002a y 2003b y Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 27. En contra: Brisson 1987 (1995), Edmonds 1999.

cuidado de la “naturaleza dionisiaca” que todo hombre posee, y que es opuesta a la “titánica”<sup>336</sup>. A los conceptos que tratamos de mostrar en líneas generales aquí subyace el de la inmortalidad del alma, no menos chocante para la mentalidad griega, sin el que sería imposible entender éstos, que la implican o presuponen de modo directo. Autores como Plutarco y, sobre todo, los más relevantes filósofos neoplatónicos, a quienes tenemos especialmente en cuenta debido a la cercanía geográfica y temporal de muchos de ellos con nuestro poeta, convirtieron en el centro de sus esfuerzos exegéticos un mito que, en principio, consistía probablemente tan sólo en la etiología de un ritual<sup>337</sup>, pero cuyas implicaciones morales se vieron incrementadas y justificadas gracias a la actividad de los filósofos.

También Nono reserva un lugar para el mito órfico del desmembramiento. En el primero de los tres Dionisos de la magna epopeya hallamos al que las fuentes hacen hijo de Zeus y de Perséfone. Que Dioniso y Perséfone juntos aparecen sobre todo en contextos órficos lo corrobora, entre otros, el testimonio de Proclo<sup>338</sup>:

...πᾶσαν δὲ τὴν ψυχὴν εἰς τὴν εὐδαίμονα περιάγουσα ζωὴν ἀπὸ τῆς περὶ τὴν γένεσιν πλάνης, ἥς καὶ οἱ παρ’ Ὀρφεῖ τῶι Διονύσῳ καὶ τῇ Κόρηι τελούμενοι τυχεῖν εὐχονται.

“...sacando a toda alma del vagabundear de los nacimientos, hacia una vida dichosa, la que esperan alcanzar los que en Orfeo participan de los ritos de Dioniso y Core”.

El texto del neoplatónico tiene interés porque sitúa el culto de Dioniso dentro de un ámbito claramente órfico. Proclo, que no está, ni mucho menos, aislado en su testimonio<sup>339</sup>, apoya uno de los presupuestos de los que partimos en nuestro trabajo, que recogemos en el capítulo dedicado a la introducción general con la afirmación de que el dionisismo en época de Nono es, sobre todo, órfico<sup>340</sup>. O, en otras palabras, el

---

<sup>336</sup> Plu. *De esu carn.* 996b.

<sup>337</sup> El relato de los sufrimientos del dios constituiría los λεγόμενα de una τελετή órfica, cuyos δρώμενα serían probablemente una dramatización de tales acontecimientos: cf. Clem. Al. *Prot.* 2.17.2. Como veremos más adelante, muy anterior a Clemente es el *Papiro de Gurôb*, del siglo III a.C., que describe una ceremonia similar y específica que su objetivo es conseguir la expiación de las culpas pasadas y la salvación en el allende.

<sup>338</sup> Procl. *in Ti.* 3.297.8 Diehl. Para la relación entre el orfismo y los ritos dionisiacos, cf. *OF* 497-505.

<sup>339</sup> Además de Heródoto, en una expresión que es ya *locus classicus* del particular (Hdt. 2.81 = *OF* 650: Ὁμολογέουσι δὲ ταῦτα τοῖσι Ὀρφικοῖσι καλεομένοισι καὶ Βακχικοῖσι, εὐοῦσι δὲ αἰγυπτίοισι, καὶ <τοῖσι> Πυθαγορείοισι), también Cicerón se hace eco de la vinculación existente entre lo órfico y lo báquico: Cic. *De nat. deor.* 3.58. Cf. en *OF* 497-505, recogidos sistemáticamente, los textos que relacionan a Dioniso con la religión de Orfeo.

<sup>340</sup> Vid. I.2.

viejo dionisismo ritual se ha diluido en el complejo entramado teórico filosófico que resulta del orfismo gracias a la intervención de los neoplatónicos.

Dado que el texto de Proclo que reproducimos relaciona explícitamente a Orfeo, Dioniso y a Core con una liberación del alma, llamando en su apoyo un verso órfico relativo al ciclo de la transmigración<sup>341</sup>, habremos de volver sobre él más abajo, cuando hablemos con detalle de las implicaciones que el mito de los Titanes presenta con respecto a las creencias de los fieles en una vida ulterior y del posible reflejo de tales creencias en las *Dionisiacas*<sup>342</sup>.

Para estudiar la recepción noniana del relato del desmembramiento conforme a los objetivos iniciales que nos hemos propuesto, comenzaremos en orden cronológico, por el nacimiento del dios víctima del crimen titánico. Trataremos igualmente los elementos que preludian o prologan un acontecimiento de relevancia tal que anuncia el cambio definitivo, con la venida de Dioniso, aun cuando el reinado de Zagreo significa, como veremos<sup>343</sup>, un primer intento fallido de reordenar el cosmos.

## 2. ANTES DEL PRIMER DIONISO: LAS BODAS DE PERSÉFONE.

Nono refiere la venida al mundo de Zagreo como uno de tantos entre los episodios secundarios de la trama central. Si la parte más importante las *Dionisiacas* está en la contienda de Dioniso contra los indios, como afirmamos en repetidas ocasiones a lo largo del presente trabajo, todo el resto no sería más que una extensa colección de epilios. Así entendió D'Ippolito en su obra de 1964 el ingente poema noniano<sup>344</sup>; así lo entendemos también en la presente investigación, al menos como punto de partida o medio de acotación metodológica. Pero ello no es obstáculo para la comprensión de la obra como un conjunto coherente desde el punto de vista

---

<sup>341</sup> OF 348.

<sup>342</sup> Vid. III.9.5.2.b.

<sup>343</sup> Vid. sobre todo III.10. "Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo".

<sup>344</sup> El estudioso afirma en la página 42 que en las *Dionisiacas* "la epica eroica è rappresentata essenzialmente dal lungo episodio centrale della guerra; il resto del poema è un susseguirsi di epilli."

temático. O, de otro modo, podemos aceptar que la épica de largo aliento ha perdido casi todo su vigor, no se aviene al cien por cien con los gustos estéticos del público del siglo V d.C., y, sin embargo los múltiples *excursus* que circundan la epopeya indíaca sirven para darle relieve y arrojar luz sobre el propósito global al que podrían responder las *Dionisiacas*.

La historia de Zagreo es especialmente ilustrativa a este respecto. Se adecua, por un lado, a la meta más evidente, por superficial, de la epopeya, puesto que constituye, primeramente, uno más de los motivos míticos tradicionales de los que Dioniso forma parte. En este caso, procedente de la tradición órfica, como dejamos claro cada vez que nos referimos al mito del desmembramiento, que, además de ser particularmente útil a nuestro estudio, se aviene con el gusto noniano por las versiones minoritarias de los relatos que reproduce. No es, seguramente, el calificativo “minoritario” el que debemos emplear para aludir a la tradición órfica, pero sí parece más adecuado, máxime al hablar de Zagreo, considerar su historia como una versión alternativa con respecto a la del Dioniso hijo de Sémele que en la presente investigación denominamos “el segundo Dioniso”.

Hallamos el núcleo del mito de Zagreo en 6.155-205. De modo convencional entendemos como tal, las referencias a la concepción y al nacimiento, a los sufrimientos y a la muerte del dios a manos de los Titanes. Las *Dionisiacas* lo presentan cuidadosamente enmarcado, por una parte, mediante un prólogo, constituido por los acontecimientos que tienen lugar desde que una serie de dioses entran en disputa por el amor de Perséfone. Por otro lado, la venganza de Zeus, que arroja a los Titanes al Tártaro y sucesivamente incendia e inunda la Tierra, cuando descubre el terrible asesinato del niño, supone el cierre de la tragedia de Zagreo. Después, y tras la breve referencia de Nono a Deucalión, que aparece en el texto navegando en medio de la corriente<sup>345</sup>, el canto séptimo retoma la trama con la

---

<sup>345</sup> 6.367-370: καὶ τότε Δευκαλίῳν περόων ὑψούμενον ὕδωρ / ναυτίλος ἦν ἀκίχητος, ἔχων πλόον ἠεροφοίτην, / καὶ στόλος αὐτοκέλευθος ἄτερ ποδός, ἄμμορος ὄρμου, / λάρνακος αὐτοπόροιο κατέγραφε δύσνιφον ὕδωρ. “Y entonces, Deucalión, pasando por el agua creciente, navegaba fuera de su alcance, con una ruta celeste, y la marcha de su vehículo que por sí solo, sin velas ni amarras, se movía, escribió sobre las aguas tormentosas”. Deucalión es el primer hombre en una tradición que se remonta a Homero: *Il.* 13.451 y *Od.* 19.181. Apol. 1.7.2 narra cómo él y su esposa Pirra fueron los únicos seres humanos que se salvaron del diluvio provocado por Zeus para destruir a la raza de bronce. También Ovidio trata el motivo en *Met.* 1.253-318. Creemos, con D’Ippolito 1964, pp. 225-227, que el poeta latino es la influencia más clara en el pasaje, dadas las coincidencias entre ambos.

intervención de un desconsolado Eón, preocupado por que llegue el fin de los sufrimientos humanos y la promesa por medio de la que Zeus le calma. Así leemos en 7.76-79:

Νέκταρ ἔα μακάρεσσι, καὶ ἀνδράσιν ἄλκαρ ἀνίης  
αὐτοχύτῳι γλυκὺν οἶνον ἑοικότα νέκταρι δώσω,  
ἄλλο ποτὸν μερόπεσσιν ἐφάρμενον· ἀρχέγονος δὲ  
ἄχνηται εἰσέτι κόσμος, ἕως ἓνα παῖδα λοχεύσω.

“Deja el néctar a los Bienaventurados; a los hombres les daré yo el alivio de sus tormentos, el dulce vino, similar al néctar que se derrama a sí mismo, pero distinto, una bebida apropiada para los mortales: pues sufre todavía el mundo originario, hasta que yo dé a luz un hijo”.

El hecho al que Zeus se refiere es, naturalmente, el nacimiento del segundo Dioniso, cuya gestación se habría debido completar en el muslo paterno, tras la fulminación de Sémele. El poeta da paso, luego, a la narración de los amores del rey del Olimpo con la princesa tebana, y emplea como desencadenante mítico el lanzamiento por parte de Eros de la quinta flecha, escogida entre doce que conforman el total de las amantes humanas de Zeus<sup>346</sup>.

Pero más nos interesa el hecho de que la alusión a Sémele, implícita en la profecía de Zeus sobre la inminencia del nuevo orden, completa el marco construido en torno al mito de Zagreo.

Volvamos al canto quinto, para ver cómo indica Nono la transición entre el bloque compuesto por la enumeración de los respectivos destinos de las hijas de Cadmo y el comienzo del relato del desmembramiento. Tras la construcción de Tebas, las bodas de su fundador con Harmonía, el relato de la suerte fatal de Acteón<sup>347</sup> y algunas alusiones a Ino y Ágave<sup>348</sup>, el panopolitano anuncia en 5.562 el destino glorioso que aguarda a Sémele:

---

Otra alusión de Nono a Deucalión se encuentra en 3.209-214, inserta en un contexto profético acerca de la futura grandeza de Roma.

<sup>346</sup> Así lo relata el poeta en 7.108-135.

<sup>347</sup> Hijo de Autónoe y de Aristeo, su despedazamiento por obra de sus propios perros como castigo por haber contemplado a Ártemis desnuda ocupa gran parte del canto quinto, desde la descripción de su actividad de cazador que comienza en 5.287 hasta sus funerales, en 5.549-551.

<sup>348</sup> El castigo de Ino, que sufre la locura por obra de Hera, encolerizada contra ella por haber acogido a Dioniso, lo anticipa Nono en 5.556-561. Más ampliamente lo relata en 9.247-321. Trágica es también la historia de Ágave, madre de Penteo, que aparece brevemente referida en 5.552-555. Polidoro, el hijo pequeño de Cadmo y Harmonía sólo aparece en 5.206-210. Nono sigue la versión de la usurpación del trono de Tebas, que le correspondía hereditariamente a Polidoro, por parte de Penteo: cf. Hes.*Th.* 978, Hdt.5.59 y S.O.T. 267. Sobre la *Penteida* en las *Dionisiacas*, narrada en los cantos 44-46, vid. III.9.3.4, sobre todo el apartado a, “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”.

καὶ Σεμέλη πεφύλακτο φαεινότεροις ὕμεναίοις.

“Sémele estaba reservada para himeneos más resplandecientes”.

El poeta juega en el texto con el término φαεινός, que emplea en comparativo porque las bodas de Sémele serán, efectivamente, más renombradas que las de sus hermanas. Pero φαεινός, al igual que su equivalente castellano, “luminoso” o, tal como hemos traducido, “resplandeciente”, remite también al rayo, elemento característico de Zeus, que será de modo simultáneo amante y asesino involuntario de la joven hija de Cadmo.

Los versos siguientes al pasaje que acabamos de citar contienen la explicación de la razón por la que Zeus, según el poeta, acude al lecho de Sémele.

Detengámonos en 5.563-580:

ἤδη γὰρ μενέαινε νέον Διόνυσον ἀέξειν,  
ταυροφυῆς μίμημα παλαιγενέος Διονύσου,  
αἰνομόρου Ζαγρήος ἔχων πόθον ὑψιμέδων Ζεῦς,  
ὄν τέκε Περσεφόνηια δρακοντείηι Διὸς εὐνήι  
σύγγαμος οὐδαίιο μελαγχλαίνου βασιλῆος,  
Ζεὺς ὅτε πουλυέλικτος, ἔχων ψευδήμονα μορφήν,  
μείλιχος ἱμερόεντι δράκων κυκλοῦμενος ὀλκῶι  
Περσεφόνης σύλησεν ἀνυμφεύτοιο κορείην  
κευθομένης, ὅτε πάντες, ὅσοι ναετῆρες Ὀλύμπου,  
παιδι μῆι θέλγοντο καὶ ἀγχιγάμου περὶ κούρης  
Κυπριδίην ἔριν εἶχον ἀσυλήτων ὕμεναίων  
δωροφόροι· μὴ πω δὲ μολῶν ἐπὶ δέμνια Πειθοῦς  
ράβδον ἐὴν ἐτίταινε γέρας θαλαμηπόλον Ἐρμῆς,  
ᾧρεγε δ' ἔδνα γάμοιο λύρην εὐθυμνον Ἀπόλλων,  
καὶ δόρυ καὶ θώρηκα γαμήλιον ᾧπασεν Ἄρης  
ἀσπίδα δῶρον ἄγων νυμφῆιον, εὐκελάδου δὲ  
Λήμνιος ἀρτιτέλεστον ἔτι πνείοντα καμίνου  
ποικίλον ὄρμον ἔτεινε πολύχροον ἀμφιγυῆεις.

“Pues fue entonces cuando Zeus el Providente decidió hacer surgir a un Dioniso nuevo, copia tauriforme del antiguo Dioniso, porque sentía añoranza del desdichado Zagreo, a quien dió a luz en el lecho serpentino de Zeus Perséfone, la esposa del rey subterráneo, el de oscuro ropaje. Aquello ocurrió cuando Zeus, con una engañosa apariencia de múltiples anillos, melosa serpiente que se enroscaba en espiral, anhelante por arrancar la virginidad de Perséfone, aún sin casar y escondida; cuando todos los habitantes del Olimpo, seducidos por una sola niña, se enfrentaron en un combate de amor por la muchacha casadera, portando

regalos a cambio de unos himeneos voluntarios<sup>349</sup>. Hermes, que no había visitado aún el lecho de Persuasión, ofrecía como regalo nupcial su vara; Apolo presentaba su lira de hermosos himnos a cambio de la boda; su lanza y su coraza traía Ares para desposarla, aportando su escudo como don de bodas; el Lemnio cojo de ambos pies, trajo un abigarrado collar de varios colores, recién fabricado, que exhalaba aún el aliento de la forja sonora...”.

Los versos restantes –tras la pequeña digresión de 480-486 acerca del adulterio de Afrodita con Ares–, del 587 hasta finalizar el canto quinto, relatan la pasión que doblega a Zeus y que no es comparable con la que sintió por Hera, Dione, Deméter, Temis o Leto.

El relato del desmembramiento de Zagreo y sus consecuencias ocupa, como hemos afirmado más arriba, el canto sexto completo. El pasaje cuya traducción presentamos supone la conclusión de los prolegómenos del mito y lo enlaza con su desarrollo. Nono presenta aquí las líneas generales de la historia y, en una especie de sumario anticipado, pone de manifiesto un conocimiento profundo de la doctrina órfica.

Bien es verdad que la tradición, en concreto la órfica, se entremezcla con la innovación también en este caso, de acuerdo con la tendencia constante del poema. Así, es posible dividir el texto de 5.563-580 en dos partes diferenciadas, aunque perfectamente engarzadas: la primera, que llega hasta el verso 571, constituye el elemento tradicional; a partir del propio verso 571 y hasta el 580, leemos cómo los dioses más relevantes disputan entre sí por el amor de Perséfone y aportan sus atributos característicos a manera de dote para conseguir desposarla. El motivo aparece en otros lugares de las *Dionisiacas*<sup>350</sup>, pero su presencia en la historia de Perséfone y Zagreo no está atestiguada en ningún autor anterior a Nono. Se trata, además, de un texto que contrasta con los testimonios órficos, según los que la joven diosa había nacido bajo una apariencia monstruosa: con cuatro ojos en la cara, cuernos y un rostro zoomorfo en la nuca<sup>351</sup>. El panopolitano, en cambio, subraya su belleza encantadora por medio del detenido relato de la rivalidad divina por desposarla<sup>352</sup>.

---

<sup>349</sup> Con “voluntarios” estamos traduciendo ἀσπλήτων, literalmente “que no precisan de ser arrancados”, “que no han de ser tomados por la fuerza”.

<sup>350</sup> Cf. por ejemplo, dentro de la descripción de las bodas de Cadmo y Harmonía, la secuencia de invitados divinos y sus respectivos regalos: 5.125-136.

<sup>351</sup> OF 88.

<sup>352</sup> Bernabé en su edición de los *Orphicorum Fragmenta* sitúa OF 88 en la teogonía llamada de Jerónimo y Helánico, que seguramente no circulase ya en época de Nono. La razón por la que el

En la cuestión de la procedencia del episodio existe división de opiniones: para algunos estudiosos del siglo XIX y principios del XX el de Panópolis se habría inspirado en la obra *De raptu Proserpinae* de Claudiano<sup>353</sup>. Parece, sin embargo, más lógico seguir la opinión de Chuvin, que lo considera invención de Nono y lo justifica como un cliché literario, o una imitación de sí mismo<sup>354</sup>. A mi juicio, el equilibrio entre tradición e innovación que invocamos constantemente como seña de identidad de la epopeya noniana sirve de apoyo a la idea y, tal como decíamos al comienzo del análisis del texto, la concurrencia de dioses que pretenden la mano de Perséfone constituye el elemento innovado del texto que nos ocupa<sup>355</sup>.

Pero volvamos a la parte anterior, que, según afirmamos más arriba, llega hasta el verso 571. Resumen anticipado del mito de la muerte de Zagreo, constituye lo que denominamos “elemento tradicional” del pasaje. Más adelante volveremos detenidamente sobre los rasgos que indican que la inspiración más probable de Nono en este punto procede del relato teogónico que Damascio denomina “el corriente”, es decir, el de las *Rapsodias*<sup>356</sup>. En cualquier caso, muchos de los elementos que permiten apuntar a las teogonías órficas están ya presentes aquí. Los más evidentes son, a mi juicio, la forma serpentina bajo la que Zeus engendra al primer Dioniso y, en segundo lugar, el aludir a Perséfone como niña y muchacha, *παῖς* y *κόρη* (cf. verso 572), términos prácticamente sinónimos que, por un lado, subrayan la virginidad de la diosa mientras, por otro, evocan su nombre cultural. *Κόρη*, “Muchacha” es, en efecto, la forma de designar a Perséfone en los misterios, lo que en el fondo no es más que un procedimiento poético para distinguirla y, simultáneamente, relacionarla con su madre<sup>357</sup>. Tal vez por ello elude Nono por el momento mencionar a Deméter, pues la alusión está implícita en la forma de llamar a Perséfone. El matrimonio de la joven con Hades, llamado en 5.567 “el rey subterráneo” sí aparece manifiestamente en el

---

panopolitano no emplea el motivo de la apariencia monstruosa de Perséfone podría encontrarse en una cuestión de gusto o conveniencia poética, puesto que es posible que la alusión a su fealdad se encontrase también en las *Rapsodias*, a las que suponemos que tuvo acceso.

<sup>353</sup> Por ejemplo, Köhler 1853, p. 13.

<sup>354</sup> Chuvin 1976, p. 193: “mais de toute évidence, il n’a trouvé dans la tradition que le thème général qu’il orne de clichés mythologiques, tout en s’imitant lui-même”.

<sup>355</sup> Junto con el recurso alegórico del emparejamiento de Hermes con Persuasión, que es también original de Nono: además de 5.574s, cf. 48.231-233.

<sup>356</sup> Lo hemos anticipado en I.2 y en III.1.

<sup>357</sup> Acerca de la compleja relación entre Perséfone y Deméter, cuya fusión mutua se refleja en las *Dionisiacas*, así como el sincretismo que ambas experimentan con Rea, Gea y Cibele, vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.



pasaje, aunque el poeta, en su particular cronología mítica<sup>358</sup>, entiende que se trata de un acontecimiento que tendrá lugar después del nacimiento de Zagreo. La mención de la futura boda con el dios del inframundo podría explicarse, una vez más, como una muestra de la erudición y el deseo de mostrarla por todas partes, pero desde la óptica de la racionalización cronológica a la que acabamos de aludir adquiere una función más relevante para el argumento y menos para lo ornamental. No es imposible, por tanto, afirmar, que Nono quiere así poner de relieve el carácter ctónico de la diosa y, al mismo tiempo, de su más inmediato descendiente. En otras palabras, la alusión a la posición preeminente en el inframundo que definirá a Perséfone, alcanzada no por sí misma, sino en calidad de consorte desde un punto de vista meramente mítico, sería una anticipación poética de nuestro autor, que al recordar lo que la muchacha será “después”, pone de manifiesto el rango subterráneo de Zagreo. Y es ese “rango subterráneo de Zagreo” la característica que mejor define al Dioniso órfico por oposición al Dioniso de la tradición mayoritaria. No puede ser casual, por otra parte, que la madre de Zagreo sea precisamente la diosa a cuyo cargo está la decisión sobre la suerte de los muertos, aunque en medida diferente y con un sentido diverso según hablemos de los testimonios del orfismo o de los autores que poco o nada tienen que ver con tal forma de religiosidad.

De esta manera, es posible pensar que la relación de Perséfone con Zagreo, en tanto que dios del mundo de los muertos y garantía de salvación *post mortem*, fue creada o, cuando menos, se fundamentó en la que ya existía en la tradición con respecto a Hades. El matrimonio con el dios del inframundo, al que llega por la fuerza, como resultado de un secuestro, y del que ya le será imposible salir salvo en periodos controlados<sup>359</sup>, otorga a Perséfone un ascendiente y una capacidad de decisión sobre las almas de los muertos mayor que la de su esposo. Es un hecho en cierta medida chocante que el papel de Hades sea escaso o nulo como gobernante del inframundo, teniendo en cuenta que las divinidades más poderosas de la religión griega son masculinas. La tradición, desde Homero, deja a unos jueces, humanos excepcionales o bien semidioses, la tarea de atender las querellas de los muertos, de

---

<sup>358</sup> Más arriba ofrecemos otros ejemplos de este prurito noniano de racionalización del tiempo en la mitología, especialmente interesantes para nosotros por referirse a Orfeo y a su familia: vid. II.3. “La familia de Orfeo”, donde mostramos cómo la escasez de menciones explícitas al cantor tracio viene justificada en la epopeya de Nono porque los hechos que toma como centro argumental, es decir, la guerra contra los indios, tienen lugar una generación antes.

<sup>359</sup> Lo que constituye el tema principal del Himno homérico a Deméter.

manera que Hades no parece ser mucho más que un elemento ornamental en los infiernos, que tendrían, así, un rey sólo por analogía con los dos reinos restantes, el cielo y las aguas, como si la mente mitológica griega no fuera capaz de concebir la anarquía, en sentido etimológico.

Parece claro que el orfismo, por su parte, asoció desde muy pronto a Perséfone con el mundo de los muertos, tal vez a partir de esta antiquísima relación con Hades. En el reino de los muertos que imagina el orfismo, el esposo de Core sigue siendo igual de pasivo que en el resto de la tradición, pero no delega las que habría podido esperarse que fueran sus funciones de gobierno naturales en ningún juez ultramundano: lejos ya de pependencias entre difuntos, en todo similares, tal como las refleja Homero, a las de los vivos, corresponde a la diosa tomar decisiones que tocan de lleno el asunto del destino final del alma.

Las laminillas órficas de oro<sup>360</sup> proporcionan datos de incalculable valor a este respecto. Perséfone aparece mencionada en la mayor parte de ellas, y lo hace bajo diversas denominaciones: el epíteto homérico ἀγνή, “casta”<sup>361</sup>, conserva su vieja capacidad de referirse a lo que es digno de veneración por divino, aunque en contexto órfico se especializó para referirse al ascetismo ritual del modo de vida característico del orfismo<sup>362</sup>. En el texto noniano que venimos analizando no encontramos el término ἀγνή aplicado a Perséfone, pero sí referencias a su virginidad mediante el término κορείην de 5.570 o las denominaciones κόρη y παῖς, a las que hemos aludido más arriba. Es interesante sobre todo el primero en tanto que nombre cultural, porque es de la misma raíz que κορεία: desde el punto de vista pragmático, la doncellez es consecuencia lógica de la niñez, y es ésta una condición que Perséfone, la Muchacha<sup>363</sup>, ostenta en los cultos en los que está presente, al menos hasta que la

---

<sup>360</sup> Recogidas en OF 474-496.

<sup>361</sup> Cf. OF 485-487, 489s., 495s.

<sup>362</sup> Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 156ss. Para un examen de las posibles alusiones al ὀρφικός βίος en las *Dionisiacas*, vid. III.9.5.2.c. “El sacrificio y sus consecuencias”.

<sup>363</sup> Como “Muchacha Subterránea” o simplemente “Muchacha” aparece designada Perséfone en la laminilla de Turios procedente del “Timpone Grande”, junto con otras denominaciones: hija de Deméter, Nestis o Cibelea. En virtud de este epíteto, que la señala como hija de la diosa frigia Cibele, identificada con Deméter y por tanto con Gea, dada la interpretación órfica del nombre de Deméter como Γῆ μήτηρ (cf., por ejemplo, la columna XXII del *Papiro de Derveni*), Perséfone aparece considerada en ciertos textos como hija de Tierra. Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 190ss. Véase en OF 492.1, 5, 8 y 9 la insistencia en identificar a Deméter y Cibele mediante la repetición tautológica de “Cibelea” junto a “hija de Cibele”.

virginidad le es arrebatada por Zeus (en el mito órfico) o por Hades (en la tradición mayoritaria).

Otros epítetos frecuentes en las laminillas órficas, “reina subterránea” o “reina de los seres subterráneos”<sup>364</sup>, encuentran también su correspondencia en el pasaje noniano, aun de forma muy implícita: es Hades quien recibe en 5.567 la denominación “rey subterráneo” (aunque no con un término derivado de χθών: οὐδαίος βασιλεύς), lo que haría verosímil que a ella, como esposa suya, le correspondiera el título de respeto “señora”, δέσποινα, que aparece en otras laminillas<sup>365</sup>.

La coincidencia formal o terminológica entre las laminillas y el texto que venimos considerando prelude el nacimiento de Zagreo es, desde luego, paso previo necesario para la comprensión del papel de Perséfone en ambos testimonios. En tres de las laminillas de Turios y una de Roma<sup>366</sup>, que, como hacen notar Bernabé – Jiménez constituyen un grupo relativamente unitario por su comunidad de contenido<sup>367</sup>, la diosa del inframundo recibe las almas de los muertos que portan cada uno de los textos y que demuestran su condición de iniciados mediante una enumeración de cuestiones relacionadas con el ritual y las creencias, para poder ser acogidas en el lugar donde alcanzarán la dicha definitiva. Llamado a veces “la pradera de los bienaventurados” o la “sacra pradera”<sup>368</sup> o bien, de un modo que vuelve a implicar directamente a la hija de Deméter, “los sotos y praderas de Perséfone”<sup>369</sup>, supone el fin de los sufrimientos y la liberación definitiva del ciclo de renacimientos<sup>370</sup>.

Respecto a la liberación final y al papel eminentemente determinante de Perséfone en la última fase del recorrido del mista, posiblemente ningún testimonio

---

<sup>364</sup> OF 474s. ὑποχθονίος βασιλεία, 488 χθονία βασιλεία; 488-491 χθονίων βασιλεία, OH 29.6 ὑποχθονίων βασιλεία.

<sup>365</sup> OF 488.

<sup>366</sup> Respectivamente, OF 488-490 y OF 491.

<sup>367</sup> A pesar de la innovación que supone, en la de Roma, separada de las de Turios por varios siglos, la inclusión del nombre propio del portador, en este caso una mujer, Cecilia Secundina: cf. Bernabé – Jiménez, pp. 183ss. Cf. asimismo Bernabé – Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 23, § 1.3. “Clasificación de las laminillas”.

<sup>368</sup> Como en la laminilla de Feras, que da vía libre al iniciado para llegar a su recompensa por estar “libre de castigo”: OF 493.

<sup>369</sup> OF 487.5ss.

<sup>370</sup> Más adelante hablaremos con detenimiento del posible reflejo en la obra de Nono de las creencias relativas a la salvación personal después de la muerte: vid. III.9.5.2.b. “La resurrección”.

es tan ilustrativo como el de dos láminas con forma de hoja de hiedra procedentes de Pelina<sup>371</sup>. Ambas subrayan la fortuna del difunto que, acogido a los misterios de Dioniso y su madre, ha obtenido la victoria sobre la muerte:

Εἰπεῖν Φερσφόνοι σ' ὅτι Βάκχιος αὐτὸς ἔλυσε.

“Dile a Perséfone que el propio Baco te liberó”.

Que el iniciado se confía a Perséfone porque sólo a ella corresponde decidir sobre su salvación es un hecho que los testimonios que ofrecemos demuestran con claridad. El siguiente paso es preguntarse qué vínculo existe entre la diosa del Hades y Dioniso, de dónde procede su fuerza, que es tanta que de tal vínculo procede la capacidad decisoria de Perséfone. Es aquí donde se hace preciso el esquema general del mito del desmembramiento con sus implicaciones rituales y doctrinales, pues otorga coherencia no sólo a los testimonios de las laminillas de oro, sino a otros que también refieren muy alusivamente la culpa del ser humano y el sufrimiento de la Muchacha, ante la que el iniciado rinde cuentas por ser la madre del dios al que asesinaron sus ancestros y, por tanto, en una asociación de ideas lógica, es también quién más habría sufrido debido al horrendo crimen.

Seguramente el testimonio que mejor ilustra esta idea es un fragmento pindárico que Platón nos transmite en su diálogo *Menón*<sup>372</sup>:

...<οἷσιν> γὰρ ἄν

Φερσεφόνα ποινὰν παλαιοῦ πένθεος

δέξεται, εἰς τὸν ὑπερθεὺν ἄλιον κείνων ἐνάτωι ἔτει

ἀντιδοῖ ψυχὰς πάλιν,

ἐκ τᾶν βασιλῆες ἀγαοὶ

καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφία τε μέγιστοι

ἄνδρες αὔξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἥρωες ἀγνοὶ

πρὸς ἀνθρώπων καλεῦνται.

“En cuanto a aquéllos cuya expiación por su antiguo dolor acepta Perséfone, sus almas las devuelve al sol de arriba al noveno año; de ellas surgen reyes ilustres y varones impetuosos en fuerza y los más grandes en sabiduría, y son llamados en adelante héroes sagrados por los hombres”.

A pesar de que algunos estudiosos han tratado de negarlo recientemente, el presente fragmento de Píndaro sólo se explica sin problemas acudiendo al mito de

---

<sup>371</sup> OF 485-486.

<sup>372</sup> Pl. *Men.* 81 b-c, Fr.65 Can. = Pi. fr 133 Mae.

Dioniso y los Titanes<sup>373</sup>. Estamos, por tanto, en el primer testimonio del relato del desmembramiento en la literatura griega, si bien está construido a base de alusiones: el “antiguo dolor” señala el sufrimiento de la madre del dios niño asesinado. Todos los seres humanos participan de la culpa en tanto que proceden de los restos de la fulminación de los Titanes, por lo que deben pagar un precio a Perséfone a cambio de su perdón.

La relación de estas alusiones del mito del crimen de los Titanes con respecto a la escatología órfica queda explicada de forma completa con la referencia de Píndaro a la transmigración de las almas: quienes sean perdonados por la reina del Hades podrán adquirir una nueva vida en la tierra, caracterizada por la pertenencia a los grupos más altos de la sociedad<sup>374</sup>.

El texto de Píndaro transmitido por Platón<sup>375</sup> constituye, pues, la versión más antigua en el tiempo del relato del desmembramiento. La más reciente es la del filósofo neoplatónico Olimpiodoro<sup>376</sup>, como ya hemos afirmado<sup>377</sup>. El hecho de que sea también la más completa, tanto en la explicación mítica como en la enumeración de sus consecuencias por lo que respecta a la situación del hombre en el mundo, hizo sospechar que Olimpiodoro en realidad no aludía en modo alguno a una antropogonía, sino que realizaba una interpretación alegórica de una operación alquímica<sup>378</sup>, incluso que el origen titánico del ser humano era una invención reciente<sup>379</sup>. Volveremos en seguida sobre el texto del comentarista de Platón, *locus classicus* de la negación de la antigüedad del mito del desmembramiento de Dioniso, pero más interesante para nuestra investigación en tanto que es la versión más similar a la de Nono con la que contamos, a pesar de que Olimpiodoro es posterior.

---

<sup>373</sup> Para un comentario detenido del pasaje, cf. Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 49, § 2.3. “El destino último del hombre: la escatología”, con bibliografía.

<sup>374</sup> Tal como hace notar Santamaría, *Lc.*, el difunto en cuyo honor compuso el poema debía pertenecer a alguno de esos grupos. El treno se hace eco de un consuelo ultramundano y una esperanza de renacimiento carnal que, en mi opinión, se relaciona sólo indirectamente con el orfismo, que considera la vida terrena un castigo y ofrece soluciones para escapar del “ciclo de profundo pesar” que suponen las reencarnaciones sucesivas: cf. *OF* 488.5. Cf. Bernabé 1999.

<sup>375</sup> En cuya obra encontramos otras menciones indirectas de la historia del desmembramiento: *Pl. Lg.* 701b (*OF* 37 I) y *Lg.* 854b (*OF* 37 II).

<sup>376</sup> *Olymp. in Phd.*, 1.3 (p. 41 Westerink).

<sup>377</sup> Vid. III.1. “Objetivos”.

<sup>378</sup> Brisson 1987 (1995).

<sup>379</sup> Edmonds 1999. Cf. la hábil refutación de Bernabé 2002a.

La comparación se revelará fructífera en el análisis del relato contenido en el canto sexto de las *Dionisiacas*.

No podemos poner fin al comentario de 5.563-580, en tanto que anticipación noniana del mito central del orfismo, sin llamar la atención sobre los rasgos que, aun formando parte de tal narración, se apartan de los testimonios que nos han llegado y reciben sólo explicación como innovaciones del panopolitano. Más arriba hemos dividido el pasaje en dos partes, en función de si sus contenidos respectivos proceden de la tradición o resultan de la inventiva de Nono. Afirmábamos, así, que la escena descrita desde el verso 571 hasta el 580, que recoge la concurrencia de los dioses olímpicos más importantes por el amor de Perséfone, carece de paralelo en un contexto similar. La parte anterior, por el contrario, sigue la tradición, en concreto la órfica, cuya conexión con nuestro pasaje hemos demostrado ya al hablar de la relación de Perséfone con Deméter, de su título cultural κόρη, empleado incluso como nombre propio, de la correspondencia entre los términos que Nono emplea para referirse a ellas y los contenidos en algunas laminillas áureas, y, lo más importante, al subrayar su vínculo con un Dioniso que Zeus engendra en ella y que nuestro poeta llama Zagreo. Como veremos en el siguiente apartado<sup>380</sup>, Nono calca una expresión de Calímaco, que es el primer autor que asocia explícitamente este nombre con el dios niño desmembrado del orfismo.

Otro elemento del texto de 5.563-571 comparable con los testimonios órficos es la alusión a la forma de serpiente que asume Zeus para unirse a Perséfone. Nono alude a este hecho mediante una enálage en 5.566, al referirse al “lecho serpentino de Zeus”, y mediante una compleja perífrasis en 5.568s, una forma poética tan retorcida que se corresponde a la perfección con el fondo, la descripción de la serpiente amante:

Ζεὺς ὅτε πολυέλικτος, ἔχων ψευδήμονα μορφήν,  
μείλιχος ἱμερόεντι δράκων κυκλούμενος ὀλκῶι...

“Fue cuando Zeus, con una engañosa apariencia de múltiples anillos, melosa serpiente que se enroscaba en espiral, anhelante...”.

El texto subraya barrocammente el disfraz de Zeus con el uso del adjetivo compuesto πολυέλικτος, que es tanto más chocante, más exclusivo del lenguaje poético por cuanto que se nos presenta con un alargamiento métrico en la primera sílaba. Responde, además, a una idea circular que viene subrayada por los términos

---

<sup>380</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

κυκλούμενος y ὀλκῶι. Su uso combinado, acumulativo, permite imaginar de un modo visual el movimiento sinuoso de la serpiente que Nono describe con detalle. Veremos en seguida cómo el poeta se imita a sí mismo y hace uso de un esquema prácticamente idéntico en la descripción de la unión del dios con su hija en el canto sexto. También examinaremos con detalle los paralelos órficos del episodio<sup>381</sup>, con atención a su procedencia como señal que nos conduzca a la interpretación de las fuentes que pudo usar el de Panópolis.

Pero este resumen anticipado del mito de Zagreo ofrece en 5.563-565 un dato que falta en el desarrollo del canto sexto, y que resulta crucial, en mi opinión, para rastrear la idea que el orfismo pudo albergar sobre la relación entre los diferentes Dionisos, y, sobre todo, para iluminar el camino en el análisis de los tres personajes homónimos de Nono:

Ἦδη γὰρ μενέαινε νέον Διόνυσον ἀέξειν,  
ταυροφυῆς μίμημα παλαιγενέος Διονύσου,  
αἰνομόρου Ζαγρηῆος ἔχων πόθον ὑψιμέδων Ζεὺς

“Pues fue entonces cuando Zeus el Providente decidió hacer surgir a un Dioniso nuevo, copia tauriforme del antiguo Dioniso, porque sentía añoranza del desdichado Zagreo”.

El texto de Nono presenta la nostalgia por un Dioniso anterior, hijo de Perséfone y víctima de un destino funesto, como el *casus* de la decisión de Zeus de engendrar a otro, como si fuese un artesano que ha ensayado y visto frustrarse una obra por causas externas a su voluntad, y que, más tarde, deseara crearla de nuevo a partir del modelo destruido: tal es, en mi opinión, el sentido del término μίμημα en el texto. Parker<sup>382</sup> relaciona este pasaje de Nono con unos versos del *Himno a Atenea* del neoplatónico Proclo, que conectan la salvación del corazón de Zagreo por parte de Atenea con el nacimiento de Dioniso del seno de Sêmele<sup>383</sup>.

Así pues, la añoranza es, a ojos de Nono, lo que mueve a Zeus al lecho de Sêmele. De ella, como sin duda sabe el cultivado lector, nacerá Dioniso. Y, como el

---

<sup>381</sup> Cf. *OF* 280.

<sup>382</sup> Cf. Parker 1995, p. 495 y nota *ad loc.*

<sup>383</sup> En concreto, los versos 11-15: ἦ κραδίην ἐσάωσας ἀμιστύλλευτον ἄνακτος / αἰθέρος ἐν γυάλιοις μεριζομένου ποτὲ Βάκχου / Τιτήνων ὑπὸ χερσὶ, πόρες δὲ ἐ πατρὶ φέρουσα, / ὄφρα νέος βουλήσιν ὑπ’ ἀρρήτοισι τοκῆος / ἐκ Σεμέλης περὶ κόσμον ἀνηβήσῃ Διόνυσος. “Tú, que salvaste el corazón íntegro del soberano Baco, desgarrado por las manos de los Titanes en lo profundo del éter, y se lo diste al Padre, para que de Sêmele, su madre, surgiera al mundo un nuevo Dioniso, según sus sacrosantos designios”. Cf. también *OF* 315, donde se ofrece una explicación pseudo-etimológica del sobrenombre de Atenea, Palas, a partir del verbo πάλλειν, “latir”, puesto que el corazón de Dioniso latía aún cuando ella lo rescató del banquete titánico.

propio Zeus predice en los primeros versos del canto séptimo<sup>384</sup> ante la preocupación de Eón<sup>385</sup> por el destino de la raza humana, el sufrimiento terrenal se verá mitigado por la extensión de un cultivo que rivalizará con la propia Deméter<sup>386</sup>, *i.e.*, de forma metonímica, con la agricultura del cereal. Pero antes del nuevo orden que la profecía garantiza, hubo un intento anterior frustrado de cambiar el gobierno celeste, un Dioniso αἰβομόρος, “desdichado”, literalmente “de destino cruel”, al que Nono llama Zagreo, cuyo destino funesto no puede ser otro que la terrible muerte sufrida a manos de los Titanes.

Los preludios al nacimiento de Zagreo concluyen en el canto quinto con una descripción de Perséfone, sumida en la realización de diversas actividades cotidianas<sup>387</sup> bajo la atenta y ardiente mirada de su divino enamorado. El juego de referencias cruzadas entre episodios de la vida de ambos Dionisos es constante entre los cantos quinto y séptimo. Es decir, desde que la mente de Zeus se pone en marcha para traer al mundo a su salvador definitivo hasta la consecución de su meta. Y todo lo que hay en medio es la historia del salvador fallido.

De esta manera, los cantos citados están contruidos mediante un complejo entramado de resonancias conceptuales encaminadas a resaltar los paralelos entre el primer Dioniso y el segundo. Más claramente lo expresa Chuvín<sup>388</sup>, mediante un esquema que revela la composición anular entre episodios: el deseo de Zeus por Perséfone (5.562-621), mayor que el que llegó a sentir jamás por ninguna otra diosa – al menos no por ninguna de las seis que nombra el poeta al final del canto quinto –, se corresponde con el que siente hacia Sémele (7.110-209), mayor que el que se apoderara nunca de él por ninguna de las otras doce mortales que también amó. Al

---

<sup>384</sup> En 7.73-105.

<sup>385</sup> Eón, el Tiempo inmortal, es una figura alegórica similar a Astreo, el astrólogo de los dioses. Personificación o divinización del cambio de una era a otra, Eón está presente en la obra de Nono en momentos clave como símbolo del mundo primigenio, previo a la salvación definitiva de Dioniso y del establecimiento definitivo de un nuevo orden mundial: en los primeros versos del canto séptimo escucha a Zeus en su profecía sobre la venida de Dioniso, en 40.431 lo describe el poeta acompañando a los primitivos habitantes de la que luego será la ciudad de Tiro, y en 41.179 asiste al nacimiento de Béroe. Curiosamente, Eón aparece también en la otra obra de Nono, en la *Paráfrasis*, como personificación del Tiempo (por ejemplo, en *Par.* 3.31 y 8.94).

<sup>386</sup> Cf. 7.85-88. Si bien, la rivalidad de la vid y el vino con otros cultivos y bebidas es una constante a lo largo de todo el poema.

<sup>387</sup> Entre ellas, la de contemplarse en un espejo, en 5.598-600, un acto de coquetería propio de las diosas y heroínas especialmente bellas, pero que recuerda la escena de 6.173: Zagreo contempla su imagen engañosa en el espejo con que le distraen los Titanes para matarlo. Volveremos sobre ello al analizar las alusiones nonianas a la muerte del dios y a sus sufrimientos previos.

<sup>388</sup> Chuvín 1992, pp. 3-5.



comienzo del canto sexto, señala todavía Chuvin, donde hallamos la consulta efectuada por Deméter al dios Astreo (6.1-108), encuentra su paralelo en las promesas de Zeus a Eón en el inicio del séptimo (7.1-109). Ambas escenas tienen en común, además de una extensión muy similar, la asociación de un dios olímpico con una figura quasi alegórica. Todo ello, unido al empleo del mismo motivo literario del dios que siente incrementarse su deseo al observar a una joven mientras se baña (ni Perséfone en 5.609 ni Sémele en 7.190 escapan al ojo de Zeus, que todo lo ve), “es suficiente”, afirma el erudito francés, “para crear en el lector la impresión muy clara de encontrarse ante escenas paralelas, que forman un cuadro que subraya la identidad entre el primer Dioniso, Zagreo, y el segundo, Baco”.

Tan sólo creo necesaria una matización a las palabras de Chuvin, y es que el problema no se soluciona proponiendo una identidad entre ambos Dionisos, tal como iremos observando en seguida. No se puede negar, sin embargo, el dominio de la técnica por parte de Nono en la composición de estos cantos que, para retomar una expresión de la que hacíamos uso al comenzar el presente apartado dedicado a los prolegómenos del mito de los Titanes, lo prologan y epilogan. Tal derroche de habilidad poética no puede ser casual, pero, por el momento, no la creo encaminada a identificar sin más a los dos Dionisos, sino a poner al mismo nivel la venida de cada uno de ellos, a equilibrar la importancia de sus respectivos papeles en el porvenir del mundo. Zagreo estaba incluso destinado a reinar, como vamos a mostrar en seguida; el segundo Dioniso, por el contrario, debe luchar contra todo para conseguir el estatus olímpico.

### **3. EL LLAMADO ZAGREO.**

Hasta ahora, sólo hemos examinado el prólogo de la historia protagonizada por el dios niño Zagreo, aunque hemos prestado atención también a las alusiones a determinados acontecimientos posteriores en la medida en que contribuyen a aclarar determinados aspectos vinculados al argumento de la epopeya y, tal como nos propusimos en los objetivos, los puntos oscuros de la relación entre los tres Dionisos. Por el momento, para perfilar una pequeña conclusión anticipada, parece claro que

son los dos primeros los que más se relacionan. La semejanza fundamental es de fondo y consiste en que ambos encarnan una esperanza para la humanidad. La diferencia es que Dioniso Baco ofrece medios para la realización de la salvación a través de la extensión del cultivo de la vid, que supone, en el fondo, la de su culto, tal como veremos más abajo<sup>389</sup>. Por el contrario, en el mito, Zagreo muere antes de tener tiempo de efectuar ningún tipo de reforma en el reino que hereda de su padre Zeus, pero es precisamente su muerte el acontecimiento que pone la semilla del género humano, que lleva en sí en igual grado la condena de la existencia y la promesa de una vida mejor.

Desde el punto de vista estructural, el mito de Zagreo para Nono es tan sólo un elemento más del prólogo que conforman los siete primeros cantos de las *Dionisiacas* y que preparan el nacimiento del Dioniso definitivo: la prehistoria, los antecedentes de Dioniso reciben un tratamiento extenso por parte del poeta en seguimiento de las reglas que Menandro el Rétor dispuso para el género encomiástico<sup>390</sup>.

De modo que el texto que hemos analizado bajo el epígrafe anterior, “la prehistoria del nacimiento de Zagreo”, es, en consecuencia, un prólogo del prólogo, aunque es cierto que tiene autonomía y que, como hemos demostrado, viene enmarcado por una serie de relatos interconectados y dispuestos en forma de círculo (o, más técnicamente, en *Ringkomposition*) que le otorgan mayor relieve que el que poseería si su única función fuera la de un mero elemento ornamental.

Uno de los argumentos que, en mi opinión, mejor acuden en apoyo del sentido del mito de Zagreo, lo hallamos en la abundancia de alusiones de que el dios es objeto a lo largo de las *Dionisiacas*, curiosamente, fuera del mito de su muerte. Éste último abarca apenas cincuenta y un versos del canto sexto (6.155-205), sin contar la narración de la reclusión de Perséfone ni su violación por parte de Zeus (6.109-154),

---

<sup>389</sup> Vid. mi comentario de algunos textos alusivos a la rivalidad entre el vino y la agricultura de cereal, significada en Deméter, en III.10.

<sup>390</sup> Hay que tratar primero la estirpe del destinatario: cf. *Rhet. Gr.* ed. Spengel III, Περὶ Ἐπιδεικτικῶν II 1 ss.- III 1 ss., Russell – Wilson (eds.) 1981, pp. 347-367. Cf. la traducción al español de García – Gutiérrez, 1996. Para Stegemann 1930, el encomio inspira el poema entero; lo discute Hernández de la Fuente 2004a, *diss.* Cf. asimismo Lasky 1978. La misma estructura encomiástica subyace a las fundaciones de Tiro y Beirut, narradas respectivamente en 40 y 41-42: cf. Dostálová-Jenistová 1957. Vid. más arriba, en II.2.3. “Cadmó y la escritura”, la justificación del amplio tratamiento noniano de los orígenes de Tebas, con especial atención a su fundador Cadmó y a su descendencia, a partir de las normas del encomio.

pasajes a los que también vamos a atender en seguida. Pero el nombre de Zagreo es mencionado en un total de catorce textos diferentes, en boca de diversos personajes, sin contar las apariciones de los cantos quinto y sexto. Para no sobrecargar nuestra argumentación no recogeremos aquí todos los pasajes, sino por el momento tan sólo sus referencias y unas pequeñas notas sobre su contenido: en 10.292-299, el joven Dioniso Baco, enamorado de Ámpelo, ruega a Zeus frigio que haga que le ame, de la misma manera que le cedió el rayo a Zagreo; en 24.43-49, un texto sobre el que volveremos hablar con mayor detenimiento<sup>391</sup>, el Hidaspes pide piedad a Dioniso en virtud de un acto de hospitalidad que el río llevó a cabo cuando acogió a Zagreo en sus aguas<sup>392</sup>; en 27.334-341 el poeta narra cómo los dioses se dividen entre un bando y otro, y entre quienes apoyan a los indios se encuentra Deméter, por envidia hacia el fruto de la vid, pero bajo el pretexto de que Dioniso es un oprobio para el antiguo Zagreo; en 31.34-36, Hera dirige un discurso a Perséfone para persuadirla de que le preste a la Erinis Megeira contra Dioniso, no vaya a sostener indignamente el cetro que sí correspondía a Zagreo, y en 31.41-48, aún en su discurso engañoso, Hera le recuerda a la esposa de Hades que Zeus no salvó a su hijo Zagreo del fuego titánico, pero sí extrajo a Dioniso del cuerpo calcinado de una simple mortal; en 36.110-121, Hermes trata de poner paz entre los dioses aludiendo al regocijo que causaría entre los Titanes la disputa en el Olimpo y a la cólera de Zeus, que tal vez incendiaría la tierra de nuevo, como hizo cuando murió Zagreo; en 38.209s, Helio trata de disuadir a su hijo Faetón de usar el carro del sol, y usa como ejemplo a Zagreo, que murió apenas blandió el rayo; en 39.71-73, Deríades arenga a sus hombres resaltando la condición humana de Dioniso<sup>393</sup>, que no es más que un impostor, a diferencia de Zagreo; en 44.212s, Dioniso ruega a Luna que le ayude contra Penteo, por honrar la memoria del anterior Dioniso, y en 44.254-257, dentro de la misma escena, Luna accede a cumplir la misión que le encomienda el dios; en 47.22-33 el poeta describe la llegada de Dioniso a Atenas, cuyos habitantes danzan en honor de él y de su homónimo; en 47.62-65, Icaro, borracho, canta un himno de Zagreo en honor de Dioniso; en 48.19-30 Tierra, harta de que Dioniso destruya a descendientes suyos,

---

<sup>391</sup> Cf. *OF* 326, que recoge los versos 24.48s de las *Dionisiacas*. El corazón de Zagreo fue, según algunos testimonios, la única parte de su cuerpo que se salvó del banquete titánico: *OF* 314-316.

<sup>392</sup> Inventada por Nono o bien imitada de una fuente alejandrina perdida.

<sup>393</sup> Vid. otros ejemplos la negación de la divinidad de Dioniso por parte de sus enemigos como tópico del *ἱερὸς λόγος* dionisiaco en III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado” y b. “Licurgo león: presagios de batalla”.

lanza contra él a otros hijos, los gigantes, para que lo maten como los Titanes mataron a Zagreo. Por fin, en 48.966-968 aparecen en un solo pasaje los tres Dionisos, que reciben culto simultáneo de los atenienses.

La conclusión que podemos extraer a partir de una primera observación, más superficial que detenida, es que el nombre de Zagreo puede emplearse para conseguir casi cualquier propósito, según qué personaje, cómo y ante quién lo mencione: a veces, es una eficiente arma verbal que los enemigos de Dioniso emplean ante Perséfone para conseguir el favor de ésta recordándole lo injusto que es que el hijo de una mortal obtenga toda clase de beneficios de parte de Zeus, mientras que Zagreo resultó muerto de forma infame. Como veremos con detalle más abajo<sup>394</sup>, si este procedimiento resulta efectivo es porque Nono y sus lectores conocen la relación filial que los poemas órficos, tal como hemos argumentado líneas más arriba, establecen entre Core y el dios desmembrado por los Titanes. El poeta, por lo demás, juega con la ambigüedad que le ofrece la indefinición de fronteras entre los diversos dioses del mismo nombre, presente en la tradición desde antiguo<sup>395</sup>. Es difícil saber si los Dionisos de Nono son simplemente hermanos o, por el contrario, reencarnaciones sucesivas del mismo dios.

Antes de intentar ofrecer solución alguna al problema, debemos volver a la narración del mito de Zagreo, situado en el canto sexto de las *Dionisiacas* cuyo comienzo, como es habitual en Nono, enlaza con el final del anterior: si en 5.621 nos hemos quedado con la descripción del intenso deseo de Zeus por Perséfone, que no sólo supera el que sintiera por otras diosas sino que también está muy por encima del de sus rivales por la mano de la muchacha, en los versos que siguen a 6.1 el poeta recuerda que Perséfone no tiene un solo pretendiente, sino cuatro –Hermes, Apolo, Ares y Hefesto–, sin contar a Zeus, y que, además, todos ellos disgustan profundamente a Deméter. En tales circunstancias, la madre de la joven, angustiada por el porvenir de su hija<sup>396</sup>, decide acudir a consultar al dios Astreo, que, a partir de una

---

<sup>394</sup> Vid. II.10 y IV.2.4.

<sup>395</sup> De la que se hace eco, por ejemplo, Diodoro Sículo: cf. D.S. 5.75.4.

<sup>396</sup> Idéntico motivo es el que encontramos en 41.250ss, donde el poeta cuenta cómo Afrodita acude a la morada de Harmonía para leer el futuro de su hija Béroe en las tablillas, κύρβεις, de Ofión, que, como divinidad primigenia posee cualidades mánticas. Como Perséfone, Béroe es una hermosa muchacha por la disputan con encono varios dioses y su madre muestra angustia por saber si le aguarda un destino glorioso. Será finalmente Posidón quien la despose, en una explicación alegórica del modo de vida de los habitantes de Beirut, ciudad epónima de Béroe. Los cantos 41-43 constituyen

carta astral cuya cuidadosa elaboración se encuentra descrita en 6.58-85<sup>397</sup>, predice la violación de la diosa virginal. Así leemos en 6.90-94:

“Δημήτερ φιλότεκνος, ὑπὸ σκιοειδέι κώνωι  
κλεπτομένης ἀκτίνος ἀφωτίστοιο Σελήνης  
νυμφίον ἀρπακτῆρα φυλάσσειο Περσεφονείης,  
κρυπτὸν ἀσυλήτοιο τεῆς λήιστορα κούρης,  
εἰ λίνα Μοιράων ἐπιπείθεται...”

“Deméter, que tanto amas a tu hija: por un cono de sombra aparece arrebatada y apagada la luz de la Luna<sup>398</sup>; cuida a Perséfone de un novio raptor, un ladrón oculto de tu hija que no debe ser tomada por la fuerza; inténtalo, por si los hilos de las Moiras se dejan persuadir...”

Las palabras de Astreo continúan unos versos más, profetizando incluso la forma en que Perséfone será violada con una referencia a la constelación del Dragón<sup>399</sup>, una alusión que, a mi juicio, está más cerca de un procedimiento de anticipación poética y de alegoría que de referencia astrológica históricamente contrastable: como también anticipa Nono en el pasaje del canto quinto que analizamos más arriba, Zeus acudirá a su lecho en forma de serpiente.

Con tales perspectivas, nada halagüeñas para Deméter, que ante todo quiere proteger a su hija de cualquier peligro, comienza un intento de escapar del destino que será vano, como el propio Astreo deja entrever en sus palabras: “εἰ λίνα Μοιράων ἐπιπείθεται” es una condicional real, aunque cambiar el destino es una posibilidad bastante remota en la mentalidad mítica griega<sup>400</sup>.

En el relato de la huida de Deméter y la ocultación de Perséfone en una cueva para evitar su violación, que se localizan en 6.103-154, hallamos una notable cantidad de elementos procedentes de la tradición órfica, transformados por Nono que, como

---

el encomio de una ciudad que el panopolitano parece haber conocido profunda y personalmente, y además haberle tenido especial aprecio, a juzgar por la extensión de su loa poética.

<sup>397</sup> El estudio más completo sobre la presencia y valor de la astrología en las *Dionisiacas* es el de Stegemann 1930. En pp. 96ss se ocupa del pasaje de la consulta de Deméter a Astreo, representativo de los procedimientos astrológicos de la época de nuestro poeta. Ofrece una interpretación de la escena Rouse 1962, volumen 1, pp. 240-243, que además reproduce el esquema de la carta astral, “con el amable permiso del autor y editor”, *i.e.*, Stegemann.

<sup>398</sup> Lo que describe Astreo es un eclipse de luna: cf. Rouse 1962, volumen 1, n. 12, una interpretación sumaria a partir de la de Stegemann 1930, p. 241s.

<sup>399</sup> Cf. 6.94-98: ἀπροϊδῆ δὲ / ἀθρήσεις πρὸ γάμοιο νόθον λαθραῖον ἀκοίτην / θηρομιγῆ δολόμητιν, ἐπεὶ δυτικῶι παρὰ κέντρωι / σὺν Παφίηι στείχοντα γαμοκλόπον Ἄρεα λεύσσω, / ἀμφοτέροις δὲ Δράκοντα παραντέλλοντα δοκεύω. Afrodita señala alegóricamente en el texto la unión sexual, y Ares la violencia, el rapto.

<sup>400</sup> Cambiar el destino supone contravenir las leyes naturales, y eso lo hacen sólo los dioses o los magos: vid. IV.1.

siempre, los adapta con habilidad a sus propósitos. Veamos, paso a paso, los textos más significativos.

Tras el regreso de Deméter a su hogar, el poeta refiere la búsqueda de un lugar seguro donde habrá de ocultar a Perséfone, a la que conduce en un carro tirado por serpientes, el animal característico de la tierra. Estamos en 6.109-114:

Καὶ ζυγὸν εὐδίνητον ἔχιδναίηι παρὰ φάτνηι  
ἀμφιταλαντεύσασα λόφωι διδυμάωνι θηρῶν  
ἄζυγας ἐρπηστήρας ἐπεσφῆκωσε λεπάδνωι·  
καὶ γένυν ἀγκυλόδοντι περισφίγγουσα χαλινῶι  
ξανθοφυῆς βλοσυροῖο δι' ἄρματος ἤγαγε Δηῶ  
παῖδα καλυπτομένην νεφέλης κυανάμπυκι μίτρηι.

“Junto al serpentino pesebre colocó el yugo en los cuellos de los dos animales, y ciñó con el tiro a los indómitos reptiles, presionando sus mandíbulas con el bocado puntiagudo. En su carro venerable llevó la dorada Deo a su hija, oculta bajo el velo oscuro de una nube”.

En su periplo aéreo, las dos diosas sobrevuelan Creta, y divisan desde lo alto el monte Dicte, pero pasan de largo hasta llegar a Sicilia. Allí, encontrará Deméter una cueva de su agrado para dejar a su hija. Nos interesan los versos 120-125 y 134-139 del canto sexto:

Δικταίης δ' αἰούσα μέλος κορυθαίολον ἠχοῦς  
Κρήτα χορὸν παράμειβε βαρυσμαράγοιο βοεῖης  
νῶτα περισκαίροντα κυβιστητήρι σιδήρωι.  
καὶ τινα λάινον οἶκον ἐποπτεύουσα θεαίνη  
Σικελίης τριλόφοιο Πελωρίδα δύσατο πέτρηι  
Ἀδριάδας παρὰ θῖνας...

[...]

καὶ θεὸς ὄρφναίοιο διερπύζουσα μελάθρου  
παῖδα πολυσφρήγιστον ἐνέκρυφε φωλάδι πέτρηι·  
λυσάμενη δὲ δράκοντας ἐυπτερύγων ἀπὸ δίφρων  
τὸν μὲν δεξιτεροῖο παρὰ πρηῶνα θυρέτρου,  
τὸν δὲ λιθογλώχινα πύλης παρὰ λαιὸν ὄχῃα  
στῆσεν ἀθηήτοιο φυλάκτορα Περσεφονεῖης.

“Oyó la melodía armada del eco Dicteo y pasó de largo del coro cretense, que danzaba haciendo un ruido sordo al golpear con el hierro acrobático los dorsos de los escudos de piel bovina; y cuando divisó la diosa un refugio de piedra, descendió sobre la piedra Pelórida de Sicilia la de tres cimas, junto a las orillas del Adriático...”

[...]

“Y, después de atravesar el tenebroso recinto, la diosa ocultó a su hija, bien segura en el hueco pétreo. Soltó las serpientes de su alado carro: a una la dejó a la derecha de la entrada,

en la puerta, y a la otra la puso a la izquierda, junto a la barrera de roca, como guardián de Perséfone, que no debía ser vista”.

Todas las precauciones tomadas por Deméter en esconder a su hija se revelan inútiles con la llegada del serpentino Zeus narrada a partir del verso 155, como veremos un poco más abajo.

Antes de detenernos a señalar tan sólo el papel de las serpientes en todo el episodio, debemos ver cómo el relato noniano de la reclusión de Perséfone encuentra paralelos notables en dos pasajes de Diodoro Sículo en los que el historiador alude a un dios, hijo de Zeus y de Perséfone y nacido en Creta, aunque introduce dudas con respecto a si es con Perséfone o con su madre Deméter con quien Zeus engendra al dios<sup>401</sup>. Con tales datos resulta claro que el Sículo pretende referirse al mito del nacimiento de Zagreo. Se hace, así, eco de una “versión cretense”, cuya relevancia reside en una identificación implícita entre el Dioniso muerto prematuramente y su padre, como vamos a mostrar en seguida, manifestación de uno de los rasgos más destacables del orfismo tardío: el sincretismo entre divinidades.

Lo que hemos llamado “versión cretense” se corresponde con lo que Bernabé<sup>402</sup> denomina convencionalmente “primera versión” del mito órfico sobre Dioniso. El primero de los dos pasajes que citamos a pie de página, es decir, 3.64.1.2, constituye el último estadio, casi la conclusión, de un complejo texto donde Diodoro trata de ofrecer un sumario de los relatos acerca de Dioniso de los mitógrafos anteriores a él, “puesto que algunos sostienen que sólo hay un Dioniso, otros que tres, y están los que afirman que de ninguna manera nació en forma humana, sino que piensan que *Dioniso* significa *don del vino*”<sup>403</sup>.

Así da comienzo el historiador siciliano al complejo pasaje de 3.62.2ss, donde podemos encontrar los datos más valiosos referentes al mito de Dioniso<sup>404</sup>. Diodoro, como ha advertido, va a entremezclar en su argumentación versiones antiguas con

---

<sup>401</sup> D.S. 5.75.4 (= OF 283) y 3.64.1.2 (= OF 89 crit.), respectivamente.

<sup>402</sup> Cf. Bernabé 2002c, especialmente § 3. “Los mitos sobre Dioniso”. La tradición órfica sobre Dioniso no es unitaria, si no que existen al menos dos. Es preciso, antes de intentar distinguir a qué versiones remiten los pasajes de Diodoro, trazar las líneas diferenciales de cada una de ellas.

<sup>403</sup> D.S. 3.62.2-3: οἱ μὲν γὰρ ἕνα Διόνυσον, οἱ δὲ τρεῖς γεγονέναι παραδεδώκασιν, εἰσὶ δ' οἱ γένεσιν μὲν τούτου ἀνθρωπόμορφον μὴ γεγονέναι τὸ παράπαν ἀποφαινόμενοι, τὴν δὲ τοῦ οἴνου δόσιν Διόνυσον εἶναι νομίζοντες. διόπερ ἡμεῖς τῶν παρ' ἐκάστοις λεγομένων τὰ κεφάλαια πειρασόμεθα συντόμως ἐπιδραμεῖν.

<sup>404</sup> Un completo análisis del texto en Linforth 1941, p. 213-220, desde el punto de vista del interés por los datos que apuntan a la relación de los elementos del dionisismo y del orfismo. Centrado en dilucidar la procedencia de cada una de las informaciones, Bernabé 2002c.

interpretaciones alegóricas del mito. El análisis del texto se complica aún más con la total falta de precisión por parte del autor acerca de cuáles son sus fuentes, junto con una nueva clasificación de tradiciones relativas a Dioniso: primero encontramos a “los que recurren a explicaciones naturales” (3.62.3: οἱ τοινὺν φυσιολογοῦντες), o, lo que es lo mismo, “los que hacen remontar los mitos a principios o causas naturales” (3.62.6, εἰς φυσικὰς τινὰς αἰτίας μετὰγουσι τοὺς λόγους, 3.62.9: εἰς φυσικὰς ἀρχὰς ἀνάγουσιν). La actividad de los “filósofos” que interpretan mitos como realidades físicas nos es bien conocida, y uno de los más valiosos testimonios lo encontramos en el *Papiro de Derveni*<sup>405</sup>.

El segundo grupo que transmite versiones del mito de Dioniso son los que Diodoro llama “mitógrafos que presentan al dios en forma humana” (3.63.1: τῶν δὲ μυθογράφων οἱ σωματοειδῆ τὸν θεὸν παρεισάγοντες).

Y un tercer grupo es el que está formado por los “escritores de mitos” (3.62.6: τῶν μυθογράφων) a los que, más claramente, llama a veces “poetas y escritores de mitos antiguos” (3.62.2: τῶν δὲ παλαιῶν μυθογράφων καὶ ποιητῶν).

Pero lo que más importa de la clasificación de Diodoro a nuestros propósitos es el motivo último por el que existen dudas, ya antes de la obra del sículo (él no sólo las refleja, sino que además las acrecienta), acerca de la existencia de uno o más Dionisos. Las razones pueden ser de dos tipos<sup>406</sup>: sería posible postular, primero, que hay diversas leyendas porque cada una de ellas alude a personajes diversos con el mismo nombre. El único obstáculo es que habitualmente existen leyendas muy diversas para casi todos los dioses de la mitología, y, sin embargo, la duda sobre la unidad o multiplicidad de las figuras que las protagonizan alcanzan sólo a Dioniso. En palabras de Bernabé: “no es corriente que los antiguos traten de distinguir varios Zeus o varios Apolos”. La mejor explicación sería, por tanto, que las propias leyendas hablaban de varios nacimientos de un mismo dios.

Pero si el testimonio de Diodoro es oscuro debido a la amalgama de tradiciones, cuya procedencia, como decimos, no aclara, no es menos compleja la tarea de diferenciar el origen de los elementos que Nono aúna en el canto sexto y sus alrededores. Si en algo nos proporciona alguna ayuda el texto del sículo es que de él extraemos la constatación –que veíamos a modo de conclusión del párrafo anterior–

---

<sup>405</sup> Cf. Laks – Most 1997, Laks 1997; Most 1997.

<sup>406</sup> Seguimos todavía a Bernabé 2002c.



de que conoce más de una leyenda que relata, a su vez, más de un nacimiento de Dioniso.

En momentos iniciales de nuestra argumentación hemos afirmado de forma casi rotunda que Nono sigue fuentes órficas, pero el asunto es tanto más complejo por cuanto que ni siquiera éstas nos transmiten de forma unívoca el nombre del dios que protagoniza el mito del desmembramiento. Parece claro que si Nono otorga al hijo de Perséfone el nombre de Zagreo es en imitación de Calímaco: según la mayor parte de los autores, en su expresión Ζαγρέα γειναμένη de 6.165, con la que hace referencia a Perséfone, el panopolitano reproduce exactamente un fragmento del libro segundo de los *Aitia* calimaqueos<sup>407</sup>. Por el contrario, no es en absoluto segura la alusión a Zagreo en la mención del “soberano cazador”, ἄναξ ἀγρεύς, de Eurípides<sup>408</sup>, y es preferible desecharla, como hace notar Chuvín<sup>409</sup> aunque, como veremos en seguida, el nombre del dios está efectivamente relacionado con una raíz que significa “cazar” y, en sentido más amplio, abarca lo salvaje, lo silvestre y lo indómito, situándose, por tanto, en el campo semántico de las actividades con las que los seguidores de Dioniso, sobre todo las bacantes, aparecen relacionados en la literatura.

Información de gran valor proporcionan dos fragmentos de otro poeta helenístico, Euforión; sin embargo, no emplea el nombre Zagreo para referirse a un Dioniso que, a todas luces, es posible identificar como órfico. El primer pasaje que nos interesa es un verso aislado, lo cual dificulta en extremo su interpretación, aunque parece claro que se refiere al momento en que los Titanes tiznan con yeso su rostro para matar a Dioniso<sup>410</sup>:

Πάντα δὲ οἱ νεκρῶν ἐλευκαίνοντο πρόσωπα.

“Se blanquearon el rostro entero, a manera de cadáveres”.

El pasaje halla su correspondencia exacta en los datos que nos aportan otras fuentes, que nos cuentan cómo los asesinos del dios niño se blanquean la cara antes de perpetrar su crimen. Esta versión es la seguida por Nono en su narración del

---

<sup>407</sup> 43.117 Pf.: ὕια Διώνυσσον Ζαγρέα γειναμένη. Citado en testimonios lexicográficos: Et.gen. B = Et.Sym. cod. V = Et.M.406, 46 s. v. Zagreús (OF 34). Cf. Santamaría e Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 55, § 3.1. “El mito de los Titanes”.

<sup>408</sup> E. *Ba.* 1192.

<sup>409</sup> Chuvín 1992, pp. 16-18.

<sup>410</sup> Fr.29 de Cuenca = 92 van Groningen (OF 35). Cf. Henrichs 1972, p. 154 n. 45. Cf. García Gual en de Cuenca 1976, n. 86, que propone que este fragmento pertenecería a un poema titulado Dioniso; West 1983a, pp. 154-155; Vian 1990, p. 305.

modo de proceder de los Titanes<sup>411</sup>. El siguiente testimonio que nos interesa es el que ofrece Tzetzes<sup>412</sup>, que menciona juntos a Calímaco y a Euforión, lo que deja fuera de toda duda que el primero aludiera al mito órfico del desmembramiento, puesto que el bizantino cita literalmente el verso de Euforión, referente a la cocción de las carnes de la víctima: “pusieron al fuego, en un caldero, al divino Baco”<sup>413</sup>.

El pasaje más interesante de Euforión para nuestro propósito actual procede de la *Mopsopia*, según Filodemo, que lo cita en un contexto de discusión acerca de los tres nacimientos de Dioniso<sup>414</sup>, precisando, además, que existe un acuerdo entre el poeta y las fuentes órficas<sup>415</sup>. Como Santamaría resume<sup>416</sup>, tales nacimientos, enumerados por Euforión, deberían ser los siguientes: el del vientre de Sémele después de fulminada, como relata el mito tradicional<sup>417</sup>; el del muslo de Zeus y, en tercer lugar, la vuelta a la vida después del desmembramiento y de la recomposición por parte de Rea de los pedazos de su cuerpo.

Según estos datos, pues, Euforión estaría empleando una versión del mito en la que, por una parte, el papel de Perséfone es nulo (al menos, como madre del dios); y, por otra, el destino de los miembros del dios después del ataque titánico sigue un camino que se aleja del que los relatos teogónicos órficos reclaman mayoritariamente: es decir, la devoración de las carnes por parte de los Titanes, tras haberlas cocido y asado sucesivamente. Se trata, probablemente, del episodio más trascendente de la teogonía órfica, por cuanto que en ese punto se torna en antropogonía y se constituye en explicación del origen de los seres humanos a partir de los restos de los asesinos de Dioniso. El mito, que hace de los Titanes objeto de la cólera de Zeus apenas han terminado de comer al dios muerto, justifica también el alejamiento ritual de los alimentos vivos o el simple contacto con aquello que es

---

<sup>411</sup> Vid. III.6. “El ataque de los Titanes”.

<sup>412</sup> Tzetz. in *Lycophr. Alex.* 208 (98, 6 Scheer) (*OF* 36), *Call. fr.* 643 Pf. (incertae sedis), *Euphor. fr.* 13 de Cuenca = 14 van Groningen.

<sup>413</sup> Ἐν πυρὶ Βάκχων δῖον ὑπὲρ φιάλης ἐβάλλοντο.

<sup>414</sup> *Phld. Piet.* 44 (p. 16) Gomperz (= *OF* 59 I), *Euph. fr.* 53 de Cuenca = 39 van Groningen = *Coll. Alex. fr.* 36 = 4 [B 19] Colli.

<sup>415</sup> “Los órficos lo mencionan en todas partes”, parece decir Filodemo, según la reconstrucción propuesta por Henrichs: οἱ δ’ Ὀρφικοί καὶ παντάπασιν ἐνδιατρεῖβουσιν. Otras propuestas en Bernabé ad loc., p. 67.

<sup>416</sup> Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 55.

<sup>417</sup> Euforión dice tan sólo “su madre”, pero al ir este “primer nacimiento” seguido en la enumeración de la mención del muslo de Zeus, lo lógico es que se refiera a Sémele y no a otra.

ἔμψυχα, que está “dotado de alma”<sup>418</sup>. Es Platón el primer autor que hace referencia literal a los “modos de vida órficos” (ὀρφικοί βίοι) con tales características<sup>419</sup>. En un contexto de exposición de los orígenes de la abstención de la carne, Plutarco<sup>420</sup> se refiere más tarde a la vida en un cuerpo como castigo por un delito de sangre y, aunque primero invoca como autor de tal doctrina a Empédocles, seguidamente afirma que “es más antigua”. Es frecuente que al emplear la expresión παλαιότερος λόγος los autores se refieran al relato teogónico órfico, en este caso concreto, la antropogonía. Volveremos en seguida sobre este texto, que nos permitirá una comparación por contraste con el canto sexto de la epopeya de Nono que, a diferencia de las fuentes órficas, no se interesa por ofrecer una explicación del origen de la raza humana a partir de la muerte del primer Dioniso, sino que es el segundo quien se erige en salvador efectivo<sup>421</sup>.

Sea como fuere, el fragmento de la *Mopsopia* de Euforión que, citado por Filodemo, nos ha traído hasta aquí en nuestra argumentación, presenta un rasgo destacable en lo que también lo separa de la versión órfica de la devoración del dios. Tal como hemos visto poco más arriba, el destino de los pedazos de Dioniso es la vuelta a la vida, después de haber sido recompuestos por Rea. La hipótesis más factible nos lleva a la tierra de Nono, puesto que, como defiende Bernabé<sup>422</sup>, la teogonía órfica llamada *Relato Sagrado Egipcio*<sup>423</sup> recogía también una versión del desmembramiento de Dioniso por los Titanes. En ella la vieja identificación del dios con Osiris<sup>424</sup> habría llegado al punto máximo, propiciada por el hecho de que ambos dioses son desmembrados en su mito: los restos de Osiris, asesinado, despedazado y

---

<sup>418</sup> Más abajo aplicaremos estos datos al estudio de la motivación de ciertas alusiones nonianas al vegetarianismo: vid. III.9.5.2.c. “El sacrificio y sus consecuencias”.

<sup>419</sup> Pl. *Lg.* 782c. Cf. Bernabé 1998a, pp. 55s.

<sup>420</sup> Plu. *De esu carn.* 996b. Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 27, § 3. “El testimonio de Plutarco”.

<sup>421</sup> En un sentido material a través de la extensión de la vid y el vino, susceptible, no obstante, de recibir una interpretación simbólica.

<sup>422</sup> Bernabé 1998b, pp. 36-38, a partir del testimonio de Filodemo sobre los tres nacimientos de Dioniso: Phld. *Piet.* 44 (16 Gomperz) = *OF* 59 I.

<sup>423</sup> Los fragmentos se hallan recopilados en *OF* 57-63.

<sup>424</sup> Puesto que la encontramos ya en Hecateo de Abdera (Hecat. *FGH* 1 F 300), para quien Osiris es Dioniso en lengua griega. Cf. Henrichs 1972, p. 60. Cf. también Hdt. 2.144., Hdt. 2.42; 156.5, que identifica Dioniso y Osiris; o bien Hdt. 2.123, que llama Deméter y Dioniso a Isis y Osiris, al referirse a las divinidades infernales de los egipcios. También Diodoro, cf. D.S. 1.96.6, alude a Anubis por la designación “Hermes Psicompompo”. Cf. Bernabé 2002c, § 3.4., acerca de las implicaciones de la atribución a Orfeo de un viaje a Egipto.

diseminado por su hermano y enemigo Set, habían sido recogidos por su esposa Isis, que se encargaría de resucitarlo. Frente a lo que piensa Festugière<sup>425</sup>, no se trata de un influjo directo del mito egipcio sobre el de Dioniso, cuyo desmembramiento habría sido construido a partir del de Osiris. Parece más prudente defender una influencia mutua, o, más exactamente, un intento consciente por parte de los autores de asimilar los dos relatos, en una época en la que todo lo antiguo es más prestigioso, lo egipcio es lo más antiguo del mundo y, por tanto, todo lo que viene de Egipto o se relaciona con Egipto de alguna manera tan siquiera lateral, adquiere una venerabilidad especial e innegable. Ambas tradiciones, a su vez, resultaron objeto de la intervención política, dado el interés de los Tolomeos por aproximar a Egipto el mundo griego. Así, los elementos egipcios que desde época helenística, tal como vemos, fueron integrándose en los relatos cercanos al ámbito del orfismo terminarían por recogerse en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico*, primero, y después en la de las *Rapsodias*.

El testimonio de Euforión recogido por Filodemo nos lleva de vuelta a Diodoro: el autor helenístico y el sículo coinciden en ofrecernos datos de una “segunda versión” del relato del desmembramiento<sup>426</sup>, que consiste a grandes rasgos en presentar como madre de Dioniso no a Perséfone, sino a Rea identificada con Deméter, que es, como hemos observado líneas más arriba, quien recoge los pedazos del dios. Euforión debió conocer también la primera versión, en la que sí está reservado a Perséfone el papel maternal; Atenea lleva a Zeus el corazón del dios asesinado, y éste ordena recoger los restos del festín titánico. A partir del corazón rescatado, un nuevo Dioniso comienza a gestarse en Sêmele, hasta que es fulminada y se hace preciso trasladar el niño al muslo de Zeus.

Es posible observar que Euforión, como decimos, conoce las líneas maestras de ambas versiones, que parece combinar dado que hallamos sus vestigios en fragmentos diferentes. Las dos versiones las conocería también, con toda seguridad, Diodoro; la diferencia es que Euforión entiende que existe tan sólo un Dioniso con tres nacimientos, mientras que el de Sicilia no se pronuncia claramente al respecto y actúa como compilador, mero observador de los hechos, interpretándolos apenas<sup>427</sup>. En cuanto a la opinión de Calímaco, lo único que parece claro es que relaciona por

---

<sup>425</sup> Cf. Festugière 1935, pp. 378ss.

<sup>426</sup> Cf. Bernabé 2002c.

<sup>427</sup> Aunque Diodoro confirma el orden de los nacimientos referido por Euforión: cf. D.S. 3.62.6.

primera vez a Perséfone con Zagreo, o, dicho de otro modo, es el primero que llama Zagreo al niño divino desmembrado del mito órfico, hijo de Perséfone.

El nombre Ζαγρεύς aparece por primera vez en una obra épica perdida, la *Alcmeónida* en una invocación doble junto a Tierra personificada:

Πότνια Γῆ, Ζαγρεῦ τὲ θεῶν πανυπέρτατε πάντων.

“Tierra soberana y Zagreo, de los dioses, el más alto”<sup>428</sup>.

Esta alusión, que remonta nada menos que al siglo VI a.C. y relaciona a Zagreo con una divinidad femenina, fértil, madre –Tierra lo es por excelencia–, no es tan pobre, desde el punto de vista de la información que proporciona, como podría parecer en un primer momento, dada la estrecha vinculación que existe entre Deméter y Rea, por un lado, de Deméter y Perséfone, por otro, y de todas ellas con Tierra<sup>429</sup>. Sea cual sea el rasgo definitorio fundamental del Zagreo de la *Alcmeónide*, su relación con Tierra no contradice el carácter eminentemente ctónico del dios órfico. Se trata, además, de una concepción muy cercana a la que encontramos en un escolio a Esquilo, según el que para el trágico, en su obra *Sísifo*, Zagreo es un hijo de Hades<sup>430</sup>.

La combinación de los testimonios analizados hasta el momento, y sobre todo el del escoliasta del trágico ateniense, demuestra que el estatus de divinidad infernal de Zagreo es anterior a la relación explícita que nos transmite Calímaco. En otras palabras, Zagreo parece ser, desde sus orígenes, una deidad relacionada indiscutiblemente con el mundo de los muertos. Desde una perspectiva tal, es posible aventurar que el poeta, al asociar a Perséfone con este Dioniso, opera por un procedimiento que no tendría nada de extraño, puesto que un dios infernal debe ser hijo de una madre infernal. Y tanto Perséfone como su madre Deméter aparecen como “diosas subterráneas”, por ejemplo, desde Heródoto<sup>431</sup>.

La elección de Calímaco se explica, además, por el afán consciente de provocar extrañeza en el público, propósito por el que los poetas helenísticos acudían

---

<sup>428</sup> Fr. 3 Bernabé PEG, p. 33.

<sup>429</sup> Más abajo hablamos por extenso de estas relaciones y de su reflejo en las *Dionisiacas*: vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>430</sup> Fr. 377.2: τινὲς δὲ τὸν ‘Ζαγρέα’ υἱὸν Ἄιδου φασίν, ὡς Αἰσχύλος ἐν Σισύφῳ. Se trata de la glosa de unas palabras puestas probablemente en boca de Sísifo, protagonista de la tragedia perdida, con las que saludaba a Zagreo y a su “muy hospitalario padre”: Ζαγρεῖ τε νῦν με καὶ πολυξένῳ πατρὶ χαίρειν. Cf. Chuvín 1992, p. 19, n. 1; Hernández de la Fuente 2001a, p. 35 y n. 58.

<sup>431</sup> Cf. Hdt. 6.134 y 7.153. Sin contar las múltiples alusiones de las laminillas áureas (OF 474-496), a algunas de las cuales nos hemos referido poco más arriba.

en sus poemas a las versiones minoritarias o locales de los mitos, que prefer, y así debemos pensar que ocurre en este caso<sup>432</sup>. Idéntica motivación podemos aducir respecto al empleo de la expresión calimaquea Ζαγρέα γειναμένη por parte de Nono, siempre en busca de dar cumplimiento a su ideal poético de la variación.

Que el nombre Zagreo aparezca conectado al “Dioniso órfico” sólo a partir de Calímaco, no significa que antes ningún autor refiera el mito o aluda, tan siquiera de paso, a sus aspectos característicos. De hecho, ocurre con frecuencia que los nombres de los personajes de la mitología cambian, mientras los mitos se mantienen. A este respecto, recogemos algunas de las variaciones que experimenta el nombre del Dioniso hijo de Perséfone: en los *Himnos órficos* es llamado Eubúleo<sup>433</sup>; en Luciano y algunos escoliastas, Yaco<sup>434</sup>; en Diodoro, se corresponde con “el que algunos llaman Sabazio”<sup>435</sup>; Nono, como Calímaco, lo llama Zagreo, y una vez Yaco, en 31.66-69, pasaje que comentaremos más abajo<sup>436</sup>.

Desde un punto de vista opuesto y complementario hemos de analizar un fragmento de los *Cretenses* de Eurípides<sup>437</sup> que ha suscitado una inmensa bibliografía<sup>438</sup>: la presencia del nombre de Zagreo en un contexto relacionado con un tipo de culto situado geográficamente en Creta, vinculable en muchos aspectos con el orfismo, obliga a replantearse la variante cretense del mito de este huidizo “primer Dioniso” que Nono refleja y, al mismo tiempo, rechaza, como vamos a ver.

Algunos de los rasgos del texto euripideo mencionado permiten una comparación con el pasaje de Nono citado más arriba (6.120-125 y 6.134-139), que narra, recordémoslo, la búsqueda de Deméter de un lugar donde ocultar a su hija.

Analizamos de forma somera el fragmento de *Cretenses*<sup>439</sup>:

---

<sup>432</sup> Los estudiosos señalan, además, que el nombre debía proceder de un determinado culto órfico, y no de la literatura. En caso contrario, los lexicógrafos que nos proporcionan el testimonio de Calímaco habrían citado el poema perteneciente al ámbito del orfismo y no al poeta: cf. Santamaría en Bernabé Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 55.

<sup>433</sup> *OH* 29.6, 30.6, 42.1, 52.4, 56.3. También en el *Papiro de Gurób* (*OF* 578), líneas 18 y 22a. Sobre otros personajes llamados “Eubúleo”, cf. Chuvín 1992, pp. 18s, n. 3.

<sup>434</sup> Luc. Salt. 39.4: εἶτα Ἰάκχου σπαραγμὸν καὶ Ἥρας δόλον καὶ Σεμέλης κατάφλεξιν καὶ Διονύσου ἀμφοτέρως τὰς γονάς. Cf. también Sch. Pi. Isthm. 7.3a.

<sup>435</sup> D.S. 4.4. Cf. también Sch. Luc. 5.30 = *OF* 283 III.

<sup>436</sup> Vid. III.10.

<sup>437</sup> E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht (*OF* 567).

<sup>438</sup> Recogida por Bernabé 2004a, pp. 257-286, nota 4. La discusión se centra por un lado en torno a los múltiples problemas de transmisión del texto y por otro, en la afirmación o negación de la validez del testimonio para la reconstrucción de manifestaciones religiosas auténticas de la época del trágico.

<sup>439</sup> Ofrecemos el texto que prefiere y justifica Bernabé 2004a.

Φοινικογενοῦς παῖ τῆς Τυρίας τέκνον Εὐρώπης  
 καὶ τοῦ μεγάλου Ζηνός, ἀνάσσων  
 Κρήτης ἑκατομπτολιέθρου·  
 ἦκω ζαθέους ναοὺς προλιπών,  
 οὐς αὐθιγενῆς τμηθεῖσα δοκὸς  
 στεγανοὺς παρέχει Χαλύβωι πελέκει  
 καὶ ταυροδέτῳ κόλληι κραθεῖσ'  
 ἀτρεκεῖς ἄρμους κυπαρίσσου.  
 ἀγνὸν δὲ βίον τείνομεν ἐξ οὗ  
 Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμεν,  
 καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντὰς  
 τοὺς ὠμοφάγους daίτας τελέσας  
 μητρί τ' ὀρεῖωι δαΐδας ἀνασχών  
 καὶ κουρήτων  
 βάκχος ἐκλήθην ὀσιωθεῖς.  
 πάλλευκα δ' ἔχων εἴματα φεύγω  
 γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκης  
 οὐ χριμπτόμενος τήν τ' ἐμψύχων  
 βρώσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαι.

“Hijo de la tiria de linaje fenicio, vástago de Europa y del gran Zeus, soberano de Creta la de cien ciudades, vengo aquí después de haber abandonado los sacrosantos templos, a los que el ciprés autóctono proporciona techumbre y seguros ensamblajes cortado por el hacha cálibe y unido con cola de piel de toro. Llevamos una vida pura, desde que me convertí en iniciado de Zeus del Ida. Tras celebrar los truenos del noctívago Zagreo y los banquetes de carne cruda, y tras haber alzado las antorchas en honor de la Madre Montaraz, junto con los Curetes, recibí, después de santificado, el nombre de Baco. Vestido enteramente con ropas blancas evito la generación de mortales y los sarcófagos, pues no me acerco a ellos, y me guardo de comer alimentos con alma”.

Parece ser que la obra *Cretenses* tenía su escenario en Creta, en el palacio del rey Minos. Eurípides relatava los acontecimientos míticos derivados de la unión de Pasífae con el Minotauro, con cuyo nacimiento y el consiguiente descubrimiento del vergonzante acto de Pasífae arrancaba probablemente la acción. El fragmento que reproducimos pertenece a la entrada en escena del coro, formado por iniciados en el culto de Zeus del Ida, que acuden probablemente a la llamada de su rey debido al insólito acontecimiento que supone el nacimiento del extraño ser<sup>440</sup>. El fragmento presenta una estructura tripartita: en los versos 1-3 el coro se presenta solemnemente ante Minos, cuya genealogía evoca mediante una serie de términos de fuertes ecos

<sup>440</sup> Cf. la reconstrucción del argumento de Bernabé 2004a, § 3.

arcaizantes; en 4-8, los sacerdotes describen el templo sacrosanto que han dejado atrás para llegar a palacio, y los versos 9-19, en fin, hablan de una serie de preceptos de ascetismo que caracterizan la vida de los coreutas y que vienen anticipados de forma resumida en el verso 9 (ἀγνὸν δὲ βίον τείνομεν), que, junto con el 10, que señala el punto de partida de esa “vida pura”, constituye una catáfora conceptual de lo siguiente, es decir, del camino por el que el iniciado ha llegado a su estado actual, señalado en el texto por medio de un perfecto, πεφύλαγμαi, que indica el resultado presente de una acción pasada; los tiempos de aoristo, por el contrario, remiten a tres actos rituales realizados cada uno una vez<sup>441</sup>. Tales acciones concretas, puntuales, forman parte, seguramente, de una misma ceremonia que culmina en el estado de purificación (όσιωθείς).

La celebración a través de la que el iniciado obtiene tal estatus cuenta con la imitación del ruido de los truenos (βροντάς), un banquete de carne cruda (ὠμοφάγους δαΐτας) y una procesión con antorchas (δαΐδας ἀνασχών)<sup>442</sup>. Volveremos a aducir como apoyo el presente texto cuando más abajo hablemos acerca de la presencia en las *Dionisiacas* de restos de referencias a rituales en los que las antorchas desempeñasen un papel significativo<sup>443</sup>, así como del sentido de las escenas de devoración de carne cruda en la epopeya<sup>444</sup>. La alusión a unos “truenos del noctívago Zagreo” está, sin embargo, directamente vinculada con el asunto que nos ocupa, pues nos lleva, como hemos anticipado, a retrotraer la asociación de este nombre de dios infernal con la divinidad central del orfismo al siglo V a.C. y no al III, lo que sería indudable si sólo tuviéramos en cuenta el testimonio de Calímaco.

Pero no debemos restar autoridad al poeta helenístico. Permanece el valor de su testimonio, como primer transmisor explícito del nombre Ζαγρεύς para el hijo de Perséfone. Recordemos que, de acuerdo con los preceptos estéticos de la poesía de época alejandrina, los autores incluían en sus obras las versiones míticas menos extendidas, o, si se quiere, minoritarias. No es inverosímil que Calímaco estuviera reflejando en el fragmento que hemos citado su conocimiento de cultos, como decíamos, cercanos al ámbito del orfismo. El testimonio de Eurípides completa la

---

<sup>441</sup> Cf. Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50, § 3.1. “La vida órfica”.

<sup>442</sup> Sobre los problemas de interpretación que suscitan, cf. Bernabé en López Férez 2004, pp. 271-283.

<sup>443</sup> Vid. III.9.4.4.b. “La serpiente iniciática”.

<sup>444</sup> Para la discusión sobre la posibilidad de alusiones nonianas al vegetarianismo, vid. III.9.5.2.c. “El sacrificio y sus consecuencias”.



argumentación al situar en Creta una forma de religiosidad que se ajusta tan perfectamente a lo que sabemos del orfismo. Algunos estudiosos, sin embargo, llegaron a pensar que el trágico ateniense ofrecía en formato poético no más que una simple acumulación arbitraria de elementos procedentes de cultos distintos<sup>445</sup>. Como objetó, sin embargo, Casadio<sup>446</sup>, es verdad que muchos cultos griegos presentan componentes como los del texto de Eurípides –rituales iniciáticos, relevancia de pureza ritual, ascetismo en diversas manifestaciones–, pero juntos aparecen únicamente en el orfismo. Aduce el presente fragmento Santamaría<sup>447</sup> como uno de los apoyos que le llevan a concluir que el nombre Zagreo se debió aplicar al Dioniso hijo de Perséfone para distinguirlo del de Sémele, pero a nivel cultual y no literario, como también atestigua Plutarco<sup>448</sup>. Aunque Eurípides no menciona en ningún momento a Perséfone, la alusión a una “Madre Montaraz” remite con toda seguridad a una divinidad de fertilidad con la que comparten rasgos a lo largo de la tradición Gea, Rea, Deméter y Perséfone<sup>449</sup>. El verso 15 del fragmento, sin embargo, relaciona de forma indudable el ritual descrito con el movimiento órfico: la proclamación “recibí el nombre de baco”, βάκχος ἐκλήθην, constituye la culminación del proceso seguido por el iniciado, que persigue la identificación con Dioniso. En el orfismo el nombre βάκχος se aplica indiferentemente al dios y a los fieles que han logrado su mayor aspiración, y lo mismo ocurre en el caso de βάκχιος<sup>450</sup>.

La referencia a Creta, lugar donde se desarrolla la trama, está presente en todo el pasaje de Eurípides. A través de ella nos introducimos de nuevo en el hilo argumental de la versión noniana del mito de Zagreo. Según Nono, Deméter y Perséfone oyen desde lo alto el estrépito causado por la danza y el golpeteo de escudos de unos personajes a los que no nombra, pero que podemos identificar gracias a otras referencias contenidas en los versos de la epopeya. Citamos la de 3.62-67, que presenta una serie de correspondencias léxicas con respecto a la del canto sexto:

Καὶ στίχες ἐπὶ ἤληκες ἐρημονόμων Κορυβάντων  
Κνώσσιον ἐκρούσαντο σακεσπάλον ἄλμα χορείης

<sup>445</sup> Por ejemplo, Austin en su aparato crítico: citado por Bernabé en López Férez (ed.), 2004, p. 272.

<sup>446</sup> Casadio 1990, p. 294.

<sup>447</sup> Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 55, § 3.1 “El mito de los Titanes”.

<sup>448</sup> Plu. *de E* 389A.

<sup>449</sup> Vid. una exposición más sistemática, aplicada a las *Dionisiacas*, en III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>450</sup> Cf. Jiménez *impr.*

ἴχνεσι μετρητοῖσιν· ἐρισμαράγου δὲ βοείης  
τυπτομένης ἐλικηδὸν ἀμιλλητήρι σιδήρωι  
δίκτυπος αὐλὸς ἔμελλε, καὶ ὄρχηστήρας ἐπέιγων  
σύνθορον ἐσμαράγησε μέλος βητάρμονι παλμῶι.

“Y las tropas de Coribantes, habitantes de yermos, con sus hermosos cascos, empezaron a hacer chocar sus escudos en medio de los saltos de la danza cnosia, con bien medidos pasos; y mientras golpeaban dando vueltas el escudo resonante con el hierro de la lucha, sonaba el aulós de doble son y la melodía acompasada impulsaba a los danzantes a gritar en su rítmica agitación”.

Estamos ante la primera aparición en las *Dionisiacas* de unos personajes cuyo nombre oscilará entre Coribantes<sup>451</sup>, Curetes<sup>452</sup>, Dáctilos<sup>453</sup>, Cabiros<sup>454</sup> y Telquines<sup>455</sup>. Aunque Coribantes y Cabiros son confundidos a menudo por su común intervención en la crianza de Zeus, Nono parece sin embargo concederles más autonomía, junto con los Telquines, con respecto a los demás: especifica su ascendencia –los Cabiros son hijos de Hefesto y los Telquines, de Posidón–, y, en el caso de los Telquines, también su número –son tres, según él–, pero además les distingue por su cierta malicia, frente al carácter benéfico de los demás. Está clara, sin embargo, la relación de todos ellos con el segundo Dioniso, de cuyas tropas forman parte. Pero también existe una relación con el primero, Zagreo, en la llamada versión cretense de su nacimiento. Aunque ya se encuentra en la tradición desde muy antiguo, es interesante ver cómo llega hasta el siglo V y cómo la plasma Nono.

La mutua intercambiabilidad del nombre de estos personajes no es un hecho exclusivo de las *Dionisiacas*: nuestro poeta tan sólo refleja la permanente confusión que desde muy antiguo alcanza de lleno a la mayor parte de lo que en la mitología griega podemos denominar deidades menores. Respecto a los grupos de dioses o

---

<sup>451</sup> Como en el presente pasaje, también aparecen en 3.77, 13.14, 13.136, 13.400, 14.25, 14.33, 14.260, 15.66, 27.120, 28.276, 28.321, 29.216, 29.248, 29.284, 31.250, 32.270, 37.94, 37.665, 40.246, 44.33 y 46.16. En otros, el sustantivo aparece empleado en genitivo plural, a modo de calificativo genérico, o bien, con el mismo uso, a modo de sinónimo del término κοριβαντίς. El sentido, salvo cuando hay una referencia clara a los coribantes como las que reproducimos del canto tercero y del sexto –aun sin recibir éste ni ningún otro nombre–, es idéntico en ambos casos: apunta a la vinculación del segundo Dioniso noniano con Rea identificada con Cibele y, por tanto, con un ámbito geográfico frigio: vid. la cuestión tratada más ampliamente en III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>452</sup> Mencionados en 13.155, 14.387, 28.319, 29.222 y 36.278.

<sup>453</sup> Aparecen en 14.24.

<sup>454</sup> Los Cabiros son mencionados en 3.73, 3.194, 4.4, 4.183, 14.19, 24.93, 27.121, 27.327, 29.111, 29.194, 30.60, 39.391 y 43.311.

<sup>455</sup> Aludidos en 8.108, en 14.36 (con la información de sus nombres: Lico, Escelmis y Damnameneo), 24.114, 27.106, 30.226, 37.293, 37.346 y 37.449.

seres intermedios que hemos enumerado, podemos observar la dificultad de establecer límites entre ellos ya en Estrabón<sup>456</sup> y, como muestra del sincretismo, también en alguno de los *Himnos órficos*<sup>457</sup>. El rasgo que, al parecer, mejor permite la identificación, es que todos ellos suelen aparecer sólo como colectividad: la tradición ofrece escasas, o nulas, intervenciones de cualquiera de estos personajes de modo individual<sup>458</sup>.

Los términos que presentamos subrayados en el texto del canto tercero son los paralelos más claros con respecto al de 6.120-125 y que nos permite la identificación de los personajes innominados que con su ruidosa danza disuaden a Deméter de dejar a su hija en Creta: βοείης, σιδήρωι y μέλος aparecen en ambos pasajes, en el mismo caso gramatical y en la misma posición de verso; εὐπήληκες del canto tercero haya su eco en κορυθαιόλον de 6.121, mientras que ἐρισμαράγου comparte segundo término de compuesto con βαρυσμαράγοιο de 6.122.

Otros paralelos son menos explícitos: en ambos textos se afirma que llevan casco o yelmo, complemento de su armadura, a la que apuntan claramente, aunque por medio de sendas metonimias, las menciones del hierro, σίδηρος –la espada o la lanza<sup>459</sup>–, y la piel de vaca, βοείη –el escudo–. Queda completa así la alusión a las tropas, στίχες de 3.62, que alude a un tipo de formación militar, mientras que el κόρος de 6.121 se inclina más por la vertiente musical del grupo formado por los Curetes. Sea como fuere, ninguna de las dos facetas de este tipo de seres prima sobre la otra: las fuentes muestran acuerdo en considerarlos danzantes y guerreros en igual medida, relacionados con celebraciones de tipo místico, vinculados con la “madre fría” de los dioses y con el culto extático dionisiaco<sup>460</sup>.

---

<sup>456</sup> Str. 10.3.7: Coribantes, Cabiros, Dáctilos del Ida, Telquines y Curetes son en esencia lo mismo.

<sup>457</sup> OH 38.20: Κουρήτάς τ' ἐνόπλους Κορύβαντάς τ' ἠδὲ Καβείρους. Cf. también OH 38 y 39.

<sup>458</sup> Sí lo hace Nono, a modo de juego, en alguna de las citas que recogemos en las notas anteriores: telquines, coribantes, curetes y dáctilos intervienen en la contienda dionisiaca, y por tanto, es frecuente encontrarlos uno a uno protagonizando episodios bélicos. En el caso de los telquines, por ejemplo, la colectividad no está reñida con las acciones individuales: véase, por ejemplo, en 23.156, cómo la mención particular de cada uno de ellos conlleva inevitablemente la de los demás. En 37.470-476, sólo aparecen Escelmis y Damnameneo, y éste solo en 33.326.

<sup>459</sup> Como en OF 213.

<sup>460</sup> Estrabón (Str. 10.3.7) da cumplida cuenta de tal asimilación: ἅπαντας ἐνθουσιαστικούς τινας καὶ βακχικούς καὶ ἐνοπλίωι κινήσει μετὰ θορύβου καὶ ψόφου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὄπλων, ἔτι δ' αὐλοῦ καὶ βοῆς ἐκπλήττοντας κατὰ τὰς ἱερουργίας ἐν σχήματι διακόνων, [ὥς] τε καὶ τὰ ἱερὰ τρόπον τινὰ κοινοποιεῖσθαι ταῦτά τε καὶ τῶν Σαμοθράκιων καὶ τὰ ἐν Λήμνῳ καὶ ἄλλα πλείω διὰ τὸ τοῦς προπόλους λέγεσθαι τοὺς αὐτοῦς.

El texto de 3.62-67 forma parte del relato de la llegada de Cadmo a Samotracia, donde habita su futura esposa, Harmonía. Tras hacer mención del sueño de la agotada tripulación, el poeta refiere una serie de ruidos ambientales que marcan el alba y que despiertan a todos los marineros: junto con el canto de los pájaros, la danza de los Coribantes, funciona casi como uno más de los elementos ornamentales que le sirven a Nono para describir el lugar. El panopolitano recoge la identificación de, al menos, tres grupos de seres: Cabiros, Coribantes y Curetes. La triple relación se manifiesta de la siguiente manera: el escenario es Samotracia, centro del culto a unas divinidades denominadas genéricamente “grandes dioses”, μεγάλοι θεοί<sup>461</sup>, identificadas con los seres que algunas fuentes, el panopolitano entre ellas, hace hijos de Hefesto y de una ninfa llamada Cabiro de la que, como entidad colectiva, reciben nombre. El que aparece en el texto, sin embargo, es el de Coribantes, cuya etimología vinculada a la danza facilita la asociación y explica, tal vez, que el de Panópolis se lo aplique a unos seres que, por el momento, le interesan tan sólo, precisamente, porque danzan. Su baile, además, de ejecutarse o combinarse con saltos, se caracteriza porque es muy ruidoso<sup>462</sup>. Es significativo, como apuntábamos poco más arriba, el adjetivo Κνώσιον, literalmente “cnosio”, mediante el que Nono remite a Creta. De modo que, si por un lado el poeta muestra su erudición al hacer de los Coribantes un elemento más del paisaje de Samotracia<sup>463</sup>, no olvida relacionarlos con su equivalente cretense, es decir, los Curetes.

---

<sup>461</sup> Éforo llama Dáctilos a las divinidades del monte Ida de Frigia, en un testimonio en que alude a la iniciación que Orfeo recibió de ellos. Cf. *FGH* 70, 64 F, Jacoby: ἔνιοι δ' ἰστοροῦσιν, ὧν ἔστι καὶ Ἐφορος, τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους γενέσθαι μὲν κατὰ τὴν Ἰδὴν τὴν ἐν Φρυγίαι, διαβῆναι δὲ μετὰ Μυγδόνοσ εἰς τὴν Εὐρώπην. ὑπάρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπιωιδὰς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Σαμοθράκιην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγγχωρίους· καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωιδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας ἐξενεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια.

<sup>462</sup> Nono subraya una y otra vez ambos aspectos: en el pasaje de 3.62-67, la idea de golpear está simultánea e insistentemente en τυπτομένης, σακεσπάλον y ἐκρούσαντο. En el ejemplo del canto 6, el estruendo viene marcado sobre todo por el adjetivo βαρυσμάραγος.

<sup>463</sup> Un sentido idéntico es el que posee la mención de Hermes Cadmilo en 4.85-89, inserta en el contexto de la petición de mano de Harmonía por Cadmo. Afrodita, interesada en llevar a término el matrimonio, toma la forma de una vecina de la joven para convencerla de aceptar convertirse en esposa del extranjero. El nombre Κάδμος facilita el juego con Καδμίλος y la comparación del futuro fundador de Tebas con una divinidad relacionada con los Grandes Dioses samotracios desde el siglo III a.C., como transmite Mnaseas: *FGH* 154 F 27. En el fragmento, el historiador enumera los nombres “reales” de los Cabiros en conexión con las divinidades de Eleusis: Axieros es Deméter; Axioireisa equivale a Perséfone; Axiocerso a Hades y Cadmilo o Casmilo, a Hermes. Cf. en Hemberg 1950 testimonios de la equivalencia de Καδμίλος / Κάσμιλος. Sobre los misterios de Samotracia, cf. Cole 1984 y Burkert 1993b, pp. 18-189.

La alusión del canto sexto de las *Dionisiácas* a unos personajes anónimos y al mismo tiempo, como hemos visto, inconfundibles gracias a su ruidosa danza, tiene el mismo valor descriptivo que el pasaje que refleja el baile de los Coribantes en Samotracia. En otras palabras, los danzantes extáticos de 6.120-125 actúan como señal inequívoca de un punto geográfico determinado: Creta.

Curiosamente, Deméter, como hemos afirmado, no cree que deba ocultar a su hija en la isla y la rechaza. Parece claro que la justificación poética de este hecho es el estruendo coribántico, que hace desconfiar a la diosa. Pero decimos “curiosamente” porque se trata de una elección chocante, y es así por dos motivos.

El primero está directamente relacionado con la tradición del nacimiento de Zeus en una cueva o de su ocultación cuando es apenas un recién nacido. Como relata Hesíodo en su *Teogonía*<sup>464</sup>, Rea, temerosa de que su hijo más joven sufra el mismo destino que los anteriores, que han ido siendo devorados por Crono según nacían, se lo entrega a Gea para que lo críe hasta que sea adulto y pueda hacer frente a su padre, arrebatándole el poder y forzarle a vomitar a sus hermanos<sup>465</sup>. Gea recluye al pequeño en una cueva situada en Licto, Creta, en un lugar llamado “Montaña Egea”<sup>466</sup>.

Según la tradición órfica, la cueva no estaba en Licto, sino en Dicte (tal vez por una confusión fonética, consciente o no), un lugar célebre en la Antigüedad como centro del culto a Zeus<sup>467</sup>. Además, también a diferencia del poema hesiódico, Rea da a luz allí mismo<sup>468</sup>, y es Noche la encargada de proteger al bebé en su antro<sup>469</sup>. También son de nuevo cuño en el poema órfico con respecto al viejo relato de Hesíodo los siguientes elementos, que contaron con gran éxito en la poesía helenística: Noche confía al pequeño Zeus a las ninfas Adrastea e Ida, hijas de Meliseo, que le alimentan con la leche de Amaltea, sea una cabra o una ninfa<sup>470</sup>.

---

<sup>464</sup> Hes. *Th.* 468-500.

<sup>465</sup> También Nono incluye en su obra referencias al engaño sufrido por Crono, que traga la piedra emética que le proporciona Rea como si fuera su hijo. Vid. IV.3.3.3.

<sup>466</sup> Como topónimo no está atestiguado en ningún otro texto, salvo en Arato (*Phaen.* 33), y quizá como conjetura. Cf. West en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 13.

<sup>467</sup> Sin embargo, no hay ninguna cueva en el monte Dicte, como hace notar West, *l.c.* nota anterior.

<sup>468</sup> *OF* 205. Cuando nace Zeus, Rea se convierte en Deméter, Γῆ μήτηρ: *OF* 206.

<sup>469</sup> Como advierte Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, la cueva Dictea y la de Noche parecen ser las mismas según el poema órfico.

<sup>470</sup> *OF* 207-210. Que la condición de Amaltea varíe según las fuentes no es extraño, teniendo en cuenta que las ninfas son divinidades de la naturaleza y, como tales, aparecen bajo diversas formas animales o vegetales. Cf. Díez Platas 2002.

Adrastea, en adelante, hace sonar unos címbalos y un pandero que le da Noche para impedir que Crono oiga el llanto del niño y lo descubra<sup>471</sup>.

Con idéntico propósito colaboran en la protección de Zeus los Curetes, que ocultan los ruidos del pequeño con sus estruendosos bailes guerreros en los que, como describen los fragmentos, golpean sus escudos con las lanzas<sup>472</sup>. Como vimos más arriba al comentar los dos pasajes en que Nono refiere el baile de los Coribantes, también el panopolitano menciona el procedimiento de golpear los escudos, nombrados a través de una metonimia por su material, la piel de vaca, con el hierro, que por medio del mismo recurso poético alude a las armas. Nono refleja el ruido de estos personajes hasta la saciedad, mediante elementos léxicos reiterativos sobre los que hemos llamado la atención en su momento<sup>473</sup>.

Por otra parte, los textos del canto tercero y del canto sexto analizados demuestran la afirmación de la que partimos al abordar el estudio de los elementos teogónicos en las *Dionisiacas* y es que, con toda seguridad, la fuente más probable de Nono sea el llamado *Relato Sagrado en 24 rapsodias*<sup>474</sup>: todas las referencias de la historia del nacimiento de Zeus, en sus divergencias y novedades con respecto a la versión hesiódica, forman parte, según la reconstrucción de Bernabé, de la teogonía rapsódica. A lo largo de la exposición precedente hemos pretendido mostrar con claridad los paralelos de los fragmentos con el texto noniano.

Por lo demás, hemos de volver a Deméter y su actitud para con los danzantes de Creta. A este respecto es, cuando menos, extraño, que prefiera alejarse de un ambiente no sólo inofensivo, sino también propicio para ocultar y proteger a alguien.

Pero decíamos que hay dos razones por las que resulta llamativo que la diosa pase de largo por Creta. Hasta ahora hemos justificado sólo la primera, pero no debemos dejar de lado los textos que nos han servido para apoyar nuestra argumentación. Los orígenes cretenses de Zeus, presentes tanto en la tradición

---

<sup>471</sup> OF 211-212. El mito ofrece seguramente una explicación etiológica del uso de instrumentos de este tipo en celebraciones de tipo órfico, atestiguado desde la expresión “el tímpano del orfeotelesta” de Filodemo: Phld. *Poem.D Fr.* 10 p. 17 Nardelli. Vid. en nuestro trabajo el uso y el significado para Nono de objetos relacionados con el culto y las iniciaciones órficas: III.6. “El engaño de los Titanes” y III.9.4.4.b. “La serpiente iniciática”.

<sup>472</sup> OF 213.

<sup>473</sup> Hemos señalado sobre todo el pasaje de 3.62-67, que alude al golpeteo mediante términos como τυπτομένης, σακεσπάλων y ἐκρούσαντο. Véase asimismo el adjetivo βαρυσμάραγος en el canto sexto.

<sup>474</sup> Vid. III.1. La teogonía *Rapsodias*, como afirmamos más arriba, es “la corriente” para Damascio, contemporáneo de nuestro poeta.

hesiódica como en la órfica, fueron la base de la articulación del mito del nacimiento de Zagreo. Como vamos a tratar de mostrar en seguida, los rasgos comunes entre ambos son, o bien causa, o bien resultado (o incluso causa y resultado simultáneos), del intento de asimilación del primer Dioniso con el dios central del panteón griego.

En cualquier caso, tal asimilación no se habría producido por completo en época de Nono, ni siquiera en sus fuentes órficas, pero ello no obsta para que el panopolitano refleje un sincretismo que afecta a los dos primeros Dionisos entre sí y a ambos con Zeus. Su origen y explicación se hallan claramente en la localización en Creta del nacimiento de Zagreo, que habría surgido como duplicación de la historia de su padre<sup>475</sup>. Una dualidad que, sin duda, Nono conoce y explota: las características del Zeus cretense alcanzan a Zagreo, quien a su vez proyecta ciertos rasgos sobre el segundo Dioniso. Como veremos más adelante con respecto a Baco, que su infancia y juventud transcurran junto a Rea, madre de los dioses y madre universal, posee un significado que conduce a la interpretación de tales datos como síntomas de un henoteísmo implícito que encuentra su caldo de cultivo más beneficioso en el afán sincretizador del orfismo<sup>476</sup>.

Con la alusión a Creta, Nono demuestra su conocimiento de la versión del nacimiento de Zeus cretense y, por tanto, de la de Zagreo. La elección de Sicilia como escenario de la reclusión de Perséfone responde al afán de variación del panopolitano, preocupado por aunar en su obra diversas tradiciones míticas. Sicilia era el lugar en que la leyenda situaba el rapto de Perséfone por Hades, concretamente en una llanura cuya ausencia de relieve excluye, como hace notar Chuvín, cualquier tipo de caverna<sup>477</sup>. Parece, por tanto, que la fuente principal de Nono es el poeta latino Claudiano<sup>478</sup>. Sin embargo, ya Diodoro había reclamado Sicilia como escenario del rapto de Perséfone<sup>479</sup>.

---

<sup>475</sup> Lo que West explica debido al prestigio de Creta, que los poetas órficos contemplarían como origen de los más antiguos y sagrados ritos: West 1983a, p. 166-168.

<sup>476</sup> Vid. III.9.4.3.

<sup>477</sup> Cf. Chuvín 1992, p. 22.

<sup>478</sup> A pesar de las dudas acerca de la cronología relativa de ambos autores: Claudiano es anterior a Nono para Keydell 1929, Braune 1948, Cameron 1970, González Senmartí 1977-1980; en contra, D'Ippolito 1964, p. 220.

<sup>479</sup> D.S. 5.3.5. El sículo sigue a Timeo, historiador siciliano del siglo IV-III a.C.: cf. FGH 566 F 164. El interés de Diodoro en demostrar que Hades había secuestrado a Perséfone en Sicilia denota que en su época debía existir una discusión al respecto y que una de las versiones del mito, efectivamente, reclamaba para la isla el honor de haber sido escenario del rapto: cf. Bernabé – Cabrera *impr.*

El panopolitano demuestra su falta de conocimiento directo de la geografía siciliana, introduce una *variatio* con respecto a lo que probablemente habríamos esperado: situar en Creta el nacimiento del que, también para el orfismo, será el dios que porta la esperanza. De los episodios de su breve vida, el de su entronización es el que más lo hace análogo de Zeus, organizador del mundo, como veremos más abajo.

A pesar de apartarse de la versión cretense, Nono continúa el hilo general de los relatos teogónicos órficos. Un argumento más lo hallamos en el motivo de la ocultación en una cueva, que hallamos tanto en Claudiano como en nuestro poeta, y que está presente en muchos episodios relacionados con la descendencia de los dioses. Porfirio, por ejemplo, relata cómo Deméter cría a su hija en un antro, junto a las ninfas del lugar<sup>480</sup>:

ὡσαύτως δὲ καὶ ἡ Δημήτηρ ἐν ἄντρῳ τρέφει τὴν Κόρην μετὰ νυμφῶν. Καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλὰ εὐρήσει τις ἐπιὼν τὰ τῶν θεολόγων.

“De la misma manera, también Deméter cría a Core en una cueva con las ninfas. Y muchas otras cosas de este tipo encontrará cualquiera que acuda a las obras de los teólogos”.

Porfirio se refiere a sus fuentes bajo la denominación “teólogos”, que señala a los autores órficos por excelencia. Del mismo modo, ya era una constante en Platón que al hablar de “poetas”, “sacerdotes y sacerdotisas”, “hombres sabios” y de “antiguos relatos” se refiriera a fuentes identificables como órficas<sup>481</sup>.

También Proclo alude a una “teología”, es decir, un relato sobre dioses, según el cual, Perséfone ha de ser protegida por los Coribantes<sup>482</sup>:

Ἀνάλογον δὴ τοῖς ἐκεῖ Κούρησιν ἢ τῶν Κορυβάντων (sc. τάξις) προβαίνουσα τῇ Κόρηι καὶ φρουροῦσα πανταχόθεν αὐτήν. ὥς φησιν ἡ θεολογία. Διὸ καὶ ἐπωνυμίαν ἔλαχον ταύτην.

“Es similar a la de los Curetes de allá la categoría de los Coribantes que custodió a Core y la vigiló en todo momento. Así lo afirma la teología. Y por ello recibió esta denominación”.

---

<sup>480</sup> Porphy. *De antro nymph.* 7 p. 46, 17 Simonini (OF 279).

<sup>481</sup> El filósofo ateniense debía adjudicar a fuentes más antiguas, y por tanto más prestigiosas, ideas absolutamente extrañas al espíritu griego, como la inmortalidad del alma, sobre la que sentaría muchos de sus postulados: cf. el pasaje de *Pl. Phd.* 70c-d, en el que aparece expuesta una noción de palingenesia que Olimpiodoro (*Olymp. in Phd.* 10.6, 145 Westerink) identifica como “órfica o pitagórica”. Cf. asimismo el pasaje de la carta VII en donde además liga tal doctrina a los castigos en el otro mundo y que, como tal, es transmitida por “antiguos y sagrados relatos”: *Pl. Ep.* 7, 335a. Para un panorama del empleo por parte de Platón de la tradición órfica, cf. Bernabé 1998a. Cf. también Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 52.

<sup>482</sup> Procl. *Theol. Plat.* 6.13 (VI 66, 4 Saffrey - Westerink).



Más allá del interés que presenta como muestra del afán etimologizante de los autores del ámbito del orfismo<sup>483</sup>, el texto de Proclo nos permite tornar a la hipótesis de la duplicación del relato del nacimiento de Zeus cretense, algunos de cuyos rasgos parecen alcanzar también a la hija que engendra en su propia hermana: en el pasaje recientemente citado, es posible entender que es su madre quien entrega a Perséfone a los Curetes o Coribantes que, como hemos visto, salvan a Zeus de la devoración de Crono, que estarán presentes en la historia órfica de Zagreo<sup>484</sup> y que no abandonarán al segundo Dioniso de Nono. Aunque Proclo no especifica que la crianza y custodia de Perséfone tenga lugar en una cueva, no sería inverosímil postularlo a partir de las palabras de Porfirio, que constituyen un paralelo destacable.

En medio de la enumeración de temas de los que el poeta de las *Argonáuticas órficas* se ocupará, Ninfas y Coribantes aparecen juntos en un contexto relativo al culto de Deméter y Perséfone<sup>485</sup>. El testimonio combina datos del testimonio de Proclo y del de Porfirio:

...ὄρεσιδρόμου τε λατρείαν  
μητρὸς ἅτ' ἐν Κυβέλοις ὄρεσιν μητίσατο κούρην  
Φερσεφόνην περὶ πατρὸς ἀμαιμακέτου Κρονίωνος·  
† εὐμήλου θ' Ἡρακλῆος περίφημον ἄμυξιν·  
ὄργια τ' Ἰδαίων, Κορυβάντων τ' ἄπλετον ἰσχύν.

“...y del culto de la Madre que recorre las montañas, lo que concibió en los montes cibeleos sobre la doncella Perséfone, acerca de su padre, el invencible Cronión, y el célebre desgarramiento de Heracles de hermosas manzanas; y los misterios de los Ideos, y el poder inmenso de los Coribantes”.

A la luz de los testimonios examinados, parece razonable postular la existencia de un modelo mítico común, que se extiende, primero, a diversos personajes de la tradición literaria en general: encontramos múltiples relatos en que los nacimientos de determinados dioses o héroes se producen en circunstancias poco seguras, debido a que son fruto de un adulterio o, como en el caso del mito de la sucesión celeste, a que están destinados a derrocar a algún ascendiente. La amenaza que pesa constantemente sobre ellos obliga a sus progenitores a ocultarlos o a

---

<sup>483</sup> Puesto que interpreta que los Coribantes se llaman así por su relación con el nombre de Core. Cf. *OF* 279.

<sup>484</sup> *OF* 297-298. Los Curetes aparecen guardando a Dioniso en una píxide de Bolonia: Volbach 1976, n° 95.

<sup>485</sup> *AO* 21-25 = *OF* 99 T. Cf. también *OF* 279 crit.

confiarlos a la crianza de alguna criatura<sup>486</sup>. En la tradición órfica, la ocultación de los recién nacidos tiene lugar por razones similares, pero el elemento de la cueva es recurrente en los relatos de este tipo y susceptible, a mi juicio, de recibir una interpretación simbólica. Tengamos en cuenta que Zeus aparece invariablemente vinculado con la cueva Dictea, como vimos<sup>487</sup>, que Rea lo da a luz en una cueva, la misma, al parecer en la que lo acoge Noche, quien además tiene en ella su residencia habitual<sup>488</sup>, que Zagreo nace en una cueva según la versión cretense y que Perséfone, como acabamos de mostrar, es en algunas versiones escondida en una cueva para criarla (tal vez para sustraerla, como hija ilegítima de Zeus, de la cólera de la esposa de éste). Las cavernas parecen encontrarse, en efecto, directamente relacionadas en la tradición órfica con la diosa madre en sus muchas y sincréticas manifestaciones<sup>489</sup>. Y es así como hemos de entender la función que poseen en el poema noniano.

Como vimos más arriba, Deméter sitúa las serpientes de su carro a ambos lados de la entrada de la cueva a modo de guardianes, y con su hija deja a la que fuera su propia nodriza: Caligenia, cuyo nombre parlante alude a “la buena crianza”, se relaciona con el ámbito de Deméter en Atenas y como divinidad autónoma recibió culto en Sicilia<sup>490</sup>, lo que contribuye a dar coherencia a la ubicación del episodio en las *Dionisiacas*. También intervienen las ninfas, como ocurría en el testimonio de Porfirio, pero no para cuidar a la Muchacha, sino el carro de su madre. Así lo cuenta Nono en 6.140-144:

κεῖθι δὲ Καλλιγένειαν, ἔην εὐπαιδα τιθήνην,  
 κάλλιπε σὺν ταλάροισι, καὶ ὀππόσα θήλει φύτληι  
 Παλλάδος εὐπαλάμοιο νέμει ταλασῆιος ἰδρώς·  
 καὶ ποσὶν ἠέρα τέμνεν, ἐρημονόμοις δὲ φυλάξαι  
 καμπύλα πετραίησιν ἐπέτρεπεν ἄρματα Νύμφαις.

<sup>486</sup> Podríamos citar innumerables ejemplos: desde los Titanes, que no llegan ni siquiera a emerger del vientre de su madre debido a la presión de Urano, que sólo cederá con la castración obrada por Crono, hasta célebres hijos de mortales como Heracles, Perseo o, ya en la mitología latina, Rómulo y Remo.

<sup>487</sup> Además desde época micénica, como atestigua la tablilla micénica de Cnoso Fp 1.2, del s. XIII a. C., que menciona a Zeus de Dicte. Cf. West en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 13, § 3. “La teogonía Eudemia”. Pero no hay hallazgos arqueológicos que lo confirmen, como hace notar West en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 13.

<sup>488</sup> OF 6.

<sup>489</sup> Vid. nuestro capítulo III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>490</sup> No es, con todo, absolutamente seguro, por cuanto que el nombre de Caligenia parece ser un añadido posterior en la inscripción que sirve de prueba: cf. Chuvín 1992, pp. 147s.

“También dejó allí a Caligenia, su amable nodriza, con sus canastos y todos los dones de la hábil hilandera Palas que hacen sudar a la naturaleza femenina. Cortó el aire con sus pies, a las ninfas habitantes de yermos pétreos cedió su curvo carro para que lo vigilaran”.

La cueva donde Deméter esconde a Perséfone tiene una función diferente con respecto a la del testimonio de Porfirio: no ha de servir de refugio donde Perséfone crezca y se críe fuera de peligro, sino para evitar su violación.

Así, en el antro siciliano, Perséfone espera el momento en que su destino se cumplirá inevitablemente, tal como Nono anticipó al final del canto quinto<sup>491</sup> y, en forma de predicción de Astreo a Deméter, al inicio del sexto. El lector conoce el desenlace, porque sabe que las profecías no pueden eludirse, y el poeta juega a entretejer profecías a diferentes niveles, como narrador omnisciente primero, y como personaje autónomo de la epopeya en segundo lugar.

El relato de la actividad de Core en la cueva establece un claro vínculo con el canto quinto, al que aludíamos como “prehistoria” del nacimiento de Zagreo: Zeus, que en 5.601-610 se enamora de Perséfone cuando la ve nadando para reposar de las tareas del telar<sup>492</sup>, la viola en su caverna, donde la muchacha se entretiene en cardar, hilar y tejer.

En 6.145-154 encontramos, a modo de *excursus*, la descripción detallada de las actividades propias “de Palas” a las que se entrega Perséfone:

ἀμφὶ δὲ καρχαρόδοντα γένυν πεπόνητο σιδήρου  
εἰροκόμῳ ξαίνουσα περὶ κτενὶ λήνεα κούρη,  
ἠλακάτη δ' ἐνέλισσε· πολυστροφάδεσσι δὲ ῥιπαῖς  
εἰλυφῶν ἄτρακτος ἔλιξ βητάρμονι παλμῶι  
νηθομένων ἐχόρευε μίτων κυκλούμενος ὄλκῳι·  
καὶ ποσὶ φοιταλέοισι παλίνδρομος ἄκρον ἀπ' ἄκρου  
πρωτοπαγῆ ποίησε διάσματα, φάρεος ἀρχήν,  
ἰστῶι δ' ἀμφὶς ἔλισσεν· ὕφαινε δὲ κερκίδι κούρη  
πηνίον ἐξέλκουσα παρὲκ μίτον, ἀμφὶ δὲ πέπλωι  
γνωτὴν ἰστοτέλειαν ἔην ἐλίγαινεν Ἀθήνην.

“Con el peine de afilados dientes de hierro se afanaba en la carda de la lana, extrayendo las hebras la muchacha, y en la rueca las hacía girar. Bajo los impulsos giratorios, el huso espiralado se movía en rítmica sacudida orbital, trazando círculos según iban

<sup>491</sup> Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

<sup>492</sup> En el breve pasaje de 5.594-600 el poeta narra cómo Perséfone se contempla en un espejo. La escena complementa la descripción de actividades propiamente femeninas como el tejer, junto con el baño bajo los ojos de un enamorado *voyeur*, motivo habitual en la literatura, pero además anticipa poéticamente la muerte de Zagreo, asaltado por los Titanes que le engañan con un espejo: vid. III.6. “El ataque de los Titanes”.

devanándose los hilos a tirones. Y con sus pies que iban y venían de arriba abajo, preparó una y otra vez, de principio a fin, la urdimbre, el comienzo de un manto, y lo sostuvo con una vuelta en torno al mástil. La muchacha tejía una tela en la lanzadera, tirando del hilo hacia fuera, y ocupada en su peplo celebraba a su hermana Atenea, la hábil tejedora”.

Nono introduce esta escena como digresión después de la marcha de Deméter tras dejar a su hija a cargo de diferentes criaturas, como hemos visto, y antes de la llegada de Zeus disfrazado de serpiente<sup>493</sup>. Con la rueca, Perséfone se distrae de la inminencia de un destino cruel, al igual que Zagreo se distraerá del suyo, más cruel si cabe, con un espejo. Pero el espejo de Dioniso es un objeto engañoso, una trampa de sus enemigos; el huso de su madre no tiene malicia en sí mismo, aunque sí posee, para el lector de Nono, una fuerte carga simbólica a varios niveles.

La descripción de la rueca permite recordar, en primer lugar, una metáfora frecuente en la literatura griega y de la que el panopolitano, seguramente no por casualidad, ha hecho uso reciente en el inicio del canto sexto que nos ocupa. Volvamos por un momento a la respuesta que proporciona Astreo a Deméter a partir de la interpretación de la carta astral de Core, en 6.91-94:

“νυμφίον ἀρπακτῆρα φυλάσσειο Περσεφονείης,  
κρυπτὸν ἀσυλήτοιο τεῆς λήϊστορα κούρης,  
εἰ λίνα Μοιράων ἐπιπείθεται...”.

Al comentar poco más arriba el presente pasaje completo<sup>494</sup> nos deteníamos en la explicación de la traducción de la última secuencia, que vertemos como una posibilidad lejana, aunque en griego toma la forma de una condicional real. De hecho, en mi opinión, estamos delante de una fuerte ironía, puesto que las posibilidades de que el destino mute su curso son nulas y da la impresión de que la predicción no ofrece una oportunidad de modificarlo, sino que es tan sólo una constatación de su irrevocabilidad. En las *Dionisiacas*, apoya esta afirmación una aparición más de la estructura “εἰ λίνα Μοιράων ἐπιπείθεται” en 2.676-279, en medio de un discurso por el que Zeus agradece a Cadmo su colaboración en la lucha contra Tifón y le ofrece una serie de instrucciones para que logre evitar un futuro cruel: ὅσα πικρὰ τεῶι πεπρωμένα πότμωι / μοιριδίης ἔκλωσεν ἔλιξ ἄτρακτος Ἀνάγκης, “(Sc. para que escapes) de cuantas amargas predeterminadas tejió para tu hado el huso

---

<sup>493</sup> En 6.155, como vamos a comentar en seguida, en forma de apóstrofe del poeta a la heroína: cf. Chuvín 1992, p. 149.

<sup>494</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

giratorio de la fatal Necesidad, por si los hilos de las Moiras se dejan persuadir<sup>495</sup>. Los consejos de Zeus llevan en sí mismos, sin embargo, la definición de lo inevitable, por cuanto que tales “amarguras” están ya fijadas por el destino (πεπρωμένα), personificado en Ἀνάγκη y calificado de “ineludible”, “fatal” (μοιριδία). De tal manera se hace impensable que la Moira vaya a cambiar de opinión e imposible que “sus hilos se dejen convencer”<sup>496</sup>.

En 47.694 observamos todavía la misma metáfora de los hilos del destino, aunque con un claro matiz, la negación:

Οὐ λῖνα Μοιράων ἐπιπείθεται.

“No se dejan persuadir los hilos de las Moiras”.

Hermes intenta detener a Dioniso en un encarnizado enfrentamiento con Perseo, que ha provocado la petrificación de su amada Ariadna. Con el objeto de hacerse escuchar, el dios psicopompo le recuerda a Baco cómo cuidó de él siendo tan sólo un recién nacido y cómo lo condujo de un lado a otro hasta que estuvo a salvo<sup>497</sup>. La afirmación de irrevocabilidad es explícita. Dioniso ha de aceptar el fin de Ariadna al igual que Zeus tuvo que sufrir la muerte de otras amadas suyas, como Electra o Europa. Y es que ni siquiera quien tiene a su cargo el gobierno del Olimpo escapa de los tejemanajes del destino.

El texto que describe cómo Perséfone maneja rueca y telar permite, así, por un lado, anticipar el cumplimiento de la profecía de Astreo, inevitable como la metamorfosis en serpiente sufrida por Cadmo. La llegada de Zeus, también en forma de serpiente, será, como hemos dicho, abrupta en el texto e inminente en la sucesión de acontecimientos que componen la trama de la epopeya. Nono remite al mismo tiempo a la antiquísima concepción del destino en forma de tres mujeres –o una sola, como un singular colectivo– que hilan, tejen y cortan las hebras de la vida humana.

Por otra parte, Perséfone no teje su propio destino, pero su actividad en el telar es objeto de interpretaciones simbólicas por parte de autores cercanos al orfismo. Lo demuestran los fragmentos de un posible poema teogónico de inspiración pitagórica que, bajo el título de *Peplō*, se adjudicó a la autoría de Orfeo. Junto con Δίκτυον (“la Red”), Σφαῖρα (“la Esfera”), Κρατήρ (“la Cratera”) y Λύρη (“la Lira”), el Πέπλος forma parte de un tipo de poemas que explican el mundo a partir

---

<sup>495</sup> El destino amargo de Cadmo tomará en 44.116-118 la forma de transformación en reptil de piedra como castigo de Ares, encolerizado por el asesinato de su hija, la serpiente de Tebas.

<sup>496</sup> Analizamos con detalle el parlamento de Zeus en IV.2.2. “Cadmo: la huida del destino”.

<sup>497</sup> Vid. más abajo IV.4.2.3.a.

de la comparación con diversos objetos cotidianos<sup>498</sup>. Un escolio a Dionisio el Periegeta transmite un dístico que alude, al parecer, a una tela tejida por Perséfone<sup>499</sup>: en ella están reflejados el Océano y la Tierra en su girar eterno, que el poeta subraya mediante la alusión a la figura del círculo, emblema de continuidad y perfección. Nono, que elude describir las escenas, cualesquiera, que Perséfone borda o teje en su tela, subraya hasta la insistencia los movimientos circulares de la trama, del huso y el telar, del enrollarse de los hilos devanados y de los pies de la Muchacha, que posibilitan todo el proceso: un total de once términos<sup>500</sup> y un sintagma<sup>501</sup>, sin contar con las preposiciones *περί* o *ἀμφί* también presentes, aluden a la idea del giro en tan sólo diez versos. Nono, en su tendencia habitual, es barroco en la forma porque lo es el contenido de su obra: la imagen del círculo tiene un valor simbólico que se ajusta a la perfección a la idea de regeneración que propugna el orfismo bajo la enseña de la palingenesia, como resulta claro a partir de algunos testimonios que aluden a la victoria del alma sobre el ciclo de los nacimientos, y que lo hacen a través de la misma imagen circular<sup>502</sup>.

El mundo es eterno, y Core teje una pieza de ropa en su telar como si trabajara en la trama del mundo mismo. Un fragmento transmitido por Tzetzes<sup>503</sup> afirma claramente, como Nono, que Perséfone se dedicaba a tejer antes de la violación de su padre. Aporta, además, otros datos: el adorno de la tela, que la joven deja inacabada ante el asalto inadvertido de su violador, consiste en flores, lo cual resulta coherente con la interpretación del manto como una imagen del universo<sup>504</sup>.

El paso definitivo en la relectura alegórica del motivo lo da, como suele ocurrir en la literatura órfica, un neoplatónico: Proclo relaciona explícitamente la

---

<sup>498</sup> OF 403-420. Sobre la proyección en las *Dionisiacas* de ideas comparables respecto a la ordenación del mundo, vid. en IV.3.3.3 un análisis de las escenas del escudo de Dioniso, que cuenta con una representación del mundo tal como Nono lo entiende, *sui generis*.

<sup>499</sup> OF 287: Κύκλον τ' ἀέναον καλλιρρόου Ὠκεανοῖο / ὅς γαῖαν δίνησι περίξ ἔχει ἀμφιελίξας.

<sup>500</sup> Contando sustantivos, adjetivos y verbos: ἐνέλισσε, πολυστροφάδεσσι, ῥιπαῖς, εἰλυφῶν, ἄτρακτος, ἔλιξ, ἐχόρευε, κυκλοῦμενος, φοιταλέοισι, παλίνδρομος, ἔλισσεν. El carácter compuesto de muchos de los términos contribuye a aumentar la impresión de complejidad y circularidad.

<sup>501</sup> Ἄκρον ἀπ' ἄκρου, prácticamente un sinónimo de παλίνδρομος.

<sup>502</sup> En una de las laminillas de Turios el iniciado proclama haber escapado del “ciclo de profundo pesar”: OF 488.5. Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 159ss.

<sup>503</sup> OF 288.

<sup>504</sup> Lo es también la descripción del escudo de Dioniso de la que nos ocupamos en relación con un mito lidio de resurrección: vid. IV.3.3.3. “Un caso especial de curación mágica: la resurrección de Tilo”.

actividad de Perséfone con la creación y los nacimientos de seres vivos<sup>505</sup>. Así, hemos de entender que la tela es una tela viva que contiene todo el universo y que la tejedora es responsable de su continuidad.

También describe una tela cósmica Claudiano, una de las principales fuentes de Nono, al menos en apariencia<sup>506</sup>. La única divergencia es que el poeta latino, sea anterior o posterior a Nono, usa el motivo del telar de Perséfone (Proserpina) y la interrupción en su actividad en el episodio del rapto por parte de Hades (Plutón). Es el mismo matiz que señalábamos al hablar de la elección de Sicilia por parte de Nono, como escena para la violación de Zeus.

Como afirma Bernabé<sup>507</sup>, las alusiones a la tela bordada de Perséfone parecen ser el resultado de la inserción en la teogonía de las *Rapsodias* de determinados pasajes del poema pitagórico *Pepló*. La comparación del mundo con una pieza de ropa está ya presente en Ferecides de Siro<sup>508</sup>, que supone el término más antiguo del motivo que encontramos en Nono, provenga o no de la imitación de Claudiano<sup>509</sup>.

Sea como fuere, Nono refleja cierto conocimiento de la doctrina circular del cosmos. Así pretende reflejarlo en el relato de la espera de Perséfone en la cueva, a base de la insistencia, como vimos, en vocablos que aluden a lo que retorna eterna e invariablemente. Pero el orden cósmico, simbolizado en la concentración de la muchacha sobre el telar, se ve alterado brutalmente por la llegada de un esposo que no ha sido invitado, el αὐτοκέλευστος ἀκοίτης que predijera Astreo en 6.105.

---

<sup>505</sup> Procl. *In R.* 2.62.9 Kroll.

<sup>506</sup> Claudian. *Rapt. Pros.* 1.249-275.

<sup>507</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, § 8. “La teogonía de las *Rapsodias*”. Cf. West 1983a, pp. 9ss, p. 97 y pp. 245ss.

<sup>508</sup> Pherecyd. *Syr. Fr.* 68 col. 1.13 ss. Schibli.

<sup>509</sup> Claudian. *Rapt. Pros.* 1.169ss. Perséfone borda las estaciones y es raptada por Hades cuando se encuentra ocupada con Escorpio, es decir, el invierno: *OF* 286-290.

#### 4. LA CONCEPCIÓN DE ZAGREO: LA SERPIENTE AMANTE.

En 6.155 comienza propiamente la narración del mito de Zagreo, cuya concepción abarca en la obra de Nonno poco más de ocho versos<sup>510</sup>:

Παρθένε Περσεφόχεια, σὺ δ' οὐ γάμον εὔρες ἀλύξαι,  
ἀλλὰ δρακοντείοισιν ἐνυμφεύθης ὑμεναίοις,  
Ζεὺς ὅτε πουλυέλικτος ἀμειβομένοιο προσώπου  
νυμφίος ἱμερόεντι δράκων κυκλούμενος ὀλκῶι  
εἰς μυχὸν ὀρφναίοιο διέστιχε παρθενεῶνος,  
σειῶν δαυλὰ γένεια· παρισταμένων δὲ θυρέτρῳι  
εὔνασεν ἰσοτύπων πεφοβημένον ὄμμα δρακόντων.  
καὶ γαμίαις γενύεσσι δέμας λιχμάζετο κούρης  
μείλιχος...

“Doncella Perséfone, no conseguiste evitar tus bodas, sino que te uniste en serpentinios himeneos cuando Zeus con múltiples anillos, cambiado su rostro, un novio serpiente que enroscaba anhelante la cola, llegó al fondo del oscuro cuarto de la joven, sacudiendo sus mandíbulas velludas. Después de haber amedrentado a las serpientes apostadas junto a la puerta, que eran de su misma especie, se tendió. Y, meloso, lamía la piel de la muchacha con amorosa boca”.

El verso 155 supone un punto de inflexión entre la descripción del telar cósmico de Perséfone y la realización de la profecía del dios astrólogo. Nonno juega a salir de su papel de narrador omnisciente externo a la sucesión de los acontecimientos y admite momentáneamente la segunda persona de singular para interpelar a la doncella que está a punto de dejar de serlo. O bien, desde otro punto de vista, juega a sacar por un instante a Perséfone del poema. En cualquier caso, el relato gana en emotividad en este punto, porque, podríamos decir, el lector queda al mismo nivel que la protagonista del episodio y participa de sus vivencias.

Zeus penetra en lo profundo de los aposentos de Core disfrazado de serpiente. Tal hecho había sido ya anunciado en 5.563-580, sobre todo en 5.566, con la alusión al “lecho serpentino de Zeus” (δρακοντείηι Διὸς εὐνήι), y en el dístico de 5.568s, donde nos deteníamos especialmente en el adjetivo πουλυέλικτος, que halla su correspondencia prácticamente exacta en el canto quinto, aunque allí la primera sílaba ha sufrido un alargamiento métrico, y κυκλούμενος. Ambos, además, los

---

<sup>510</sup> El modo en que se han transmitido los versos 162-165 hace necesario un orden distinto, que es el que presenta Chuvín 1992, p. 52 y el que seguimos aquí.



volvemos a encontrar aquí, como valiosos instrumentos del poeta para ofrecer una imagen clara de los movimientos de la serpiente y enlazar con la insistencia en el concepto circular del que hemos hallado repleto el pasaje relativo al telar: Zeus interrumpe la tarea de la generación de seres vivos, pero lo hace con el objetivo de crear un nuevo ser que ha de traer esperanza; Zeus, con su máscara (ψευδήμονα μορφήν) de serpiente amable y dulce (μείλιχος se encuentra también en la anticipación del relato y en el relato mismo), lleno de deseo por Perséfone (como el también reiterado ἱμερόεντι recuerda), actúa siguiendo la facultad de la providencia que mejor lo define para engendrar al dios que habrá de hacerse cargo del reino celeste. La serpiente circular se entromete en el círculo cósmico señalado por la tela de Core, y circular, con su comienzo y su fin, será también la historia de Zagreo.

Aunque, como observamos, son los testimonios de las *Rapsodias* los que parecen proporcionar a Nono aspectos fundamentales de su relato, como la violación por parte de Zeus a su propia hija<sup>511</sup>, existen ciertas divergencias.

La primera que nos interesa es la relativa al disfraz serpentino de Zeus. El dato, presente ya en Ovidio<sup>512</sup> y en Plutarco<sup>513</sup>, complementa los testimonios que describen a Core con la forma monstruosa a la que hicimos referencia poco más arriba. Atenágoras, por su parte, lo relata como sigue<sup>514</sup>:

Εἶθ' ὄτι Φερσεφόνῃ τῇ θυγατρὶ ἐμίγη βιασάμενος καὶ ταύτην ἐν δράκοντος σχήματι. ἐξ ἧς παῖς Διόνυσος αὐτῶι. I

“Se unió por la fuerza a su hija Perséfone, también él bajo una apariencia de serpiente. De ella nació un hijo, Dioniso”.

También Taciano, en un pasaje sobre la metamorfosis como habilidad característica de los dioses paganos<sup>515</sup>, se refiere a la apariencia adquirida por Zeus para acercarse a la muchacha<sup>516</sup>:

Μεταμορφοῦνται δὲ παρ' ὑμῖν οἱ θεοί... δράκων δὲ ὁ Ζεὺς διὰ τὴν Φερσεφάσσαν.

<sup>511</sup> OF 280-283.

<sup>512</sup> Ov. *Met.* 6.114: “Iupiter varius Deoida serpens”.

<sup>513</sup> Plut. *Caes.* 9.4-6. Cf. también el testimonio del de Queronea sobre la concepción de Alejandro Magno por Zeus en forma de serpiente en *Alex.*, 3.2-3.4.

<sup>514</sup> Athenag. *Pro Christ.* 20.3 (136 Pouderon) = OF 89 I.

<sup>515</sup> Precisamente por ser la metamorfosis una habilidad exclusivamente divina, quien la practica o pretende practicarla sin ser un dios es susceptible de ser considerado mago: vid. IV.4.2.1. “La metamorfosis como acción mágica”. En toda la sección dedicada a la magia en las *Dionisiacas* operamos a partir de la consideración del anhelo de equiparación con la divinidad como elemento definitorio de la magia humana.

<sup>516</sup> Tatian. *Or.ad Graec.* 10.1 (24 Marc.) = OF 89 IV.

“Cambian también vuestros dioses de forma... Zeus, por Perséfone, se hizo serpiente”.

En un pasaje situado tras otro en el que el autor desea destacar sobre todo el incesto<sup>517</sup>:

Ζεὺς καὶ τῆι θυγατρὶ συγγίγνεται. Καὶ ἡ θυγάτηρ ἀπ’ αὐτοῦ κνεῖ.

“Zeus se une incluso a su hija. Y la hija se queda embarazada de él”.

Parece claro que los Padres de la Iglesia, en su lucha denodada contra el paganismo, centran sus esfuerzos literarios en poner en evidencia los mitos de la religión griega. El procedimiento es doble: ridiculizarlos o hacer de ellos el paradigma de la desviación y de la monstruosidad<sup>518</sup>.

Muy diferente es el caso de Nono, que en modo alguno pretende el ridículo para tales historias, a pesar de la abundancia en su obra de episodios sexuales si no desviados, sí algo extraños. Otros autores han hecho referencia a esta aparente obsesión sexual del panopolitano y la han explicado a partir de razones diversas. El incesto, por un lado, sería un rasgo de la cultura egipcia natal de nuestro poeta, según Daria Gigli<sup>519</sup>, que afirma que Nono lo emplea para identificar su procedencia. Newbold, por su parte, se acerca a las alusiones sexuales que en Nono escapan, por decirlo brevemente, de la normalidad, con una perspectiva prácticamente freudiana *avant la lettre*<sup>520</sup>.

La solución es mucho más sencilla, en realidad: las prácticas anormales, desviadas, si se quiere, de los relatos de Nono están ya en sus fuentes, no responden únicamente a la fantasía del poeta. De lo contrario, las críticas de los Padres de la Iglesia contra los incestos, las castraciones, las metamorfosis de la religión pagana no tendrían sentido alguno. Y el testimonio de Atenágoras, por citar sólo un ejemplo de los que hemos comentado, se remonta al siglo II de nuestra era.

El sentido del incesto en la obra de Nono es cercano al que parecen ostentar en los propios testimonios órficos ciertos elementos de apariencia brutal, susceptibles de recibir una interpretación alegórica en la que, como vamos observando, son especialmente hábiles los filósofos neoplatónicos. Sin embargo, la actividad interpretativa que parte de la consideración del supuesto carácter alegórico de las

---

<sup>517</sup> Tatian. *Or.ad Graec.* 8.6 (21 Marc.)= OF 89 III.

<sup>518</sup> Así también el *Martirio de Teodoto* de Ancira alude a los incestos sucesivos de Zeus, primero con su propia madre (OF 276 I) y después con la hija nacida de esa unión (OF 281 III).

<sup>519</sup> Cf. Gigli 1998 y 2001a.

<sup>520</sup> Newbold 1998.

teogonías órficas se remonta, al menos, a la época en que el comentarista del *Papiro de Derveni* se consagra a depurar un relato teogónico que hace de los dioses protagonistas de asesinatos, devoraciones, prácticas sexuales “impropias” e incluso ingestiones de las partes pudendas de otros<sup>521</sup>.

Desde esta perspectiva, pues, no es inverosímil que la transformación de Zeus en serpiente, que Atenágoras convierte en carne de burla, posea también en Nono un valor simbólico. Bien es cierto que la posible interpretación está sólo implícita y, de corresponder a alguien, es al lector moderno, puesto que el autor trata el material de aluvión en clave poética. La teogonía de *Jerónimo y Helánico*<sup>522</sup>, no las *Rapsodias* en esta ocasión, parece ser el antecedente más probable de la presencia en la obra del panopolitano de un Zeus serpentino.

Desde siempre, a lo largo de toda la literatura griega, Zeus adquiere formas de animal para unirse a diferentes mujeres mortales. Que se transforme en serpiente es, además, muy rentable para Nono desde el punto de vista retórico, pues le permite efectuar un juego de alusiones a múltiples niveles.

Para empezar, constituye una fuerte ironía que el violador de Perséfone burle las serpientes que la madre de la muchacha ha apostado a manera de vigías en la entrada de la cueva. Y sin embargo, lo hace con una facilidad pasmosa, apoyado, a decir de Nono, en la semejanza que su disfraz le otorga. La clave está tanto en el adjetivo *ισοτύπων*, que califica a los reptiles del carro de Deméter, como en la rapidez con que el poeta recoge la entrada de Zeus colarse en el antro siciliano: la narración le lleva a Nono apenas un verso y medio.

Por otra parte, hemos aludido más arriba al sentido que las cuevas poseen en la tradición religiosa en general y en la órfica, particularmente. Es decir, sirve de refugio a niños divinos perseguidos por unas u otras razones, pero también de lugar de residencia para un tipo de deidades, sobre todo femeninas, que presentan rasgos por medio de los que podemos vincularlas a la vieja diosa de la tierra que aquí nos abstendremos de bautizar. Por una relación puramente simbólica, la caverna, que se hunde en el seno de la tierra, es analogía del vientre materno. Tierra es la madre por excelencia, la madre universal<sup>523</sup> y la serpiente, representante de la fecundidad y de la esperanza en un renacer, es su animal. Deméter conduce un carro tirado por reptiles

---

<sup>521</sup> Cf. *OF* 1-18, con toda la bibliografía al respecto.

<sup>522</sup> *OF* 89.

<sup>523</sup> Sobre las diosas madres en las *Dionisiacas*, vid. III.9.4.3.

en virtud de su condición de patrona de cereal, por una parte, y gracias a su identificación con Rea-Tierra, por otra<sup>524</sup>. Zeus, por tanto, establece una relación de complicidad con los seres que vigilan la puerta, como aparente congénere suyo; tal relación, en el fondo, remite de nuevo a la continuidad del universo: la interrupción en la generación de seres vivos es sólo aparente, pues de la unión del reptil con Perséfone, alter ego de Deméter<sup>525</sup>, nace la figura en que la humanidad cifrará su esperanza de regeneración. En el segundo Dioniso, que recibe entre otras muchas la denominación de Baco (que es también la que por convención usamos mayoritariamente), Zagreo se perpetúa de una manera u otra, a través de alusiones directas a una confusa relación entre los dioses a los que une la homonimia<sup>526</sup>, o por medio de símbolos entre los que también figura la serpiente<sup>527</sup>.

La riqueza de significados de la serpiente resulta rentable igualmente en los relatos teogónicos, puesto que forma parte del retrato de Fanes. Contamos con la presencia de esta divinidad primordial del orfismo tardío en la teogonía de *Jerónimo y Helánico*, así como en las *Rapsodias*<sup>528</sup>. Aparece descrito en los testimonios como una mezcla de diversos animales<sup>529</sup>, en lo que parece un intento de sintetizar todos los seres vivos que en lo sucesivo poblarán el mundo<sup>530</sup>. Cinco rostros componen las facciones de una figura cuya monstruosidad es un claro síntoma de su origen oriental: un rostro es humano y los restantes, de animales: carnero, toro, león y serpiente, tal como observamos en las *Rapsodias*<sup>531</sup>.

---

<sup>524</sup> En *OF* 206 Rea da a luz a Zeus y se convierte en Deméter, en un juego etimológico muy del gusto de la literatura órfica que reinterpreta el nombre Δημήτηρ como Γῆ μήτηρ.

<sup>525</sup> Como indica la ambigüedad existente en los testimonios acerca de la identidad de la madre del primer Dioniso: cf. *D.S.* 3.64.1. Los fragmentos que atribuyen a Rea-Deméter la maternidad de Zagreo son los recogidos como “segunda versión” por Bernabé 2002c.

<sup>526</sup> Vid. III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo”.

<sup>527</sup> Las bacantes manipulan frecuentemente reptiles en medio del éxtasis dionisiaco. Más abajo aludimos a algunos de los más representativos testimonios de Nono: vid. III.9.4.4. “La serpiente en los misterios”.

<sup>528</sup> Vid. III.1. “Objetivos”. La teogonía de *Jerónimo y Helánico* pertenece a lo que Bernabé 2003c denomina “cosmogonías del huevo” por oposición a las “cosmogonías de la Noche”, en las que no hay huevo cósmico ni aparece la personificación del Tiempo. Las *Rapsodias* aúnan ambas tradiciones.

<sup>529</sup> Para un estudio de las alusiones nonianas a la figura de Fanes, vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. Vid. la metamorfosis mágica de Hermes en Fanes en IV.4.2.3. a.

<sup>530</sup> Puesto que Fanes es el Primer Nacido y el generador de todo.

<sup>531</sup> *OF* 129-133.

El relato rapsódico que, como vimos, constituye un compendio de episodios de las teogonías anteriores, supone el último estadio desde el punto de vista cronológico. El carácter polimorfo de Fanes es, a todas luces, tardío. Antes, el Primer Nacido de la doctrina órfica recibe el nombre de Eros y no parece en absoluto monstruoso<sup>532</sup>. Su proceso de identificación con la criatura multiforme de la que venimos hablando finaliza en la teogonía de *Jerónimo y Helánico*. Los testimonios procedentes de ella lo presentan, sin embargo, no con cuatro rostros, sino con una cabeza de toro<sup>533</sup> y una de dios (es decir, humana), sobre la que hay una serpiente que se retuerce para adoptar formas de animales diversos.

A pesar de las diferencias, por tanto, la serpiente es un elemento común al menos a dos de las descripciones de Fanes, si dejamos fuera la más primitiva, que ve en el Primogénito un joven alado de belleza suma. La multiplicidad de animales, explícita en el Fanes de las *Rapsodias*, viene sustituida en la teogonía de *Jerónimo y Helánico* por la habilidad mimética de la serpiente de la cabeza de la divinidad, que cambia a placer en lo que desea: puede ser cualquier animal de la misma manera que Zeus, la divinidad más mimética de toda la tradición, adopta cualquier forma para conseguir amantes. La serpiente como uno de los componentes de Fanes en la tradición es indicativa, asimismo, de la resurrección, dada la capacidad de los reptiles de cambiar de piel, fácilmente interpretable como un cambio de cuerpo completo y, por tanto, una resurrección<sup>534</sup>. Volveremos a hablar de Fanes seguidamente, en el análisis del relato noniano de la muerte de Zagreo, con referencia, sobre todo, a las metamorfosis del dios niño, recurso desesperado por escapar a su muerte.

## 5. EL NACIMIENTO DE ZAGREO Y LA SUCESIÓN DE ZEUS.

Por el momento, nos hemos referido tan sólo al relato de la concepción del primer Dioniso. La narración termina, como decíamos, en 6.164. En el mismo verso

---

<sup>532</sup> Cf. la cornalina descrita por Bottini 1992, p. 82 y Bernabé 1997, con una figura masculina alada saliendo de un huevo.

<sup>533</sup> *OF* 80.

<sup>534</sup> Vid. en el mito lidio de la resurrección de Tilo, que estudiamos en IV.3.3.3, la ambigüedad del papel de la serpiente, que envenena y causa la muerte, pero que también aporta el antídoto y resucita a un muerto.

comienza la narración, si no simultánea, sí sumamente rápida, de la confirmación del embarazo de Core, y del nacimiento y la entronización de Dioniso. Llega hasta 6.169:

... Αιθερίων δὲ δρακοντείων ὕμεναίων

Περσεφόνης γονόεντι τόκῳ κυμαίνετο γαστήρ,  
Ζαγρέα γειναμένη, κερόεν βρέφος, ὃς Διὸς ἔδρης  
μοῦνος ἐπουρανίης ἐπεβήσατο, χειρὶ δὲ βαιῆι  
ἀστεροπὴν ἐλέλιξε· νεηγενέος δὲ φορῆος  
νηπιάχοις παλάμησιν ἐλαφρίζοντο κεραυνοί.

“... de los himeneos con la serpiente celeste, el vientre de Perséfone se hinchó con un retoño fecundo, y dio a luz a Zagreo, un bebé cornudo, el único que subió al trono divino de Zeus, y con su pequeña mano agitó el relámpago. Los rayos eran ligeros en las palmas infantiles de su recién nacido portador”.

La llegada de Zagreo al mundo cambia de forma repentina la perspectiva del relato. El protagonismo pasa de Perséfone a su hijo, y así lo expresa el poeta mediante el sintagma Ζαγρέα γειναμένη<sup>535</sup>, sobre cuya procedencia e intención hemos discutido más arriba<sup>536</sup>. En apenas dos versos leemos acerca del embarazo de Core y de su parto perifrástico, del que nace, como decimos, Zagreo. Llamado por Nono “bebé cornudo” llega al poder de los cielos con la misma celeridad con que ha venido al mundo y con la que será asesinado. Paradójicamente, un acontecimiento que ha sido preparado poéticamente con gran cuidado, por medio de las profecías de Astreo y todo un complejo entramado de referencias cruzadas y anticipaciones literarias, es narrado con mucha mayor brevedad, también con respecto al diluvio que vendrá después. Breve es asimismo el canto sexto de la epopeya, y apenas cincuenta y uno los versos dedicados al mito de Zagreo en las *Dionisiacas* (6.155-205), como hemos advertido más arriba. No obstante la extensión, Nono demuestra un profundo conocimiento de las fuentes órficas que de él se ocuparon.

También en la epopeya, lo que importa de Dioniso Zagreo es que está destinado a reinar<sup>537</sup>. Ello constituye una prueba más concluyente que la coincidencia con las fuentes en una concepción por parte de Zeus en forma de serpiente, más que

---

<sup>535</sup> El poeta expresa el cambio argumental mediante la estructura sintáctica: el participio enlaza todavía con Perséfone, pero el peso de la trama cae sobre su complemento directo.

<sup>536</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>537</sup> Una diferencia esencial del mito de Zagreo en Nono con respecto a las fuentes órficas es la ausencia de Curetes, que cuidan al dios recién nacido en la teogonía de las Rapsodias: *OF* 297-298. En las *Dionisiacas*, en cambio, es tan importante que Dioniso tome el poder que se produce un salto en la narración, o bien llega al gobierno sin solución de continuidad con respecto a su nacimiento. Es un asunto de coherencia, en el fondo, puesto que, como vimos, el poeta rechaza la versión cretense y traslada los hechos a Sicilia, y en esa isla no hay Curetes, como el lector de Nono debía saber.

la reclusión de Perséfone o la actividad de tejedora que la ocupa en la cueva. No es gratuito un cambio de manos en el gobierno celeste puesto que, como afirma Bernabé<sup>538</sup>, el reinado de cada dios conlleva una manera diferente de entender las relaciones de los dioses entre sí y con los seres humanos. En otras palabras, la estructura del mundo divino condiciona la del mundo humano y la una es reflejo de la otra. Las teogonías órficas añaden divinidades reinantes, anteriores y, sobre todo, posteriores a las de la lista sucesoria convertida en canónica desde Hesíodo: Urano es depuesto por Crono, a quien a su vez derroca Zeus. Pero según los relatos órficos antes de Urano ejerce el poder, por ejemplo, Noche, y después de Zeus, el hijo engendrado por él en Perséfone<sup>539</sup>. Un reinado de Dioniso supone innovaciones en las relaciones del hombre con la divinidad: el ser humano que conoce el mito más célebre del orfismo, sabe que él mismo pertenece al estatus divino y que la salvación está al alcance de su mano.

Nono lo sabe bien y da forma a esa esperanza de salvación en los tres Dionisos de su obra: el tercer Dioniso, Yaco, es imagen en tierra de su padre tras la apoteosis y Dioniso Baco, por su parte, recibe rasgos en la obra noniana que podríamos denominar órficos y que nos conducirán por la senda de las pantanosas relaciones del dionisismo y el orfismo. Zagreo, en efecto, muere demasiado pronto como para hacer efectiva la salvación humana, pero anticipa la venida del segundo Dioniso. En el texto que acabamos de citar, el medio poético para señalarlo es la caracterización del recién nacido como “bebé cornudo”, κερόεν βρέφος. El toro es una de las epifanías de Dioniso y, junto con el macho cabrío o la serpiente, de la que ya hemos hablado anteriormente, uno de los animales relacionados de forma más estrecha con su culto<sup>540</sup>. No será éste, sin embargo, el único texto en que Nono relacione determinados animales del entorno cultural dionisiaco con Zagreo: los encontraremos

---

<sup>538</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, § 2. “Rasgos característicos de las teogonías órficas”.

<sup>539</sup> Para el número de teogonías órficas que se nos han transmitido, un resumen de sus características, su posible influjo en las *Dionisiacas*, vid. I.2. “El orfismo en época de las *Dionisiacas*”. Asimismo, III.1.

<sup>540</sup> La imagen de Dioniso como un toro se encuentra ampliamente testimoniada: E. *Ba.* 100, Clem. *Al. Prot.* 2.16.3. Recuérdese asimismo la fórmula “el toro es padre de la serpiente y la serpiente del toro”, que Fírmico Materno, *Iul. Firm. Mat. De err.* 26.1 (139 Turcan), cita como uno de los σύμβολα de los misterios de Cibele: cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, IV. 3.4.2. En Nono, la forma taurina de Zagreo se halla presente también en 5.563s: ἤδη γὰρ μενέαινε (sc. Ζεύς) νέον Διόνυσον ἀέξειν, / ταυροφνὲς μίμημα παλαιγενέος Διόνυσου. Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

de nuevo más adelante, en las metamorfosis del dios niño ante sus asesinos, los Titanes<sup>541</sup>.

Antes, veamos algunas divergencias del texto de las *Dionisiacas* con las fuentes órficas con respecto al reinado de Zagreo.

De la entronización del hijo de Zeus como tema central de la teología órfica se ocupa explícitamente Proclo en su *Comentario al Crátilo*<sup>542</sup>:

Καὶ ὁ Διόνυσος ὄν τελευταῖος θεῶν βασιλεὺς παρὰ τοῦ Διὸς ὁ γὰρ πατὴρ ἰδρύει τε αὐτὸν ἐν τῷ βασιλείῳ θρόνῳ ἐγχειρίζει τὸ σκῆπτρον καὶ βασιλέα ποιεῖ τῶν ἐγκόσμιων ἀπάντων θεῶν. “Κλῦτε, θεοὶ τόνδ’ ὕμιν ἐγὼ βασιλῆα τίθημι”, λέγει πρὸς τοὺς νέους θεοὺς ὁ Ζεὺς.”

“Y Dioniso es el último rey de los dioses, por obra de Zeus; pues su padre lo sienta en el trono real y le pone el cetro en la mano y lo hace rey de todos los dioses del mundo. Dice Zeus a los dioses más jóvenes: Escuchad, dioses, yo os doy este rey”.

A partir de otro pasaje procedente del *Comentario al Timeo*<sup>543</sup> es posible reconstruir el texto completo:

Κλῦτε, θεοὶ τόνδ’ ὕμιν ἐγὼ βασιλῆα τίθημι  
ἀθανάτοις καὶ πρωτίστας τιμὰς νέμω αὐτῷ  
καίπερ ἔόντι νέῳ καὶ νηπίῳ εἰλαπιναστῆι.

“Escuchad, dioses: yo os doy este rey a vosotros, inmortales, y le concedo los honores más altos, aunque es un comensal joven, un niño<sup>544</sup>”.

El detalle de la edad halla su reflejo en Nono; ya hemos visto en el texto citado de 6.164-169 con qué celeridad pasa el poeta del nacimiento del dios a su toma de posesión del puesto más alto en el cielo. La corta edad del infante no es óbice para que adopte al momento los atributos del poder de su padre: el trono, llamado ἔδρη en la epopeya, el relámpago (ἀστεροπή) y los rayos (κεραυνοί), que no sólo toma, sino que además los maneja con gran pericia y fuerza, hasta el punto de que parecen ligeros en sus débiles e infantiles manos (6.167-169).

Dos son las diferencias iniciales con respecto al texto de Proclo. La primera, la forma de llamar la sede del rey del Olimpo: θρόνος en el texto del filósofo y ἔδρη en nuestro poeta. Ambos remiten prácticamente igual a la idea de un asiento desde el

---

<sup>541</sup> Vid. III.7-9.

<sup>542</sup> Procl. *in Cra.* 55.5 Pasquali.

<sup>543</sup> Procl. *in Ti.* 3.241.14 Diehl.

<sup>544</sup> *OF* 299. Chuvín 1992, p. 23, n. 2 relaciona con el epíteto “Isodetes” el motivo del banquete al que Dioniso es invitado, a pesar de que su corta edad debería excluirlo: cf. ἰσοδαίτης en Plut. *de E* 389A.



que Zeus y Dioniso gobiernan, son sinónimos y, a mi juicio, tras la elección de Nono no hay más que una motivación métrica.

La segunda diferencia afecta más al fondo, aunque también parte de una cuestión de forma: Proclo, antes de citar el pasaje hexamétrico con que reproduce las palabras de Zeus, hace recaer sobre él toda la responsabilidad de la llegada de Dioniso al gobierno. Así aparece en el texto en forma del sintagma *παρὰ τοῦ Διός*, por una parte, y por los verbos en tercera persona cuyo sujeto es *ὁ πᾶτηρ*: “el padre”, Zeus, hace que Dioniso se siente, pone en sus manos el cetro, símbolo de poder divino, y, por fin, lo proclama rey de los inmortales. Nada, pues, indica que el niño divino llegue por sí solo al cargo, antes bien, da la impresión de que no habría sido posible sin los auspicios de su padre.

En la narración de Nono, los acontecimientos se desarrollan de forma diversa, y el jovencísimo hijo de Perséfone escala a lo más alto del cielo sin ayuda, por sí mismo. Tal podría ser el sentido del calificativo *μοῦνος*, que los traductores vierten con expresiones equivalentes a “por sí solo”. El significado exacto del vocablo, sin embargo, remite a una idea de unicidad: Dioniso es *el único* que toma el poder de Zeus, parece decir Nono, tal vez en alusión a lo que será un breve reinado, tras el que el trono retorna a su anterior poseedor.

Caben otras dos posibilidades, que también refiere Chuvín en su comentario a 6.166: que Dioniso sea *el único* significa por un lado que sólo a él le ofrece Zeus su trono voluntariamente: y, por otro, que ocupa el trono sin un corregente, “como sería esperable en un rey niño”<sup>545</sup>.

El ofrecimiento voluntario de su trono a Zagreo hace diversa la sucesión de Zeus con respecto a las anteriores, caracterizadas por llevarse a cabo por medio de actos violentos. Crono había sucedido a Urano tras emascularle, y Zeus se había visto obligado a engañar a su padre para que vomitara a sus hermanos, antes de arrebatarse el poder. Se trata de la secuencia tradicional, transmitida por Hesíodo, repetida por los autores posteriores y adaptada por los autores del orfismo. Pese a que Nono no hace explícita la ayuda de Zeus, la toma de posesión de Zagreo no es ilegítima, como demuestra el relato de los estragos causados por el diluvio, fruto de la cólera divina tras el descubrimiento del bárbaro crimen titánico, descrito por extenso en 6.206-388.

---

<sup>545</sup> Chuvín 1992, p. 150.

Si entendemos *μοῦνος* con arreglo a la segunda posibilidad ofrecida por Chuvín en su comentario, es decir, que Zagreo reina sin un corregente, hay que suponer que Nono se aleja de los testimonios órficos. Un verso muy interesante transmitido por Proclo<sup>546</sup>, procedente probablemente de la teogonía rapsódica, puede ofrecer algo de luz al respecto, a partir del análisis de sus dos verbos:

Κραίνει μὲν οὖν Ζεὺς πάντα πατήρ, Βάκχος δ' ἐπέκραινε.

“Todo lo gobierna Zeus padre, pero Baco manda”.

El uso del verbo *κραίνω* junto a su derivado *ἐπικραίνω*, aplicados respectivamente a Zeus y a su hijo, es probablemente un intento de diferenciar a quien ejerce un poder simbólico, meramente figurativo, del gobernante fáctico, real. Esta confusión, sin embargo, puede que no sea más que una muestra de la asimilación que los dioses sufren entre sí en el panteón órfico: en el fondo, Zeus y Dioniso son el mismo y no hay más que una reedición, una renovación del primer dios en el cambio de manos del gobierno celeste. El sincretismo que caracteriza el orfismo, y con más razón el orfismo tardío, cuaja en la manifestación de unos dioses como meros epítetos o advocaciones de otros, como si fueran “variantes funcionales”<sup>547</sup>.

En el texto de Nono no queda ya rastro alguno de la corregencia de Zeus. Zagreo parece suficientemente poderoso para ejercer el reinado por sí mismo, tanto que incluso el relámpago y los rayos se hacen más ligeros en sus manos (6.168s).

Con la alusión a las que son tradicionalmente las armas de Zeus y los símbolos de su poder llegamos a la última diferencia con respecto al texto de Proclo que citábamos poco más arriba. El filósofo nos habla de un cetro, *σκῆπτρον*, puesto en las manos del dios niño por su padre. El panopolitano lo sustituye por el rayo y el relámpago cuyo valor, en el fondo, es el mismo: simboliza su poder obtenido legítimamente. En 39.52ss, además, en medio de una reflexión acerca de la divinidad de Dioniso, su archienemigo Deríades menciona explícitamente el cetro que Zeus otorgó a Zagreo<sup>548</sup>.

El Dioniso órfico recibe el cetro también en una píxide de Bolonia prácticamente contemporánea de Nono<sup>549</sup>, que representa en uno de sus lados el

---

<sup>546</sup> Procl. *In Ti.* 3.316 = OF 300.

<sup>547</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, § 2. “Rasgos característicos de las teogonías órficas”.

<sup>548</sup> Vid. III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo”.

<sup>549</sup> Volbach 1976, nº 95.

engaño de los Titanes mediante un espejo. Lo que nos lleva a, a su vez, a la narración noniana de los sufrimientos y la muerte del dios.

## 6. EL ATAQUE DE LOS TITANES.

En el presente capítulo comenzamos el análisis del relato del asesinato de Dioniso, centrado en dos textos consecutivos y complementarios en la trama de las *Dionisiacas*. Los presentaremos, no obstante, separados en razón del tema predominante, con el fin de facilitar la exposición. Ambos pasajes se refieren a lo que llamamos pasión y muerte de Zagreo: en el primero encontramos el acercamiento de los asesinos del dios, que analizaremos debidamente junto con elementos como el yeso y el espejo, presentes tanto en los textos órficos como en las *Dionisiacas*, que los Titanes de Nono emplean también en su relato. En el segundo texto que examinaremos hallaremos una innovación del panopolitano en la historia. El objeto del pasaje son una serie de metamorfosis llevadas a cabo por Zagreo ante los asesinos, con las que, sin embargo, no conseguirá evitar su muerte. Hablaremos también del destino del cuerpo del dios niño, que el poeta, como veremos, no explicita.

Examinaremos, en fin, el posible significado profundo de cada uno de los elementos que componen la historia en su totalidad, buscando apoyo en los testimonios de los autores en los que el poeta parece inspirarse.

La trampa de los Titanes y el asesinato del pequeño rey divino abarcan en las *Dionisiacas* los versos 169-175 del canto sexto.

De todos los elementos que conforman el mito de Dioniso Zagreo, su muerte es sin duda el acontecimiento central y el de mayor significado religioso en el entramado de creencias del orfismo. El desmembramiento y la devoración de las carnes del dios niño suponen la justificación mítica de dos conceptos opuestos y complementarios: el ser humano, resultado de la fulminación de los Titanes descubiertos y fulminados por Zeus tras haber comido a Dioniso, lleva en sí una culpa por la que debe pagar condena y, simultáneamente, una esperanza de salvación,

sin precedentes en la cultura griega, cifrada en una convicción de pertenencia al linaje divino.

Más arriba, al discutir acerca de la procedencia del nombre del protagonista del mito<sup>550</sup>, nos referimos a Calímaco y a Euforión como los primeros transmisores de alusiones más o menos explícitas al mito de Dioniso y los Titanes. Los testimonios de ambos poetas helenísticos, nos servían para mostrar, que el nombre Ζαγρεύς habría sido tomado por Calímaco no de la literatura órfica, sino de determinados cultos en los que se hacía preciso diferenciar a la víctima del desmembramiento del Dioniso tradicional, hijo de Sémele. Veíamos cómo también los versos de Euforión, por su parte, aluden al mito, aun sin especificar el nombre del protagonista: proporcionan información tan valiosa como la que se refiere, por un lado, al momento en que los Titanes se embadurnan de blanco el rostro<sup>551</sup> y, por otro, a la cocción de las carnes del “divino Baco”<sup>552</sup>. También aducíamos el mito del desmembramiento como base imprescindible para la explicación de ciertas alusiones, presentes en testimonios anteriores, que sólo cobran coherencia a partir de la consideración de la antigüedad del relato: es el caso de un fragmento de Píndaro transmitido por Platón<sup>553</sup> en el que el poeta beocio alude a un “antiguo dolor” de Perséfone. A cambio de él, la diosa del inframundo debe aceptar un pago por parte de los mortales que anhelan una vida mejor. La alusión a Perséfone quedaba completa en nuestra argumentación gracias a la comparación con testimonios procedentes, sobre todo, de las laminillas áureas, en los que el fiel se confía a ella para que lo saque del ciclo de reencarnaciones.

El mito adquiere implicaciones rituales evidentes conforme llega a las manos de los filósofos. Lo comenta Plutarco haciendo de él la base explicativa de la prohibición de comer carne y del origen de la humanidad<sup>554</sup>. Tal concepción será la predominante en los comentaristas neoplatónicos, cuyas versiones con seguridad conoció Nono. Desde un punto de vista apriorístico, habríamos tal vez de esperar que fuera con ellas con las que presentara mayores paralelos. Sin embargo, dado que la

---

<sup>550</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>551</sup> Fr. 29 de Cuenca = 92 van Groningen (OF 35). Cf. Henrichs 1972, p. 154 n. 45. Cf. García Gual en de Cuenca 1976, p. 86 n; West 1983a, pp. 154-155; Vian 1990, p. 305.

<sup>552</sup> Ἐν πυρὶ Βάκχων δῖον ὑπὲρ φιάλης ἐβάλλοντο: Tzetz. in *Lycophr. Alex.* 208 (98, 6 Scheer) (OF 36), Call. fr. 643 Pf. (incertae sedis), Euphor. fr. 13 de Cuenca = 14 van Groningen.

<sup>553</sup> Pl. *Men.* 81 b-c, Fr. 65 Can. = Pi. fr 133 Mae.

<sup>554</sup> Plu. *De esu carn.* 1.7. 996b.

afición del panopolitano a combinar versiones diversas en su poema es un hecho demostrado, no hemos de descartar influjos de autores anteriores.

El recorrido cronológico del mito del desmembramiento no acaba en las *Dionisiacas*, sino que perdura más allá. A este respecto, trataremos de ofrecer una comparación con el testimonio que ofrece Olimpiodoro, que, a pesar de ser posterior, ofrece un mayor número de similitudes con respecto al de Nono.

Como Dioniso en las fuentes órficas, el Zagreo de Nono apenas tiene tiempo para ejercer su reinado universal. Lo vemos en 6.169-175:

Οὐδὲ Διὸς θρόνον εἶχεν ἐπὶ χρόνον· ἀλλὰ ἐ γύψωι  
κερδαλέηι χρισθέντες ἐπὶ κλοπα κύκλα προσώπου  
δαίμονος ἀστόργοιο χόλωι βαρυμήνιος Ἥρης  
Ταρταρίηι Τιτῆνες ἐδηλήσαντο μαχαίρηι  
ἀντιτύπωι νόθον εἶδος ὀπιπεύοντα κατόπτρωι.  
ἐνθα διχαζομένων μελέων Τιτῆνι σιδήρωι  
τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἀρχὴν...

“No habría de ocupar (sc. Dioniso) el trono de Zeus por mucho tiempo, pues de yeso engañoso embadurnados los tramposos círculos de su rostro, obedeciendo la cólera de la cruel y rencorosa diosa Hera, los Titanes lo mataron con un cuchillo infernal, mientras contemplaba su imagen engañosa en el espejo. Con sus miembros separados por el hierro titánico, Dioniso tenía en el final de su vida un nuevo comienzo”.

Son varios los puntos de contacto que podemos destacar entre el presente texto y los testimonios proporcionados por Proclo y Olimpiodoro, aunque también son notables las diferencias. Veamos en qué consisten.

En su *Comentario al Timeo*, Proclo considera que es la ὕβρις lo que mueve a los Titanes a asesinar a Dioniso<sup>555</sup>:

Αὕτη (sc. ἡ ὕβρις) γάρ ἐστιν ἡ ὡς ἀληθῶς ἀπειρία καὶ τὸ αἰσχος, διὸ καὶ τὸ συνεγγίζον αὐτῆι καὶ τὸ ἐν αὐτῆι πως ὄν ἐξυβρίζειν λέγουσιν, ἐπεὶ παράδειγμα αὐτῶν διὰ τούτων παρὰ τῶι θεολόγῳι δηλοῦται τῶν ὀνομάτων·

Τιτῆνες κακομήται, ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντες.

“Ésta (sc. la soberbia) consiste en una verdadera falta de límites y brutalidad, y por ello dicen que sobrepasa la medida tanto lo que está cerca de ella como en ella. En la obra del Teólogo se pone de manifiesto con estas palabras:

*Los malvados Titanes, con un corazón repleto de desmesura”.*

Olimpiodoro, ya en el siglo VI d.C., sitúa la causa última del terrible crimen en la instigación de Hera<sup>556</sup>:

<sup>555</sup> Procl. *In Ti.* 1. 175. 9 Diehl = OF 301.

<sup>556</sup> Olymp. *in Phd.* 1.3 (41 Westerink) = OF 313 II.

Μετὰ δὲ τὸν Κρόνον ὁ Ζεὺς ἐβασίλευσεν καταταρταρώσας τὸν πατέρα· εἶτα τὸν Δία διεδέξατο ὁ Διόνυσος, ὃν φασὶ κατ' ἐπιβουλήν τῆς Ἥρας τοὺς περὶ αὐτὸν Τιτᾶνας σπαράττειν καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ ἀπογεύεσθαι.

“Tras Crono, reinó Zeus, que arrojó a su padre al Tártaro: luego, a Zeus le sucedió Dioniso, a quien cuentan que según un designio de Hera desmembraron los Titanes y probaron sus carnes”.

Encontramos entre los pasajes expuestos diferencias obvias, fácilmente explicables debido a la diversidad de géneros, que implica obviamente una aproximación distinta a un mismo material: Nono escribe poesía y no pretende, como es lógico, una exposición lineal de ideas filosóficas. Proclo y Olimpiodoro, por el contrario, adaptan una materia mítica a sus propósitos a través de la exégesis, que constituye de tal manera un fin en sí mismo. Pero aun desde la comunidad de intenciones, presentan una diferencia de fondo, y mientras el primero culpa directamente a los Titanes del crimen, Olimpiodoro hace recaer la responsabilidad última en Hera.

Con todo, tal dualidad en las versiones remonta, por lo que sabemos, al período helenístico, puesto que los fragmentos de Calímaco y Euforión<sup>557</sup> citados reiteradamente más arriba<sup>558</sup>, presentan la versión en que los Titanes actúan solos, al menos según puede deducirse dado el carácter aislado de los versos. Plutarco<sup>559</sup> recoge también el crimen como exclusivo de los Titanes, al igual que posteriormente haría Clemente de Alejandría<sup>560</sup>.

La incitación de Hera es la causa del crimen en otros testimonios: además del texto de Olimpiodoro del que nos ocupamos, también Fírmico Materno, desde su perspectiva evemerizante, ve en la cólera de la madrastra el origen de la trama contra Dioniso<sup>561</sup>. Pseudo-Nono distingue las dos versiones, la envidia de los Titanes y el impulso de Hera, en sus escolios a Gregorio de Nacianzo<sup>562</sup>.

La versión de Nono, pues, sigue de cerca la de Fírmico. Concuera con la de su supuesto homónimo, el escoliasta del Nacianceno, y coincide también con la de Olimpiodoro, sin que podamos hablar de influencia ni lógicamente en el poeta por parte del filósofo ni, probablemente, en sentido inverso. Así las cosas, la explicación

---

<sup>557</sup> Call. fr. 643 Pf. (incertae sedis), Euphor. fr. 13 de Cuenca = 14 van Groningen.

<sup>558</sup> Vid. sobre todo III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>559</sup> Plu. *De esu carn.* 996b.

<sup>560</sup> Clem. Alex. *Prot.* 2.17.2ss. Cf. *OF* 306 I y *OF* 590.

<sup>561</sup> “Novercalis animi furore commota”: Iul. Firm. Mat. *De err.* 6 (89 Turcan).

<sup>562</sup> Ps.Nonn., 22.3 Westermann = 35 Migne, 30 Brock.

más verosímil al respecto, a mi juicio, supondría defender que Nono conoce y sigue a Fírmico Materno, puesto que Pseudo-Nono y Olimpiodoro escribieron durante el siglo VI d.C. No hay nada, en principio, que lo contradiga. Aunque es común en los autores de época imperial el rechazo a las fuentes latinas y el retorno a lo griego, se trata sin más de una actitud impostada, el rechazo es tan sólo aparente<sup>563</sup>. No sería imposible, tampoco, que Olimpiodoro hubiera hallado apoyo para su texto en la obra del panopolitano. Su carácter poético no habría supuesto un obstáculo, puesto que poético es también, o versificado cuando menos, el material del que están construidas las teogonías órficas, de las que los neoplatónicos hacen uso constantemente.

Sea cual sea la relación entre las respectivas versiones, lo cierto es que Proclo, uno de cuyos textos citábamos más arriba como muestra de la versión del crimen titánico sin instigación, transmite en otro lugar un verso de las *Rapsodias* referido con toda probabilidad a Hera<sup>564</sup>:

Οἴνωι ἀγαιομένη κούρωι Διὸς Αἰγιόχοιο.

“Irritada contra Vino, el hijo de Zeus portador de la Égida”.

La cita aparece inserta en el *Comentario al Crátilo*, en un contexto de explicación del nombre Vino como uno de los sobrenombres que recibe Dioniso. Proclo amplifica el diálogo platónico, cuyo objeto es la reflexión etimológica (aunque con seguridad desde un acercamiento irónico por parte de Platón), y ofrece otros ejemplos de la misma actividad. El comentarista invoca como argumento de autoridad a “los teólogos”. Entre ellos se refiere explícitamente a “Orfeo”:

Τὸν δεσπότην ἡμῶν Διόνυσον οἱ θεολόγοι πολλάκις καὶ ἀπὸ τῶν τελευταίων αὐτοῦ δῶρων Οἴνον καλοῦσιν, οἶον Ὀρφεύς.

“Los teólogos llaman Vino muchas veces a nuestro señor Dioniso, por causa de sus dones postreros. Por ejemplo, Orfeo”.

A continuación cita tres versos de las *Rapsodias* en los que, efectivamente, Dioniso es denominado Vino, Οἶνος; además de *OF* 303, que más arriba reproducimos, también *OF* 321 y *OF* 331. El pasaje es ilustrativo de la afición alegorista de ciertos sectores del orfismo que, como adujimos más arriba al hablar de la exposición de Diodoro Sículo en relación con los tres nacimientos de Dioniso, gustan de explicar los mitos como si no fueran más que principios naturales<sup>565</sup>. Como

---

<sup>563</sup> Cuartero i Iborra en López Férez (ed.), 1994, pp. 283-312.

<sup>564</sup> Procl. *in Cra.* 108.13 Pasquali = *OF* 303.

<sup>565</sup> Cf. D.S. 3.62.3 (οἱ τοινὺν φυσιολογοῦντες), 3.62.6 (εἰς φυσικὰς τινὰς αἰτίας μετὰ γουσι τοὺς λόγους), y 3.62.9: εἰς φυσικὰς ἀρχὰς ἀνάγουσιν.

también dijimos, la actividad de los “filósofos” que interpretan mitos como realidades físicas encuentra un valioso paralelo en la tarea del comentarista del poema teogónico contenido en el *Papiro de Derveni*. En el caso del pasaje citado de Proclo, la relación es bastante intrincada: se sirve de una interpretación alegórica de un nombre de Dioniso para comentar un diálogo platónico que, por su parte, tiene por objeto los juegos de palabras, como burla, seguramente, a tal afición característica de los autores del entorno del orfismo.

Siguiendo una tendencia similar, Proclo alude al vino como don último de Dioniso muerto por los Titanes y lo consagra, así, como prototipo de dios sacrificado en pro de la humanidad. Muy cercana, si no idéntica, es la concepción que inunda la obra de Nono, tal como tratamos de demostrar, aunque en el caso de la epopeya del panopolitano quien hace efectiva la salvación no es Zagreo, sino Dioniso. A él corresponde de manera clara la invención del vino como liberador de las penas de los hombres. La confusión de Zagreo con el que en la epopeya aparece como “segundo Dioniso” aparece, pues, manifiesta bajo forma poética en las *Rapsodias* y sustentada doctrinalmente en las obras de los neoplatónicos. Nono supone, una vez más, el término medio (entre los testimonios directos de teogonías órficas y la interpretación filosófica explícita), por cuanto que da cabida a una mezcla de estilos, intenciones y formas.

Por lo que respecta a la forma del relato, y en concreto a sus protagonistas, discutir de quién toma nuestro poeta la versión según la cual Hera instiga a los Titanes a asesinar al primer Dioniso pierde importancia si tenemos en cuenta que la cólera de la esposa de Zeus contra sus hijastros es un motivo recurrente en la mitología grecolatina. Engañada de continuo por su esposo, encarna el prototipo de madrastra y conforme a la tendencia general, según la que los defectos humanos se ven multiplicados en los dioses, trata por todos los medios de perder a los hijos que el adúltero marido tiene con otras mujeres, divinas o humanas. Claro está que suele resultar vencida, a pesar de su insistencia, y que, además, los perseguidos terminan por ser los héroes más poderosos y célebres de los mitos. Los ejemplos son inagotables y entre ellos se cuenta, efectivamente, Dioniso: en otros lugares de nuestro trabajo nos referimos a la cólera de Hera, que hostiga a Baco hasta la saciedad, causando la perdición, primero, de Sémele y luego de todas sus nodrizas,



una tras otra<sup>566</sup>. Pero no se trata de una novedad: el orfismo habría adoptado un motivo tradicional para aplicarlo a una divinidad cuyo significado sí es innovador<sup>567</sup>. La intervención de Hera en apoyo de los Titanes y contra Dioniso no está presente en las teogonías órficas antes de las *Rapsodias* y de ellas es probable que proceda el resto de las alusiones a los celos de la diosa (agrupadas en *OF* 303). El motivo es claramente tardío, si nos fiamos de su similitud con los elementos propios del cuento popular y de lo chocante que resulta que los Titanes, enemigos ancestrales del orden cósmico<sup>568</sup>, necesiten de un motivo ciertamente superficial para llevar a cabo su crimen.

Sea como fuere, la muerte de Zagreo por sí misma, aun sin contar con la instigación de Hera, pone de relieve el carácter salvífico del dios, cuyos sufrimientos logran asimilar su condición divina a la de los seres humanos, mortales por definición, recuerdan también al iniciado su culpa primigenia y le ofrecen, a su vez, la oportunidad de salvarse. El fin del malogrado gobernante divino de la cuarta generación es un sacrificio, pero no es vano.

Para Nono, Hera no es sólo impulsora del asesinato, sino que además ejerce de supervisora de los hechos titánicos hasta el final. El golpe definitivo contra Dioniso llega a una orden suya, en forma de bramido (6.200-202). Volveremos más adelante sobre tal momento de la trama, con el fin de ahondar en su posible significado<sup>569</sup>. En cualquier caso, y como hace notar Chuvin los autores que se hacen eco de la intervención de Hera coinciden en un punto esencial: la cólera vengativa de Zeus elude a su esposa y sólo los Titanes sufren castigo por el crimen<sup>570</sup>. El problema respecto a las *Dionisiacas* será, tal como vamos a comprobar, que Nono se torna especialmente alusivo en el momento de narrar la muerte de Zagreo y el destino de sus restos, pero también recoge a duras penas la punición titánica.

---

<sup>566</sup> La incesante persecución a la que Hera lo somete a lo largo de la epopeya obliga, en definitiva, a Baco a peregrinar de un aya a otra, hasta acabar con Rea: vid. III.9.4.3 y IV.4.2.3.a. Los enemigos de Dioniso cuentan en todo momento con el apoyo de la diosa, siempre resentida.

<sup>567</sup> Chuvin 1992, p. 151, relaciona la cólera de Hera βαρυμήνιος con la actitud hostil de cara a la humanidad, denominada μήνις χαλεπή, que caracteriza a algunos dioses en los Himnos Órficos: a los Titanes (37, v. 7), a Coribante (39, v. 9) y a Palemón (75, v. 8).

<sup>568</sup> Bremmer 2003.

<sup>569</sup> Vid. III.9.5.2.a. “La orden de Hera”.

<sup>570</sup> Chuvin 1992, p. 24: “Zeus punit les Titans, jamais Héra”.

Sigamos adelante con el pasaje de 6.169-175. El poeta va a describir con brevedad, pero cuidadosamente, el procedimiento con el que los Titanes engañan al dios. En los dos primeros versos, es decir, 6.169s, los representa con los rostros untados de yeso:

...ἀλλά ἐ γύψωι  
κερδαλέηι χρισθέντες ἐπίκλοπα κύκλα προσώπου.

A. Bernabé, en su edición de *Orphicorum Fragmenta*, sitúa el relato noniano que nos ocupa como uno de los *vestigia* de la teogonía rapsódica<sup>571</sup>. Como segunda parte del testimonio, recoge el inicio de un texto en que Harpocración, lexicógrafo y comentarista de Demóstenes que vivió entre los siglos I y II de nuestra era, explica el término ἀπομάττων con las siguientes palabras<sup>572</sup>:

Ἀπομάττων: Δημοσθένης ἐν τῷ ὑπὲρ Κτησιφῶντος. οἱ μὲν ἀπλοϊκώτερον ἀκούουσιν ἀντὶ τοῦ ἀποψῶν καὶ ἀπολυμαινόμενος, ἄλλοι δὲ περιεργότερον, οἶον περιπλάττων τὸν πηλὸν καὶ τὰ πίτυρα τοῖς τελουμένοις, ὡς λέγομεν ἀπομάττεσθαι τὸν ἀνδριάντα πηλῷ· ἤλειφον γὰρ τῷ πηλῷ καὶ τῷ πιτύρῳ τοὺς μουμένους, ἐκμιμούμενοι τὰ μυθολογούμενα παρ' ἐνίοις, ὡς ἄρα οἱ Τιτᾶνες τὸν Διόνυσον ἐλυμήναντο γύψωι καταπλασάμενοι ἐπὶ τῷ μὴ γνῶριμοι γενέσθαι. τοῦτο μὲν οὖν τὸ ἔθος ἐκλιπεῖν, πηλῷ δὲ ὕστερον καταπλάττεσθαι νομίμου χάριν.

“El que limpia’: Demóstenes (sc. lo usa) en su obra sobre Ctesifonte. Unos, de forma sencilla, entienden por esto ‘el que se limpia y purifica’; otros, más específicamente (sc. entienden), por ejemplo, ‘el que unta de barro y salvado a los que celebran los ritos’, al igual que decimos que las estatuas se limpian con barro. Ungían, en efecto, con barro y salvado a los iniciados, imitando los relatos de algunos, en la idea de que los Titanes habían dañado a Dioniso embadurnados de yeso para no ser reconocibles. Sin embargo, esta costumbre se abandonó luego por el habitual ‘untarse de barro’.

El pasaje de Demóstenes glosado por Harpocración forma parte de una enumeración de las actividades de Esquines en los ritos nocturnos en los que colaboraba con su madre, sacerdotisa de celebraciones de tipo orgiástico<sup>573</sup>. Según Demóstenes cuenta, con el propósito de denostarlo, su enemigo tenía, entre otras funciones, la de ataviar con una piel de ciervo, la *nébride*, a los participantes en tales ritos, servirles el vino y embadurnarles con barro y salvado<sup>574</sup>.

<sup>571</sup> OF 308 I = 6.169-173.

<sup>572</sup> Harp. s.v. ἀπομάττων, 36 Keaney = OF 308 II. El pasaje completo en OF 577 VII.

<sup>573</sup> Una inscripción relativa al juicio de Anfiarao prueba que la madre de Esquines procedía de una familia de adivinos: SEG XVI 193. Cf. Burkert 1997 [1982], p. 18.

<sup>574</sup> D. 18.259: Τὴν μὲν νύκτα νεβρίζων καὶ κρατηρίζων καὶ καθαίρων τοὺς τελουμένους καὶ ἀπομάττων τῷ πηλῷ καὶ τοῖς πιτύροις... (“Y de noche, vistiendo a los participantes en el rito con la *nébride*, sirviéndoles vino de la cratera, purificándoles y embadurnándolos de barro y salvado...”).

Harpocración, en su comentario, respecto al uso del barro y el salvado en rituales de corte dionisiaco, establece una equivalencia con el primitivo empleo del yeso por parte de los iniciados a imitación de la acción de los Titanes que reflejan ciertos relatos míticos (ἐκμιμούμενοι τὰ μυθολογούμενα παρ' ἐνίοις). Según el lexicógrafo, parece ser que en su época el yeso, si es que se llegó a utilizar, ha sido sustituido por barro y por salvado, cuyo significado pone en relación con la limpieza física y, a partir de ahí, con la pureza ritual. Tal parece ser el sentido de la alusión a las estatuas, cuya limpieza se realiza mediante friegas de barro. Barro y salvado se emplean, por un lado, con un objetivo purificador en doble sentido, y se vinculan, por otro, con una costumbre ya abandonada, según Harpocración (τὸ ἔθος ἐκλιπεῖν), consistente en embadurnarse simbólicamente con yeso.

El texto del lexicógrafo resulta especialmente útil para nuestro estudio, primero, porque supone un apoyo explícito para la relación del mito con el ritual, y, segundo, porque especifica el propósito de los Titanes del mito al cubrirse de yeso: i.e., no ser reconocibles (ἐπὶ τῷ μὴ γνώριμοι γενέσθαι). Los asesinos del pequeño Dioniso preparan su crimen con alevosía y, por así decirlo, con conocimiento de causa. La máscara de yeso se erige en disfraz, necesario para pasar inadvertidos ante un eventual castigo que, como sabemos, se producirá sin remedio en forma de fulminación. Pero también porque el disfraz es imprescindible en la maniobra de distracción del niño divino, al tratarse de un elemento muy vinculado con el juego y los juguetes con que lo engañan. Volveremos en seguida sobre esta idea, al examinar con qué objetos acuden los Titanes de las *Dionisiacas* a cometer su fechoría y cuáles son los paralelos más relevantes del texto.

El pasaje de Nono ahonda en la idea del engaño al subrayar con insistencia cuanto tiene de falso y de astuto, en su sentido más negativo, el avance de los confabulados. Un solo verso, 6.170, da cabida a dos adjetivos de sentido muy similar, κερδαλέμι y ἐπίκλοπα, aplicados respectivamente a γύψωι, el yeso, y κύκλα προσώπου, los rostros de los asesinos, aludidos mediante una sonora perífrasis que da lugar junto con su calificativo a una repetición de velares y líquidas. El poeta derrocha figuras literarias tales como la aliteración o la enálage, pues κερδαλέος, referido sintácticamente al yeso, significa “astuto”. Por su sentido, no puede sino aludir a los Titanes, entes personales. Pero no pretendemos hacer un estudio de las figuras literarias que, al fin y al cabo, son meros instrumentos destinados a dar relieve

a la idea fundamental: un acontecimiento terrible, censurable, está a punto de tener lugar. Un acontecimiento mítico que, como queda claro a partir del texto de Harpocración, deja una huella fundamental en el rito. “Ungían con barro y salvado a los iniciados”, afirma el lexicógrafo, y precisa en seguida el motivo: “imitando los relatos de algunos, en la idea de que los Titanes habían dañado a Dioniso embadurnados de yeso...”.

El comentarista proporciona, en suma, un testimonio único, de indudable claridad, acerca de la importancia del texto escrito en las celebraciones órficas. Sólo con las palabras de Harpocración es posible reconstruir un ritual en el que se representaban los sufrimientos y la muerte del dios, como parte dramatizada del rito, técnicamente denominada δρώμενα por oposición a la parte hablada o recitada, λεγόμενα<sup>575</sup>. Parece probable que los participantes en la ceremonia, o al menos algunos de ellos, tal vez con el propósito de emular a los Titanes, se embadurnasen de barro, según afirma Harpocración, en sustitución del yeso del mito. Contribuyen a afirmar que el rito se construía a imagen y semejanza del crimen primordial los testimonios que nos hablan de sacrificios cruentos y banquetes carnívoros, símbolo de lo que un iniciado, nacido a la nueva vida, no habría de volver a repetir: con la ingestión de carne el mista conmemoraba la devoración del dios niño, de la que tendría que purificarse en lo sucesivo mediante expiaciones y un seguimiento de los preceptos que habrían de conducirlo a la pureza ritual, la ἀγνεία, que es un estado permanente y no pasajero.

El mito del desmembramiento de Dioniso es, a todas luces, el punto de partida del ritual descrito en el *Papiro de Gurob*<sup>576</sup>, un texto del siglo III a. C. que, a pesar de su estado fragmentario, presenta claras referencias a la inmolación de un carnero y un cabrito y a la degustación de su carne, sobre todo en las líneas 9-14:

ἵ]να ποιῶμεν ἱερὰ καλὰ  
 ] νηι κριός τε τράγος τε  
 ] ἀπερείσια δῶρα.  
 ] οὐ καὶ ἐπὶ ποταμοῦ νόμωι

---

<sup>575</sup> Cf. Jiménez 2002b, *diss.*, capítulo III, para la articulación de la τελετή órfica en tres pilares: δρώμενα (“lo que se hace”), λεγόμενα (“lo que se dice”) y ὀρώμενα o δεικνύμενα (“lo que se ve” o “lo que se muestra”). La división parece presente ya en el *Papiro de Derveni* (*PDerv.* col. XX 8) y en Plutarco: *Plus. Suav. viv. Epic.* 1101 E. Cf. Brisson 1998, p. 68s. Para una comparación de los rituales mágicos y los religiosos a partir de la presencia común de palabras, λεγόμενα, y elementos gestuales, susceptibles de considerarse δρώμενα, vid. IV.2. “Magia ritual”.

<sup>576</sup> Hordern 2000, pp. 133 y 137.

λαμβάνων τοῦ τράγου  
] τὰ δὲ λοιπὰ κρέα ἐσθιέτω.

“Vamos a hacer hermosos sacrificios... un carnero y un macho cabrío e innumerables ofrendas... En el pasto, junto al río, cogiendo el macho cabrío... cómase el resto de la carne”.

La información contenida en el *Papiro* respecto al sacrificio animal, seguido de un banquete carnívoro, viene reforzada por la referencia a la omofagia del pasaje de los *Cretenses* de Eurípides<sup>577</sup> que anteriormente citábamos en relación con la importancia de Creta en el mito del “primer Dioniso”<sup>578</sup>. Como ya hemos advertido, el pasaje pertenece a la entrada en escena del coro, formado por un grupo de sacerdotes de Zeus que se presentan ante Minos, el rey de Creta, quien probablemente los ha llamado para pedirles consejo en medio del desconcierto provocado por el nacimiento del Minotauro. Entre otras informaciones por medio de las que estos “hombres sagrados” se dan a conocer, son significativas, sobre todo, las que recogen los versos 9-14:

Ἄγνὸν δὲ βίον τείνομεν ἐξ οὗ  
Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμεν,  
καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντὰς  
τοὺς ὠμοφάγους δαίτας τελέσας.

“Llevamos una vida pura desde que me convertí en iniciado de Zeus del Ida, después de haber celebrado los truenos del noctívago Zagreo y los banquetes de carne cruda”.

Reprodujimos más arriba el pasaje completo con el objetivo fundamental de llamar la atención sobre la vinculación de Creta con un tipo de culto cuyos rasgos lo acercan de modo indudable al orfismo, aunque algunos estudiosos juzgaron que se trataba de un conjunto incoherente, creado por Eurípides con un propósito únicamente poético. Como veíamos, Nono se servía en su relato del recurso del vuelo de Deméter sobre la isla, en 6.120-139, para hacer notar que conoce la “versión cretense” del nacimiento de Zagreo, pero prefiere buscar la inspiración en Claudiano, que localiza en una cueva siciliana la violación de Perséfone. El del panopolitano es, con todo, un rechazo artificial tras el que se oculta una concesión más a la *poikilía*, manifestada en forma de mezcla de versiones. Y a pesar de situar la concepción y el nacimiento de Zagreo en Sicilia, los elementos del viejo culto a la Madre del Ida y a Zeus y a Dioniso cretenses siguen presentes en la epopeya: advertimos más arriba que

---

<sup>577</sup> E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht (*OF* 567).

<sup>578</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

determinadas figuras que se relacionan muy de cerca con la tríada divina, como los Curetes, Coribantes, Telquines o Dáctilos desempeñan un papel fundamental en la obra de Nono. Volveremos a referirnos a ellos más adelante<sup>579</sup>, en el comentario de algunos textos que los relacionan de forma evidente con el segundo Dioniso, cuya infancia y adolescencia transcurren en Frigia, en la morada de Rea y acompañado por los mismos danzantes místicos que según la versión cretense cuidaron de Zagreo.

Así pues, tenemos testimonios que apoyan el consumo de carne en relación con ritos órficos. Bien es verdad que con una pequeña diferencia, puesto que la omofagia aparece de forma obvia en el texto de *Cretenses*, mientras que la alusión a comer “el resto de la carne” del *Papiro de Gurob* es algo más dificultosa. Parece razonable, en primer lugar, pensar en una celebración de un tipo muy bien documentado en literatura y epigrafía, en la que la carne del animal inmolado se cocinaba y repartía entre los participantes, que la consumían en el mismo lugar del sacrificio<sup>580</sup>: oficiantes, fieles y divinidades, todos recibían su parte. Entendido como un plural colectivo, κρέα podría referirse a los pedazos de la víctima, cocidos y distribuidos, como indica la expresión “el resto de la carne” (τὰ δὲ λοιπὰ κρέα). La línea 16 del *Papiro* (ἀναθεις ἐς τὸ ἀνιρε, “ofreciendo a lo que el fuego ha consumido”), por lo demás, introduce el fuego en el ritual descrito y hace preferible la referencia a carne cocinada<sup>581</sup>.

Pero ni el *Papiro de Gurob* ni el fragmento de *Cretenses* especifican que el banquete tenga lugar a imagen y semejanza del mito fundacional del orfismo. Podría objetarse, igualmente, que el nombre de Zagreo del fragmento de Eurípides se refiera al dios desmembrado del orfismo: no hay en el texto indicación alguna de su genealogía, y, sin embargo, las referencias al ritual con que se lo celebra, como divinidad nocturna, son suficientes para reconstruir un sistema mítico coherente. La combinación con el testimonio del *Papiro de Gurob* y de ambos con el comentario de Harpocración acerca del yeso, sustituido por el barro y el salvado en las ceremonias oficiadas por la madre de Esquines, dan lugar a un todo estructural trabado, cuya ligazón no puede ser otra que el mito de Zagreo desmembrado. Nono le da una forma poética y narrativa, y, al relacionarlo con el segundo Dioniso, proporciona una

---

<sup>579</sup> Vid. III.9.4.3.

<sup>580</sup> Una serie de interesantes paralelos literarios y epigráficos citados por Festugière 1935, p. 374s.

<sup>581</sup> Cf. Jiménez 2002b, *diss.*, § 3.1.2.3.

justificación argumental que en todo momento explica su inserción en la trama general de la epopeya.

Hemos invocado el *Papiro de Gurob* y el fragmento de *Cretenses* en apoyo de la hipótesis de que algún tipo de celebración órfica, seguramente aquella por medio de la que el fiel alcanzaba su condición de iniciado, contaba entre sus prácticas con el consumo de carne de un animal sacrificado. Partiendo de la alusión de Harpocración a una ceremonia donde algunos participantes se embadurnaban de salvado y arcilla, primitivamente de yeso, parece factible la propuesta de que los banquetes carnívoros del orfismo se basasen en el ancestral banquete titánico, aunque no resulte claro ni a partir de lo que leemos en el *Papiro* ni en Eurípides. Ahora bien, el que el trágico sitúe en Creta la acción de su obra perdida permite volver a la consideración del influjo que en el culto órfico pudo tener la religiosidad de la isla, en la que se entremezclan viejos elementos prehelénicos: la Tierra, desempeña un papel primordial de Madre Universal<sup>582</sup> y madre de Zeus, sobre cuyo nacimiento parece modelado el de Zagreo, como ya advertimos más arriba<sup>583</sup>.

La relevancia de Creta en relación con el orfismo viene igualmente atestiguada por una información de Fírmico Materno. Además del volumen y el carácter de los datos que nos ofrece, el testimonio que citamos a continuación es interesante por su cercanía temporal con respecto a Nono, pues Fírmico vivió y desarrolló su labor apologética en el siglo IV de nuestra era. Y poco importa el que se adscribiera con claridad a las filas del cristianismo, para que nuestro poeta lo usara como fuente, pues en la ambigüedad ideológica de Nono reside, como sabemos, la razón de existir de la *quaestio nonniana*. Así dice Fírmico de los cretenses<sup>584</sup>:

*Cretenses ut furentis tyranni saevitiam mitigarent, festos funeris dies statuunt, et annum sacrum trieterica consecratione componunt, omnia per ordinem facientes quae puer (sc. Bacchus) moriens aut fecit aut passus est. Vivum laniant dentibus taurum, crudeles epulas annuis commemorationibus excitantes, et per secreta silvarum clamoribus dissonis eiulantes fingunt animi furentis insaniam, ut illud facinus non per fraudem factum, sed per insaniam crederetur.*

“Los cretenses, para mitigar la crueldad del tirano enfurecido, tienen establecidos días festivos en honor del muerto y disponen un culto anual con una consagración cada dos

---

<sup>582</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>583</sup> Cf. también West 1983a, pp. 166-168.

<sup>584</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 6.5 (89 Turcan) = OF 572.

años. Representan por orden todo lo que el niño (sc. Baco) hizo o sufrió al morir. Desgarran con los dientes un toro vivo, reviviendo el cruel banquete en conmemoraciones anuales, y por los más recónditos bosques fingen la locura de un espíritu furioso, lamentándose en medio de chillidos disonantes, para que su crimen no fuera considerado producto de una trama, sino de la locura”.

El conjunto en el que se halla inserto el presente pasaje de Fírmico corresponde a una descripción de los misterios de Dioniso, en los que el apologista parece encontrar un reflejo prácticamente inmediato del mito del desmembramiento<sup>585</sup>. Bien es verdad que en sus manos, el relato recibe una interpretación evemerista según la que Dioniso es hijo de un rey de Creta asesinado en una conspiración llevada a cabo por los sirvientes de palacio, en los que el autor humaniza a los Titanes. Como principal motivación del crimen, Fírmico aduce los celos de Hera, al igual que una parte importante de la tradición<sup>586</sup>. En Nono, como hemos advertido anteriormente, la esposa engañada de Zeus no sólo instiga, sino que además queda pendiente del crimen, que llega a término por una orden suya, lanzada en forma de bramido<sup>587</sup>.

Pero si aducimos ahora el texto de Fírmico es porque afirma explícitamente que existe una relación directa entre la fechoría de los Titanes, que trata de desmitificar desde su particular perspectiva historicista, y el ritual dionisiaco. Bien es verdad que el pasaje que citamos (que versa acerca del ritual cretense insituido por Júpiter para conmemorar el asesinato de su hijo), como hace notar Herrero de Jáuregui en su reciente trabajo doctoral<sup>588</sup>, es el menos verosímil de toda la argumentación de Fírmico<sup>589</sup> y, sin embargo, el que más ha influido la opinión de los estudiosos modernos<sup>590</sup>.

Pero el texto es sospechoso en varios sentidos: en primer lugar, conviene destacar la incoherencia que supone la afirmación de la que hemos partido, según la que los cretenses representan, literalmente, “por orden todo lo que el niño hizo o

---

<sup>585</sup> La versión de Fírmico está recogida en los fragmentos *OF* 304-332.

<sup>586</sup> Como afirmamos más arriba, los celos de Hera son un elemento tardío, de carácter novelesco, que sólo aparece en el mito del desmembramiento a partir de las Rapsodias: cf. *OF* 303.

<sup>587</sup> El poeta lo manifiesta en 6.200-202 (ἕως ζηλήμονι λαϊμῶι / τρηχάλειον μύκημα δι’ ἠέρος ἔβρεμεν Ἥρη, / μητρυιῆ βαρύμηνης), dentro del pasaje que analizamos más abajo: vid. III.7-9, sobre todo III.9.5.2.a. “La orden de Hera”.

<sup>588</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, IV 3.4.2., V.4.3 y VI.2.3.7.

<sup>589</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 1-6.

<sup>590</sup> Harrison 1903 ve en este pasaje una reproducción fidedigna de rituales auténticos; muestra sus reservas Henrichs 1978.



sufrió al morir”, seguida inmediatamente de la descripción de un acto de omofagia (“desgarran un toro vivo con los dientes”). Poco antes, Fírmico ha asegurado que los Titanes cocinaron “de diversos modos” al niño para devorarlo<sup>591</sup>. En el toro que supuestamente se desgarró vivo y cuyas carnes no pasan por el fuego en modo alguno debemos, seguramente, entender una alusión a un elemento de la tradición menádica. De esta manera podríamos extraer una conclusión clara: si, como parece evidente, a Fírmico no le preocupa la verosimilitud<sup>592</sup>, es probable que la razón deba buscarse en la confusión entre lo órfico y lo dionisiaco, que en esta época es ya un hecho consumado.

Por otro lado, el texto que nos ocupa no está aislado en la aseveración de inmediatez entre el mito del Dioniso órfico y un ritual construido a su imagen y semejanza. El escoliasta de Clemente de Alejandría, al comentar un pasaje del *Protréptico* (119.8.9) considera que Dioniso fue desmembrado por sus propias Ménades:

Δύσαγνον κρεανομίαν ὡμὰ γὰρ ἤσθιον κρέα οἱ μούμενοι Διονύσῳ. Δεῖγμα τοῦτο τελούμενοι τοῦ σπαραγμοῦ ὄν ὑπέστη Διόνυσος ὑπὸ τῶν Μαινάδων.

“Reparto impuro de carne: pues los iniciados en Dioniso comían la carne cruda. Esto lo realizaban como muestra del desmembramiento que sufrió Dioniso por parte de las Ménades”.

Muchos siglos después, el patriarca Focio sigue la misma línea al definir así el término *νεβρίζειν*:

ἢ νεβροῦ δέρμα φορεῖν ἢ διασπᾶν νεβροῦς κατὰ μίμησιν τοῦ περὶ τὸν Διόνυσον πάθους.

“Llevar una piel de cervato o desmembrar cervatos en imitación del sufrimiento relacionado con Dioniso”.

La únicas huellas paganas de tal supuesta actualización ritual del mito son escasas y poco claras, reductibles tan sólo, a mi juicio, al *Papiro de Gurob*<sup>593</sup>, de modo que son los autores cristianos quienes se encargan de asociar mito y ritual de forma

---

<sup>591</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 3: *Decocta variis generibus pueri membra consumunt.*

<sup>592</sup> Cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.* p. 226: “La unión de aspectos diferentes de la religión griega en un solo ente, que es una tendencia constante de la apologética, va siendo más audaz según la necesidad de plausibilidad va siendo menor”.

<sup>593</sup> OF 578. Cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, que en II.3.5.2, comenta otros dos testimonios papiáceos (*P. Soc. Ital.* 850 = OF 310 y *P. Argent.* 1313 = OF 593) que aluden claramente al mito de Dioniso y los Titanes. A pesar de que no lo conectan con ninguna forma de *τελετή*, es factible que el primero de ellos contuviera un intento de transmitir o interpretar un rito vinculado con el episodio mítico. En el segundo, la razón más concluyente parecen encontrarse en las semejanzas de algunas de sus líneas con un pasaje de Clemente de Alejandría al que aludiremos enseguida (*Protr.* 2.17.2).

explícita, acercándolo al concepto de conmemoración implícito en la Eucaristía<sup>594</sup>, gracias seguramente a la idea de la teofagia, semejante en apariencia en una y otra forma de fe, aunque responda a un esquema de pensamiento diferente.

La implicación ritual del mito del desmembramiento falta por completo en la epopeya noniana, al menos por lo que respecta a la narración del mito, que es más o menos sistemática en el canto sexto. Encontraremos, no obstante, diversos elementos relacionados con Zagreo y las iniciaciones órficas, distribuidos a lo largo de la epopeya y con muy diversos valores, desde lo meramente ornamental a la posible alusión simbólica a un concepto más profundo. Uno de los elementos que reaparecen con insistencia, sobre todo en la guerra contra los indios, es el yeso, que sirve para tizar los rostros de los guerreros del bando del segundo Dioniso. El yeso con el que Nono relata que los Titanes se disfrazan para asesinar al pequeño Zagreo, nos ha conducido hasta aquí a través de una discusión en la que han entrado en juego una serie de testimonios que hablan del yeso en relación con los Titanes (desde el fragmento de Euforión que citamos más arriba al hablar del nombre de Zagreo<sup>595</sup>), hasta textos, todos cristianos, que hablan de rituales basados en el mito del asesinato y devoración del dios. En un término medio encontramos a Harpocración, a partir de cuyo testimonio podemos deducir la existencia de un ritual en el que los participantes se cubrían de barro y salvado en sustitución del yeso. Una de las hipótesis podría apuntar a la representación de un drama sacro, aunque sin sacrificio ni banquete como en el *Papiro de Gurob*. El texto de Harpocración, aunque parece relacionar el barro y el salvado de las iniciaciones más con la pureza ritual, análoga a la que se consigue al frotar con barro las estatuas, que con un disfraz mediante el que emular a los Titanes, remite inmediatamente a tal parte del relato a través de una asociación de ideas en virtud de la que no sería inverosímil proponer la dramatización del crimen con todos sus componentes.

Lo que parece claro es que el yeso desempeñó en las iniciaciones órficas un papel nada desdeñable. Si se le relacionó con los asesinos de Dioniso, pudo ser porque pintarse de blanco el rostro fue desde muy antiguo un recurso habitual empleado en contextos bélicos. El testimonio de Euforión recogido en *OF 35* (πάντα

---

<sup>594</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.* pp. 496s.

<sup>595</sup> *Euph. fr.* 29 De Cuenca = 92 Van Groningen (*OF 35*).

δέ οἱ νεκρηδὸν ἔλευκαίνοντο πρόσωπα: “se blanqueaban los rostros enteros a manera de cadáveres”) sirve a West de base para explicar una serie de testimonios que aluden a la costumbre guerrera de blanquearse con el propósito de parecer espíritus y amedrentar así al enemigo<sup>596</sup>. Recuerda especialmente el episodio del ataque nocturno de los focios contra los tesalios, en el que los primeros tiñeron de blanco sus rostros y sus armas de tal modo que los tesalios quedaron espantados porque creyeron que se trataba de una visita sobrenatural<sup>597</sup>. La imagen de los Titanes artificialmente blancos, según West, se corresponde con un tipo de espíritus ancestrales cuya función en primitivos ritos iniciáticos consistía en llevarse al iniciando y matarlo (simbólicamente). Ello encajaría con ciertos textos de época romana que aluden a una “presentación de fantasmas y terrores del Hades” en las iniciaciones báquicas<sup>598</sup>.

En cualquier caso, la función del yeso con el que los Titanes se embadurnan en el pasaje de Nono parece clara al menos a ojos del poeta: se trata de un disfraz, una astucia repleta de malicia, como resaltan los vocablos del campo semántico de lo falso y lo engañoso (κερδαλέος y ἐπίκλοπος de 6.170), sobre los que hicimos hincapié más arriba<sup>599</sup>. Cabe destacar, por último, que el panopolitano alude al yeso tan sólo mediante el término γύψος, y no τίτανος, que también designa el yeso en griego y que permitiría un juego de palabras basado en su similitud fónica con el nombre de los Titanes. Tampoco ninguna de las fuentes del mito órfico usa τίτανος, lo que lleva a West a concluir que la semejanza no desempeñaba papel alguno en la construcción primitiva de la historia<sup>600</sup>.

---

<sup>596</sup> West 1983a, p. 154.

<sup>597</sup> Hdt. 8.27.3-4. Cf. asimismo Paus. 10.1.11; Polyæn. 6.18.1 (639 F, Jacoby). West, *l.c.* n. 47 recoge también un interesante paralelo antropológico proporcionado por A. Lang, que a finales del siglo XIX observó cómo ciertas tribus australianas se pintaban de tiza para espantar a sus enemigos: “War parties OF Australian blacks bedaub themselves with white clay to alarm their enemies in night attacks”. Lang 1885, p. 41. Un interesante estudio del disfraz bélico de los focios, con referencia al yeso del mito de los Titanes, en Ellinger 1993.

<sup>598</sup> Como el de Orígenes: Origen. *C. Cels.* 4.10 (I 281, 2 Koetschau). Para un estudio de los testimonios que apuntan a una posible dramatización ritual de las experiencias que los iniciados sufrirían tras la muerte, así como de los castigos de los no iniciados, cf. Martín Hernández 2005.

<sup>599</sup> En otras apariciones del yeso en las *Dionisiacas* (situadas en 27.204, 228; 29.274; 30, 122; 34.144 y 47.733) Nono lo llama “yeso místico”, como si se tratase de un adorno corriente del rostro de los devotos del dios.

<sup>600</sup> West 1983a, p. 154, n. 49.

Además del yeso empleado a modo de máscara, los Titanes se sirven en su crimen, según el pasaje de 6.169-175, de un espejo (κάτοπτρον) en que el niño se contempla apenas unos momentos antes de ser muerto.

El espejo forma parte de una enumeración de objetos que nos ha llegado en las obras de algunos de los apologistas cristianos<sup>601</sup>. El testimonio de Clemente de Alejandría resulta de especial importancia por la cantidad de información que proporciona acerca de un posible ritual cuyos δρώμενα, al parecer, consistían en una representación dramática de los sufrimientos de Zagreo antes de morir (narrados en la parte correspondiente a λεγόμενα). Sobre el probable reflejo del mito de Zagreo en el ritual órfico hemos hablado anteriormente con respecto a un pasaje de Harpocración y, sobre todo, de uno de Fírmico Materno. Al texto de Clemente que nos interesa ahora<sup>602</sup> hemos aludido también más arriba en tanto que parte de la tradición que hace de los Titanes los únicos culpables del asesinato de Zagreo, despojando de toda intervención a Hera:

Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὄν εισέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλιω κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων, δόλωι δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν, οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὁ τῆς Τελετῆς ποιητῆς Ὀρφεύς φησιν ὁ Θράκιος·

κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγνια,  
μῆλά τε χρύσεια καλὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων.

Καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ῥόμβος, ἔσοπτρον, πόκος.

“Los misterios de Dioniso son completamente inhumanos: cuando era todavía un niño, mientras los Curetes bailaban a su alrededor en danza guerrera, se metieron en medio a traición los Titanes, y tras engañarle con juguetes infantiles, los propios Titanes lo desmembraron, siendo aún un infante, como dice el poeta de la Iniciación, Orfeo, el tracio:

*Una piña, una peonza sonora y juguetes de flexibles miembros,  
y las hermosas manzanas de oro de las Hespérides de voz aguda (OF 306).*

Y no es inútil que os dé a conocer los inútiles símbolos de esta iniciación: tabas, pelota, trompo, manzanas, peonza sonora, espejo, copo”.

Clemente entiende que existe una estrecha relación entre el relato sagrado y la ejecución de un ritual. Así lo demuestra el empleo de μυστήρια, término que designa las creencias, reservadas para unos pocos (iniciados o iniciandos), de acuerdo con las

---

<sup>601</sup> Cf. OF 306.

<sup>602</sup> Clem. Al. Prot. 2.17.2 ss.

que se llevan a cabo ritos durante el tipo de ceremonia denominado τελετή<sup>603</sup>. Para Clemente, Orfeo es el “poeta de la Iniciación” (Τελετή), por excelencia; con tal denominación el de Alejandría no hace sino confirmar una tradición secular que liga indisolublemente rito y texto en el orfismo<sup>604</sup>. Para él, los “inhumanos misterios de Dioniso” se componen tanto del relato de sus sufrimientos, como de su reflejo, fuese del tipo que fuese, en la parte δρώμενα del ritual. Así es como el uso en el rito de los objetos con los que los Titanes engañan al dios recibe una justificación a ojos del apologista.

Como hemos advertido, otros autores cristianos se hacen eco de los “juguetes” aludidos en el mito y usados en las iniciaciones: Eusebio<sup>605</sup>, Arnobio<sup>606</sup>, Fírmico Materno<sup>607</sup> o el escoliasta de Clemente de Alejandría<sup>608</sup> citan los objetos en una sucesión similar a la del propio Clemente. Con independencia de las ligeras variantes, todos los elementos citados tienen en común su vinculación con el ámbito de lo dionisiaco<sup>609</sup> y su uso como juguetes infantiles, lo que explicaría su entrega al niño Dioniso por parte de los malvados Titanes del mito para distraerlo.

Y si bien es cierto que el tono de los autores que citan la lista, hasta convertirla prácticamente en canónica, es burlón y destructivo<sup>610</sup>, el ya citado *Papiro de Gurob*, un documento anterior en seis siglos a Clemente de Alejandría, viene a corroborar que tales elementos, con un desconocido valor simbólico último y marcado carácter tabú, desempeñaban una función real en el ritual órfico. Los paralelos entre ambos

---

<sup>603</sup> Cf. Boyancé 1936, p. 48. A veces τελετή y μυστήρια son empleados con el mismo sentido abstracto: Damag. *AP.* 7.9; D.S. 1.23.2, 1.96.3, 5.64.4; Luc. *Salt.*15, Hippol. *Haer.* 5.20.4, cf. Turcan 1988, p. 433. En el orfismo, τελετή designa “la transmisión por medio del mito y del rito de un conjunto de creencias religiosas”, de modo que puede significar tanto la ceremonia en sí misma como las creencias y ritos en ella transmitidos: cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33.

<sup>604</sup> Lo cual permite recordar la definición de orfismo como “religión del libro”, sentada por Ugo Bianchi: cf. Bianchi 1974, 131 [=1977] p. 189. Cf. también Bernabé 1996a, 18 n. 15, 1996b, p. 67.

<sup>605</sup> Euseb. *Praep. Ev.* 3.3.23.

<sup>606</sup> Arnob. *Adv. nat.* 5.19 (273, 7 Marchesi).

<sup>607</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 6.6 (90 Turcan).

<sup>608</sup> Schol. Clem. Alex. *Protr.* 2.17.2 (192 Marc.)

<sup>609</sup> Algunos textos añaden la férula (νάρθηξ) a la lista: cf. *OF* 307. Otros lugares de las *Dionisiacas* mencionan objetos característicos del culto dionisiaco, citados en el elenco de juguetes con los que el dios niño es engañado, pero ausentes en el episodio noniano del asesinato de Zagreo: es el caso de la cesta cuyo rendimiento comentamos y analizamos con atención al pasaje de la iniciación del segundo Dioniso por la nodriza Místide (vid. III.9.4.4.b. “La serpiente iniciática”). Los juguetes del relato son estudiados como elemento mítico y ritual por West 1983a, pp. 157-159. Cf. también Tortorelli 1975 y 2000.

<sup>610</sup> Recuérdese que el someter ciertos elementos del paganismo al ridículo se encuentra entre los medios más efectivos de los Padres de la Iglesia para denostarlo: cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*

textos son tan evidentes, como se vio desde el descubrimiento del *Papiro*, que permitieron su inmediata adscripción al orfismo, a pesar de que no aparece en todo el documento el nombre de Orfeo<sup>611</sup>.

Nos interesan ahora sobre todo las líneas 28-30 del *Papiro*:

ε]ις τὸν κάλαθον ἐμβαλ<ε>ῖν  
κ]ῶνος ρόμβος ἀστράγαλοι  
η] ἔσοπτρος.

“Poner en el canasto... piña, zumbador, tabas... espejo”.

Como vemos, faltan en el papiro algunos de los objetos que sí menciona Clemente, pero, lo que es más importante, ambos coinciden en la mención del espejo, que aparece en otros testimonios relacionado con Dioniso y probablemente con el relato de sus sufrimientos. Por ejemplo, un papiro publicado por la Sociedad italiana<sup>612</sup> y datado en torno a los siglos II y III d.C. alude al espejo bajo la denominación de κάτοπτρον, y no ἔσοπτρος como Clemente o el *Papiro de Gurob*. La diferencia es nimia, pero no carece de interés para nuestro trabajo: κάτοπτρον es, asimismo, el término empleado por Nono en 6.173. Y el espejo, tal como hace notar Chuvín<sup>613</sup>, es el único elemento de toda la lista de juguetes que permanece en el mito del desmembramiento en época tardía: no hay peonza, piña, zumbador o tabas ni en Nono ni en la píxide de Bolonia<sup>614</sup>.

Todos los elementos, tal como su presencia en los documentos que hemos citado sugiere, debieron de poseer en la celebración de los misterios una significación profunda que los incluía en el círculo de lo accesible sólo a los iniciados, del tabú, de lo inefable (ἄρρητα)<sup>615</sup>; una significación que, en palabras de Chuvín, “se nos escapa”<sup>616</sup>. Si de los juguetes mencionados sólo el espejo permanece hasta Nono (en coincidencia de nuevo con algunos de los más insignes filósofos de su época, como vamos a ver inmediatamente), es posible que fuese aún más rico en sentidos que el resto de objetos, o, de otro modo, el más susceptible de recibir una interpretación profunda por parte de los neoplatónicos. Veamos en qué características del espejo se

---

<sup>611</sup> Cf. un cuadro sinóptico de los rasgos comunes entre el *Papiro* y el pasaje 2.17.2 del *Protréptico* en Herrero de Jáuregui *o.c.*, p. 166-169.

<sup>612</sup> *P. Soc. Ital.* 850 = Cf. *OF* 310. Cf. también Hordern 2000, p. 140. Se trata del mismo papiro que hemos citado más arriba al aludir a los testimonios que podrían probar la relación inmediata entre el mito del desmembramiento y el ritual órfico. Cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, II.3.5.2.

<sup>613</sup> Chuvín 1992, p. 26.

<sup>614</sup> Volbach 1976, n° 95.

<sup>615</sup> Hernández de la Fuente 2002, p. 39.

<sup>616</sup> Chuvín 1992, p. 26.

detuvieron especialmente y cuáles de ellas parecen ser aprovechadas por Nono en el pasaje relativo al ataque de los Titanes que nos ocupa.

Recordemos cómo los asesinos del dios, impulsados por Hera, se acercan a él con el rostro cubierto de yeso<sup>617</sup> en el pasaje de 6.169-171. A continuación, en 6.172-174, el poeta alude por primera vez a la muerte de Dioniso, o al menos al momento en que recibe sus primeras heridas:

Ταρταρίηι Τιτῆνες ἐδηλήσαντο μαχαίρηι  
ἀντιτύπῳι νόθον εἶδος ὀπιπεύοντα κατόπτρῳι.  
ἐνθα διχαζομένων μελέων Τιτῆνι σιδήρῳι...

“Los Titanes lo mataron con un cuchillo infernal, mientras contemplaba su imagen engañosa en el espejo. Con sus miembros separados por el hierro titánico...”

El espejo forma parte de la trampa con que los Titanes atraen a Dioniso, sea cual sea el modo en que se sirven de él. West sugiere que el dios sigue el espejo hacia otro lugar y, al explicar la probable función ritual que desempeñaría entre los demás elementos, se apoya sin duda en la idea de que el relato fuera claramente reflejado en ciertas iniciaciones órficas, y propone, así, que el iniciando era entronizado y después debía seguir su imagen hasta el lugar donde sufría una muerte simulada<sup>618</sup>. Nono no especifica que el pequeño Dioniso se levante del trono por estar embebido en la contemplación de su propia imagen y desear seguirla<sup>619</sup>, aunque sí subraya el carácter engañoso del reflejo. Volveremos inmediatamente sobre la interpretación neoplatónica y el probable influjo que ejerce en el presente pasaje de la epopeya.

Detengámonos antes en la referencia al cuchillo que usan los asesinos, que el panopolitano denomina μάχαιρα, en 6.172, y σίδηρος (“hierro”), en 6.174. La alusión al espejo queda, así, enmarcada por una notable insistencia en el arma titánica, cuya malignidad es aludida por medio de otro calificativo: ταρταρίη, “infernal”.

---

<sup>617</sup> El que los Titanes se cubran el rostro refleja una costumbre guerrera, tal como hemos justificado más arriba. Nono subraya además el disfraz de yeso con una serie de términos de significado cercano a lo falso, lo que encierra una trampa, para resaltar que los Titanes llevan a cabo su crimen con premeditación. En cuanto al significado de la máscara de los asesinos del mito del desmembramiento en el conjunto de la tradición órfica, no debe pasarnos inadvertido que el disfraz es un elemento coherente con la lista de juguetes que ahora nos ocupa, puesto que en la Antigüedad el disfrazarse se consideraba también un juego: cf. Daremberg – Saglio, s. v. *Ludi. Jeux privés*, 1359. Fittà 1997, p. 25.

<sup>618</sup> West 1983, p. 156.

<sup>619</sup> A pesar de que Chuvín 1992, p. 27, le da ese sentido al “no habría de ocupar durante mucho tiempo el trono de Zeus” (οὐδὲ Διὸς θρόνον εἶχεν ἐπὶ χρόνον) de 6.169. Al igual que West, el erudito francés apunta hacia la idea de un movimiento del dios niño en pos del espejo, que le lleva a abandonar la protección que el trono podía ofrecerle. Chuvín cita en su apoyo la posición de las figuras en una de las escenas de la píxide de Bolonia (Volbach 1976, nº 95) y un pasaje de Firmico Materno: Iul. Firm. Mat. *De err.* 6.2.

Los Titanes del mito órfico matan a Dioniso, lo desmiembran, lo cocinan de diversas maneras y se lo comen entero, dejando tan sólo el corazón<sup>620</sup>, o bien apenas “prueban sus carnes”<sup>621</sup>. Para West<sup>622</sup>, el primer “modelo mítico” de la fechoría titánica debe buscarse en la iniciación chamánica, donde el iniciado, al igual que en el relato fundacional, se desprende de su cuerpo antiguo para recibir uno renovado. Pero el modelo más inmediato es el del sacrificio animal, del que hemos hablado poco más arriba al comentar un discutido texto de Fírmico Materno relativo a la religiosidad cretense<sup>623</sup>, y, conectados con él, un escolio a Clemente de Alejandría y la definición de Focio del verbo *βεβρίζειν*<sup>624</sup>. Como también hemos advertido, se trata de testimonios que incurren en una contradicción al afirmar no sólo la práctica de la omofagia, dudosa ya *per se*, sino que además se realiza como imitación de los sufrimientos de Dioniso en el mito órfico. Es seguro, sin embargo, que los Titanes del mito no devoran cruda la carne del dios y que la cocinan, aun de un modo peculiar<sup>625</sup>. Pero las opiniones de los autores se dividen en cuanto a la forma en que el dios es troceado: algunos se refieren simplemente a que lo desmiembran (*σπαράττειν* o *διασπᾶν*)<sup>626</sup> y los que, en palabras de West<sup>627</sup>, prefieren un lenguaje más preciso, hablan de un cuchillo<sup>628</sup>. Nono se encuentra entre los últimos<sup>629</sup>.

La alusión al espejo en el relato noniano del desmembramiento queda, pues, en medio de una aparición doble del cuchillo con que es muerto Zagreo (*μάχαιρα* y *σίδηρος*).

La relación del espejo con el ritual báquico parece sobradamente demostrada por la inscripción que leemos en uno, hallado en Olbia, fechable en torno al siglo VI

---

<sup>620</sup> OF 311-314.

<sup>621</sup> Como en el texto de Olimpíodoro que más arriba adujimos como representativo de la cólera de Hera como excusa del crimen titánico: *Olymp. in Phd.* 1.3 (41 Westerink) = OF 313 II.

<sup>622</sup> West 1983a, p. 160.

<sup>623</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 6. 5 (89 Turcan) = OF 572.

<sup>624</sup> Schol. Clem. Al. *Prot.* 119. 8. 9; Phot. s.v. *βεβρίζειν*.

<sup>625</sup> Cociéndola primero y asándola después: OF 312. Sobre el posible significado de esta extraña práctica, cf. sobre todo Detienne 1982.

<sup>626</sup> D.S. 3.62.6; Lyd. *Mens.* 4.51.

<sup>627</sup> West 1983a.

<sup>628</sup> Arnob. 5.19; Iul. Firm. Mat. *De err.* 6.3. Cf. la alusión a “las manos de los Titanes” en Procl. *H.* 7.11-13.

<sup>629</sup> El cuchillo no sólo aparece mencionado en 6.172 y 174, sino también en 6.205 y 31.47, pasajes que comentaremos en seguida.



a.C., y dos relieves de época augústea, en los que aparecen bacantes que agitan espejos en su danza extática<sup>630</sup>.

Los neoplatónicos se sirvieron de las múltiples posibilidades que ofrecía el espejo del mito órfico, muy rico en connotaciones.

En primer lugar, Plotino, en sus *Enéadas*, establece una analogía entre Dioniso y las almas humanas<sup>631</sup>:

Ἀνθρώπων δὲ ψυχὰι εἶδωλα αὐτῶν ἰδοῦσαι οἷον Διονύσου ἐν κατόπτρῳ ἐκεῖ ἐγένοντο ἄνωθεν ὀρμηθεῖσαι, οὐκ ἀποτμηθεῖσαι οὐδ' αὐταὶ τῆς ἑαυτῶν ἀρχῆς τε καὶ νοῦ.

“Las almas de los hombres, contemplando las imágenes igual que Dioniso contemplaba la suya en el espejo, una vez se han lanzado desde lo alto de donde estaban, no se preocupan ya ni de su principio ni de su pensamiento”.

El filósofo continúa y amplifica la línea de pensamiento platónico, para empezar, en lo que se refiere a la división entre lo real y lo sensible. Del mismo modo que lo entendiera Platón, también para Plotino la separación entre ambos mundos es física o, al menos, ha de explicarse como si lo fuera, a través de metáforas espaciales. Tal es el sentido de las alusiones adverbiales “allí” (ἐκεῖ) y “desde lo alto” (ἄνωθεν) del presente pasaje, referidas al “lugar” en el que las almas se encuentran antes de “lanzarse” (ὀρμηθεῖσαι) hacia abajo. La caída, metafóricamente, señala siempre una decadencia, un cambio a peor. En su diálogo *Fedro*, Platón describe las almas humanas compuestas en su situación primigenia de un carro alado tirado por dos caballos, uno blanco y uno negro, que simbolizan respectivamente el anhelo de perfección y el destino común, terreno, de los seres humanos. A continuación, cuenta cómo muchas de esas almas se encarnaron y dieron lugar a la primera generación de hombres<sup>632</sup>.

Plotino sigue la línea explicativa según la que las almas caen en picado, pero no se sirve de la metáfora del carro; remite más bien al extraño poder de atracción que sobre ellas ejercen las imágenes, propias del mundo sensible y, en consecuencia, falsas. La posibilidad de comparación más clara le viene proporcionada por el mito órfico de Dioniso, que, al contemplarse en el espejo, abandona su unidad, queda absorto en la parte falsa de sí mismo, y es conducido irremisiblemente a su muerte<sup>633</sup>.

---

<sup>630</sup> Citados por West 1983a, p. 156s.

<sup>631</sup> Plot. 4.3.12.1-39.

<sup>632</sup> Pl. *Phdr.* 245c-250d.

<sup>633</sup> Plotino se desmarca del valor simbólico y místico del espejo en las fuentes órficas, que lo señalan mayoritariamente como ἔσοπτρον y no κάτοπτρον, para aprovechar las posibilidades poéticas que el objeto brinda en la explicación de la relación entre unidad y multiplicidad: cf. Tortorelli 1975.

Una tendencia interpretativa algo más compleja es la de Proclo<sup>634</sup>:

Πάλαι δὲ καὶ τοῖς <θεολόγοις> τὸ ἔσοπτρον ἐπιτηδειότητος παρείληπται σύμβολον πρὸς τὴν νοερὰν ἀποπλήρωσιν τοῦ παντός· διὸ καὶ τὸν Ἥφαιστον ἔσοπτρόν φασι ποιῆσαι τῷ Διονύσῳ, εἰς ὃ ἐμβλέψας ὁ θεὸς καὶ εἶδωλον ἑαυτοῦ θεασάμενος προῆλθεν εἰς ὅλην τὴν μεριστὴν δημιουργίαν.

“Desde antiguo, también en las obras de los teólogos, el espejo está presente como símbolo que indica la capacidad del intelecto para llenarse con el todo. Por ello cuentan asimismo que Hefesto fabricó un espejo para Dioniso, y que al mirarlo el dios y contemplar su propia imagen, llegó desde ella a la creación universal, disgregada”.

Para el filósofo, según aparece en el pasaje citado, el espejo es claro símbolo ya en los relatos órficos de la facultad humana de entender el universo. El sentido negativo que poseía en el texto de Plotino, que lo consideraba elemento de perdición por cuanto que facilita el perderse en lo sensible y lo falso, parece suavizado ahora por las palabras de Proclo. Según dice, el ser humano puede entender la creación, disgregada por definición, al igual que el dios, que se disgregó al mirar su imagen y asimiló, por tanto, su esencia, a la de la creación misma.

Proclo contempla el desmembramiento de Dioniso como un hecho necesario, si no favorable, al tratarlo como una alegoría del proceso a través del que el ser humano alcanza la comprensión del cosmos. Pero es una perspectiva favorable en un sentido filosófico, un refinamiento del evidente significado religioso que rebosa la escena en las huellas de teogonías órficas que nos han llegado: en las obras de los comentaristas platónicos es omnipresente la consideración de Dioniso como una divinidad que resucita; el episodio del espejo es un anticipo de la división corporal, el desmembramiento, al que el dios será sometido. Dioniso, que es uno, se divide en dos al verse reflejado, y, al ser muerto, se disgrega en pedazos innumerables. Ahora bien, sus pedazos volverán a ser unificados y él, tornará a la vida.

Lo que Proclo parece tan sólo insinuar, lo afirma claramente Damascio<sup>635</sup>, que es prácticamente contemporáneo o posterior por muy poco a Nono:

Ὁ γὰρ Διόνυσος, ὅτε τὸ εἶδωλον ἐνέθηκε τῷ ἐσόπτρῳ, τούτῳ ἐφέσπετο καὶ οὕτως εἰς τὸ πᾶν ἐμερίσθη. Ὁ δὲ Ἀπόλλων συναγείρει τε αὐτὸν καὶ ἀνάγει καθαρτικὸς ὢν θεὸς καὶ τοῦ Διονύσου σωτὴρ ὡς ἀληθῶς...

“En efecto, Dioniso, cuando puso su imagen en el espejo, la siguió y así fue dividido en el universo. Y Apolo lo reunió y recompuso, como dios purificador que es, y verdadero salvador de Dioniso...”.

---

<sup>634</sup> Procl. *in Ti.* II 80, 19 Diehl = OF 309 IV.

<sup>635</sup> Damasc. *in Phd.* 1. 128 (81 Westerink).

Nono se halla, como siempre, a medio camino entre la presentación de datos de profundo valor religioso y su exégesis filosófica. Bien es verdad que jamás explicita su interpretación, pero sí reparte en su texto señales que apuntan a su conocimiento de los textos de los neoplatónicos que acabamos de presentar, o al menos de sus ideas. La ambigüedad propia del poeta, que, en mi opinión, permite una transmisión más efectiva de valores filosóficos, no nos permite sin embargo pasar del puro terreno de la hipótesis. Pero también los neoplatónicos hacen filosofía de lo que fuera poesía: Nono alimenta su epopeya de los viejos poemas órficos pasados por ese tamiz, y de las interpretaciones que resultan del proceso de filtrado neoplatónico.

El espejo en el que se mira Zagreo en las *Dionisiacas* (6.173) entraña, para Chuvín, una pérdida de la propia identidad<sup>636</sup>. Desde Tracia hasta China, es instrumento de división y multiplicación<sup>637</sup>, y los filósofos neoplatónicos lo tienen muy en cuenta, como indica el pasaje del *Comentario al Timeo* en que Proclo compara el reflejo de Dioniso con la disgregación de la creación universal (ὄλην τὴν μεριστὴν δημιουργίαν) y el de Damascio, que continúa la misma línea de pensamiento, aun de forma más clara. Los neoplatónicos vieron en el espejo una efectiva herramienta por medio de la que reflejar en sus obras el paso de lo uno a lo múltiple<sup>638</sup>. No sólo mantuvo su significación durante toda la Antigüedad tardía, sino que además la vio enriquecerse, por cuanto que el hombre mismo, en tanto que microcosmos, alcanzó en los neoplatónicos la categoría de espejo que reflejaba el universo entero, el macrocosmos<sup>639</sup>.

El espejo que refleja la imagen de Zagreo inmediatamente antes de su muerte tiene en Nono un significado primero que enlaza con la máscara de yeso que portan los Titanes, de la que hemos hablado largamente. El poeta insiste, decíamos, en resaltar su carácter maligno por medio de adjetivos que aluden a la falsedad. También el espejo devuelve a Dioniso una “imagen engañosa”, νόθον εἶδος, que permite aludir a la concepción platónica, que Plotino continuaba, según la cual el mundo sensible no es más que una imagen.

---

<sup>636</sup> Chuvín 1992, p. 28: « D'une manière générale, le miroir est un piège où l'âme se prend ; il entraîne une dépossession de soi-même ».

<sup>637</sup> Cf. bibliografía en Chuvín 1992, p. 28, n. 3.

<sup>638</sup> Como observa Gigli 1985, p. 215s.

<sup>639</sup> Cf. Chuvín 1992, p. 29.

Pero el espejo titánico es, ante todo, una trampa, como pone de relieve el poeta en 6.207, al describir la reacción de Zeus tras el descubrimiento del crimen contra su hijo:

...γινώσκων σκιάοντα τύπον δολίοιο κατόπτρου.

“...cuando advirtió el reflejo sombrío del tramposo espejo”.

Y remite, desde un punto de vista estilístico, al final del canto quinto (5. 594-600), que hemos analizado como parte de los preludios del nacimiento de Zagreo, donde Perséfone se presenta ante el lector ensimismada en la contemplación de su belleza, ajena a un Zeus serpentino que la espía:

Καί ποτε χαλκὸν ἔχουσα διαυγέα τέρπετο κούρη  
κάλλεος ἀντιτύποιο δικασπόλον, αὐτομάτῳ δὲ  
σιγαλέῳ κήρυκι τύπον πιστώσατο μορφῆς  
ψευδαλέον σκιάοντι δέμας κρίνουσα κατόπτρῳ,  
μιμηλὴν δ' ἐγέλασσαν ἐς εἰκόνα· Περσεφόνη δὲ  
αὐτοχάρακτον ἄγαλμα διοπτρεύουσα προσώπου  
ψευδομένης νόθον εἶδος ἐδέρκετο Περσεφονείης.

“La muchacha se deleitaba con el resplandeciente bronce, juez de su hermosura reflejada, y se cercioraba de la imagen de su belleza con un heraldo silencioso, juzgando en el sombrío espejo su cuerpo ficticio, y sonreía a su reflejo imitado. Y como contemplase Perséfone el gesto dibujado espontáneamente de su rostro, vio la imagen engañosa de una falsa Perséfone”.

Los términos que ofrecemos subrayados en el texto remiten doblemente al mito de Zagreo. Por una parte, el adjetivo σκιάοντι, “sombrío”, lo encontramos también en el verso 6.207, donde, decíamos, Zeus se ha percatado del asesinato del niño divino. El sintagma νόθον εἶδος, por su parte, es idéntico al de 6.173, en cuyo análisis nos centramos ahora. Hay, pues, un constante juego de referencias en las *Dionisiacas*, mediante las cuales Nono se cita a sí mismo a través de complejas anticipaciones y reminiscencias literarias, más o menos sutiles. En el caso del funesto papel desempeñado por el espejo en el episodio de Zagreo, vemos cómo aparece vinculado con su madre en los prolegómenos de su venida al mundo y cómo, al fin, su padre, Zeus, descubre el crimen y el objeto usado como trampa. En el centro queda, perfectamente enmarcada, la historia de su breve reinado y de su sangriento final. Nono hace gala, una vez más, de una inmensa habilidad poética y de su dominio de los procedimientos de *Ringkomposition*. Una estructura tan compleja no es, desde luego, fruto de la casualidad.

Tampoco lo es la abundancia en las *Dionisiacas* de términos que significan “imagen”<sup>640</sup> y que denotan la preocupación del poeta por motivos relacionados con el engaño a los sentidos, el juego permanente entre lo real y lo falso. El espejo, que pertenece para Nono al campo de lo engañoso y que causa la mayor de las tragedias para el pequeño Zagreo, contiene en sí la posibilidad de la resurrección. La división de Dioniso, que se produce en un doble sentido (primero, al contemplarse; segundo, al ser desmembrado por el cuchillo titánico), halla su correspondencia en un nuevo juego entre realidad y apariencia, que será llevado a cabo de forma deliberada por el niño divino en el pasaje que nos ocupará a lo largo de los capítulos siguientes, referido a las metamorfosis previas a su muerte. Pero ninguna de las divisiones es irreversible, y Dioniso, como el Uno del neoplatonismo, se disgrega en infinitos pedazos y pasa por la multiplicidad, para volver de nuevo a la unidad.

Nono lo traduce a términos poéticos en 6.175, al afirmar que Zagreo está destinado a resucitar con una misteriosa expresión que discutiremos en otros lugares de nuestro trabajo<sup>641</sup>:

Τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἀρχὴν.

“Dioniso tenía en el final de su vida un nuevo comienzo...”

El verso constituye la transición entre el episodio del ataque de los Titanes y el que recoge la lucha del dios por su vida, que examinamos a continuación.

## 7. LAS METAMORFOSIS DE ZAGREO.

### 7.1. INTRODUCCIÓN: EL TEXTO.

La segunda parte de la versión noniana del mito de Zagreo se encuentra recogida en 6.176-205. Nono describe aquí, a manera de larga digresión, una serie de formas humanas y animales adquiridas por el dios niño, en un texto que constituye una innovación respecto a la tradición órfica, ninguna de cuyas fuentes recoge un

---

<sup>640</sup> Tales como τύπος, εἶκων, ἄγαλμα, φάσμα o μίμημα, de las que encontramos una buena muestra en los pasajes citados con referencia al episodio de Zagreo. Las estudia en el conjunto del poema Riemschneider 1957, p. 57-61 como una de las líneas estilísticas fundamentales de Nono. Le sigue Fauth 1981.

<sup>641</sup> Vid. III.9.5.2. “La muerte de Zagreo”.

intento de Dioniso de resistirse a los Titanes y menos aún a través del recurso de la metamorfosis.

El pasaje de 6.176-205 cuenta, además, con dos partes diferenciadas: primero, la desesperada lucha de Dioniso en los instantes previos a su muerte, que llega hasta 6.199, un texto que examinamos, además de aquí, en otro bloque del presente trabajo por su relación con la magia<sup>642</sup>. La caída del dios en forma taurina bajo el cuchillo titánico es referida, en segundo lugar, por medio de tan sólo cinco versos, en 6.200-205. Ambas partes merecen un comentario extenso, tanto por sus puntos de contacto con el relato órfico del desmembramiento de Dioniso, como por sus divergencias.

La historia del breve reinado del hijo de Zeus y Perséfone, centro de la doctrina órfica, alcanza su máxima profundidad ideológica en el episodio de la muerte del dios. Como advertíamos al comienzo del presente capítulo, dedicado al Zagreo de la epopeya de Nono, la inclusión de Dioniso en la lista de divinos rectores del mundo es uno de los rasgos que mejor caracterizan las teogonías órficas por oposición a la hesiódica<sup>643</sup>. Pero los planes de gobierno para los que Zeus ha reservado a su hijo se ven truncados por el ataque de los Titanes, que lo matan después de engañarlo por medios a través de los que Nono demuestra su conocimiento de las *Rapsodias*. Un conocimiento que, tal como hemos pretendido mostrar, le llega a nuestro poeta filtrado en muchos de sus aspectos por los filósofos neoplatónicos.

En las fuentes cercanas al orfismo que nos transmiten el mito, a la muerte del niño seguía su desmembramiento y devoración. Son de nuevo los neoplatónicos los autores que de forma más completa nos transmiten el relato, interesándose principalmente en todo lo que apunta a la explicación del origen de los seres humanos. La antropogonía, en efecto, es el rasgo más definitorio de las teogonías órficas y de ella encontramos numerosos testimonios sobre todo provenientes de las *Rapsodias*, pero también otros que señalan hacia la presencia de la justificación del nacimiento de la humanidad en, al menos, una teogonía más antigua.

---

<sup>642</sup> Vid. IV.4.2. “Metamorfosis divinas”, donde operamos según la consideración de la metamorfosis como una acción mágica, partiendo de la definición de magia como un anhelo humano de emular a los dioses.

<sup>643</sup> La sucesión de Zeus a cargo de Dioniso sólo aparece claramente en las teogonías de *Jerónimo y Helánico* y en las *Rapsodias*. Posiblemente también habría un lugar para el episodio en la del *Papiro de Derveni* y en la llamada *Eudemía*, pero la escasez de datos no hace posible pasar del terreno de la hipótesis. Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

Contando las *Rapsodias*, eran posiblemente tres las teogonías órficas que trataban en algún momento el mito del desmembramiento de Dioniso<sup>644</sup>. Una de ellas remonta al siglo V a.C. y de la que tenemos muy pocos datos, de modo que es difícil efectuar una reconstrucción exacta. Sabemos, sin embargo, que se distinguía de un segundo poema, conocido en época helenística, que se caracterizaba por ahondar en las similitudes del mito de Dioniso con el egipcio Osiris. El propósito de esta teogonía, según parece, consistiría en unificar a ambos dioses, pues corresponde a Rea, en su identificación con Deméter, recoger y juntar los pedazos de Dioniso para poder resucitarlo<sup>645</sup>.

A la versión del siglo V a.C. pertenecerían los fragmentos de Euforión y Calímaco que hemos comentado más arriba<sup>646</sup>: el relato narraría cómo los Titanes se blanquean la cara para engañar al Dioniso hijo de Zeus y de Perséfone<sup>647</sup>, cómo lo matan<sup>648</sup> y desmiembran, para después cocinarlo y comerlo. En esta versión, es Apolo quien recoge los restos y los conduce a Delfos<sup>649</sup>. Zeus, al descubrir el crimen, fulmina a los Titanes. De sus restos nacerían los hombres, como parece probable a la luz de algunos testimonios coetáneos de esta teogonía<sup>650</sup>.

Pero los datos relativos al mito de Dioniso y los Titanes que manejaron tanto los neoplatónicos como Nono provendrían con toda seguridad de las *Rapsodias*. Elaboradas al parecer en una fecha anterior, aunque poco, al siglo I a.C. a partir de poemas más breves, que su desconocido autor redujo o amplió, con el propósito de dar lugar a una especie de *corpus* de poesía órfica<sup>651</sup>, también contienen referencias al episodio de la devoración del dios niño y sus implicaciones con respecto al origen y destino del alma humana.

---

<sup>644</sup> Cf. Bernabé, *l.c.*

<sup>645</sup> Según el relato egipcio, Set descuartizó a Osiris, y fue Isis quien con ayuda de Neftis y Anubis recuperó los pedazos y les devolvió la vida. Diodoro Sículo, en un pasaje del que hemos hablado más arriba, habla de esta versión como “órfica”: D.S. 3.62.6 (*OF* 58). Cf. Bernabé 1998b.

<sup>646</sup> Vid. sobre todo III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>647</sup> *Et.gen.* B = *Et.Sym.* cod. V = *EM* p. 406. 46 G. s.v. Zagreus, cf. Call. *Fr.* 43.117 Pf. (*OF* 34).

<sup>648</sup> *Euph. Fr.* 86 De Cuenca = 92 Van Groningen, cf. Henrichs 1972, p. 63, nota 38. Cf. también *OF* 308.

<sup>649</sup> Tz. *ad Lyc.* 208. Cf. Call. *Fr.* 643 Pf. y *Euph. Fr.* 13 De Cuenca = *OF* 36.

<sup>650</sup> Tal es el sentido de alusiones al sufrimiento de Perséfone que hace precisa una compensación humana: Pi. *Fr.* 65 Can. = 133 Maehl, citado por Platón: Pl. *Men.* 81 b-c. Cf. también el pasaje de las *Leyes* de Platón donde el filósofo hace referencia a la “antigua naturaleza titánica” de los hombres: Pl. *Lg.* 701b. Cf. *OF* 37. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, con bibliografía.

<sup>651</sup> Cf. Bernabé, *l.c.* Los fragmentos de la teogonía rapsódica son recogidos en *OF* 102-350. Quedan otros fragmentos cuya situación en las *Rapsodias* es difícil de determinar: cf. *OF* 351-356.

Como en la versión más antigua que acabamos de examinar, también en las *Rapsodias* los Titanes matan y desmiembran a Dioniso (OF 311). El relato continúa con la forma en que asan y cuecen sus carnes (OF 312)<sup>652</sup>, y lo devoran entero (OF 313) salvo el corazón, que rescata Atenea (OF 314)<sup>653</sup>. Al descubrir Zeus el horrendo crimen, fulmina a los asesinos de su hijo (OF 318) y de sus restos carbonizados nacen los seres humanos (OF 320).

Un discutido texto de Olimpiodoro resulta clave en la reconstrucción del mito tal cual acabamos de resumirlo: no sólo informa de la serie de acontecimientos míticos en relación con la sucesión de Zeus, sino que además establece una conexión explícita del mito con el nacimiento de los seres humanos. El pasaje pertenece al *Comentario al Fedón*<sup>654</sup>, y se halla inserto en la enumeración de reyes del cielo: tras Urano llega Crono, tras Crono, Zeus, y, después, Dioniso, que resulta desmembrado por los Titanes. Olimpiodoro refiere el castigo de la fulminación, que da lugar a la materia que origina la humanidad<sup>655</sup>:

Καὶ ἐκ τῆς αἰθάλης τῶν ἀτμῶν τῶν ἀναδοθέντων ἐξ αὐτῶν ὕλης γενομένης γενέσθαι τοὺς ἀνθρώπους οὐ δεῖ οὖν ἐξάγειν ἡμᾶς ἑαυτοῦς, οὐχ ὅτι, ὡς δοκεῖ λέγειν ἢ λέξις, διότι ἐν τινι δεσμῶι ἐσμεν τῶι σώματι (τοῦτο γὰρ δῆλόν ἐστι, καὶ οὐκ ἂν τοῦτο ἀπόρητον ἔλεγεν), ἀλλ' ὅτι οὐ δεῖ ἐξάγειν ἡμᾶς ἑαυτοῦς ὡς τοῦ σώματος ἡμῶν Διονυσιακοῦ ὄντος· μέρος γὰρ αὐτοῦ ἐσμεν, εἴ γε ἐκ τῆς αἰθάλης τῶν Τιτάνων συγκεῖμεθα γευσαμένων τῶν σαρκῶν τούτου.

“Y del residuo de los vapores que surgían de ellos se formó la materia de la que vinieron los hombres. Por ello está prohibido suicidarse, no porque, como parece decir el relato, estamos en nuestro cuerpo como en una prisión (pues es evidente y no lo diría, porque es algo inefable) sino porque nuestro cuerpo es "dionisiaco". En efecto, somos parte de Dioniso si, en efecto, procedemos de los restos carbonizados de los Titanes, que habían comido sus carnes”.

Tal como hemos anticipado, la de Olimpiodoro constituye una versión muy cercana al relato órfico adaptado por Nono en su poema, dada la coincidencia de ambos<sup>656</sup> en señalar la instigación de Hera en el origen de la actuación de los Titanes (κατ' ἐπιβουλήν τῆς Ἥρας, dice el neoplatónico poco antes del texto que citamos).

---

<sup>652</sup> Como aludimos al hablar de la μάχαιρα con la que los asesinos de Zagreo lo desmiembran en Nono. Cf. Detienne 1982 para el posible sentido de la cocción y el asado sucesivos en el mito.

<sup>653</sup> El río Hidaspes recuerda al segundo Dioniso noniano esta circunstancia en 24.45-49, pasaje que examinamos más abajo: vid. III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo”.

<sup>654</sup> *Olymp. in Phd.* 1.3 (p. 41 Westerink).

<sup>655</sup> Acerca de los múltiples problemas que suscita el pasaje, cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 27, con bibliografía.

<sup>656</sup> Habla erróneamente de influencia de Olimpiodoro en Nono Hernández de la Fuente 2002, p. 40-42.



No nos detendremos aquí en la discusión sobre la antigüedad del postulado, del que se hace eco Olimpodoro (y antes que él, otros autores como Proclo y Damascio), según el cual el hombre tiene en sí una parte malévola de la que debe purgarse<sup>657</sup> y otra divina, en virtud de la que puede salvarse si vive conforme a unas normas de vida determinadas. Creemos que la bibliografía que hasta ahora hemos citado acerca del particular permite hacerse una idea completa. Y, como parece razonable, aceptamos que el mito del desmembramiento sustenta el complejo entramado doctrinal y ritual del orfismo. Una vez en este punto, podemos enfrentarnos al relato de Nono con el apoyo suficiente como para dilucidar el sentido tanto de los elementos procedentes de la tradición que pueda mantener en su relato, como de sus innovaciones.

Hemos advertido ya que la innovación más destacable del episodio es la constituida por las metamorfosis de Zagreo. Sin embargo, tanto si tomamos el texto de forma global como si examinamos las transformaciones del dios una a una, podemos comprobar cómo, paradójicamente, el poeta hace abundante uso de la tradición órfica, a muchos niveles y por medio de múltiples alusiones.

Conviene tener a la vista el pasaje de 6.176-199, a pesar de su extensión. Para facilitar el seguimiento de nuestra argumentación lo separaremos, sin embargo, en dos partes, según el tipo de figura adoptada por Dioniso. El verso 176 supone el preámbulo de ambas secciones:

...ἀλλοφύης μορφοῦτο πολυσπερὲς εἶδος ἀμείβων.

“...se cambiaba en otra cosa, mudando su apariencia una y otra vez”<sup>658</sup>.

En 6.177-181, Zagreo adquiere cuatro formas humanas sucesivas, algunas de ellas simbolizadas por los representantes divinos más excelsos de cada una de las edades del hombre:

---

<sup>657</sup> La conexión entre el mito y los preceptos del modo de vida órfico son mucho más claros en Plutarco (Plu. *De esu carn.* 996b), quien se refiere explícitamente a las dos partes del ser humano. Incluimos más abajo el texto completo y su traducción en la argumentación de las razones por las que Nono y otros autores, paganos y cristianos, suprimen la devoración de Dioniso en sus versiones del mito: vid. III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”. Sobre la posible vinculación del mito del desmembramiento con las alusiones al vegetarianismo en las *Dionisiacas*, vid. III.9.5.2.c. “El sacrificio y sus consecuencias”.

<sup>658</sup> Tratamos también las metamorfosis de Zagreo en el estudio de las del segundo Dioniso en 36.291-333, insertas en su enfrentamiento contra el general indio Deríades. Vid. IV.4.2.2.b., donde comparamos la fórmula mediante el que el poeta introduce la serie de metamorfosis en cada uno de los dos episodios, en 36.294s y 6.176. La forma de defenderse frente a sus enemigos acerca notablemente a los dos primeros Dionisos entre sí: vid. III.9.3.3.a. “El león y el fuego: Dioniso ante Deríades” y III.9.3.4. “Soñar leones y soñarse león: los restos del *ἱερός λόγος*”.

Πῆι μὲν ἄτε Κρονίδης δόλιος νέος αἰγίδα σείων,  
Πῆι δὲ γέρων βαρύγουνος ἄτε Κρόνος ὄμβρον ἰάλλων·  
ἄλλοτε ποικιλόμορφον ἔην βρέφος, ἄλλοτε κούρωι  
εἵκελος οἰστρηθέντι, νέον δέ οἱ ἄνθος ἰούλων  
ἀκροκελαινιόωντα κατέγραφε κύκλα προσώπου·

“Ahora se aparecía como un engañoso joven Cronida que agitara la égida; luego, como un anciano Crono de pesadas rodillas que derramara la lluvia. En ocasiones era un bebé de variado aspecto, y en otras se parecía a un muchacho alocado en cuyo rostro la reciente flor de la barba trazaba círculos de negras puntas”.

Las transformaciones continúan en 6.182-199, pasaje en el que Zagreo toma la forma de cinco animales: león, caballo, serpiente, tigre y toro. La sucesión de tales disfraces divinos abarca en total dieciocho versos. Los primeros cinco (182-186) se ocupan de la metamorfosis en león:

Πῆι δὲ χόλωι δασπλῆτι λέων μιμηλὸς ἰάλλων  
φρικαλέον βρύχημα σεσηρότι μαίνετο λαιμῶι,  
ὀρθώσας πυκινῆμισι κατάσκιον αὐχένα χαίταις,  
ἀμφελελιζομένη λασιότριχος ὑψόθι νώτου  
αὐτομάτη μάλιστα περιστίζων δέμας οὐρῆι.

“Luego enloquecía como un falso león que lanzara con cólera terrible un rugido horrendo de su garganta atronadora, irguiendo el cuello sombrío de espesas melenas, mientras su cola a ambos lados del lomo peludo golpeaba como un látigo que se moviera por sí solo marcando su cuerpo”.

Cuatro versos son los reservados para la descripción del caballo (187-190):

Ἔνθα λεοντείοιο λιπῶν ἴνδαλμα προσώπου  
ὑψιλόφωι χρεμετισμὸν ὁμοίον ἔβρεμεν ἵππωι  
ἄζυγι, γαῦρον ὀδόντα μετοχμάζοντι χαλινοῦ,  
καὶ πολιῶι λεύκαινε περιτρίβων γένυν ἀφρῶι·

“Luego de abandonar la apariencia de rostro leonino, relinchaba igual que un caballo sin uncir, que se agita para librarse del apremiante diente de la rienda, y blanqueaba su mejilla con clara espuma”.

La transformación en serpiente es narrada en cinco versos, al igual que la primera (191-195):

Ἄλλοτε ροιζήεντα χέων συριγμὸν ὑπήνης  
ἀμφιλαφῆς φολίδεσσι δράκων ἐλέλικτο κεράστης,  
γλῶσσαν ἔχων προβλήτα κεχηνότος ἀνθερεώνος,  
καὶ βλοσυρῶι Τιτῆνος ἐπεσκίρτησε καρήνωι  
ὄρμον ἐχιδνήεντα περίπλοκον αὐχένι δήσας·

“Luego soltaba un silbante siseo de sus mandíbulas y, como una serpiente cornuda, se enroscaba cubierto de escamas, y con la lengua extendida de sus fauces abiertas, saltaba

sobre la espantosa cabeza del Titán, rodeando su cuello con una cadena de anillos serpentinos”.

Las dos últimas metamorfosis son las de tigre y toro (196-199), que comparten grupo de cuatro versos:

Καὶ δέμας ἐρπηστήροσ ἀειδίητοσ ἐάσσασ  
τίγρισ ἔησ, στίξασ δέμασ αἰόλοσ· ἄλλοτε ταύρω  
ἰσοφυήσ, στομάτων δὲ νόθοσ μυκηθμόσ ἰάλλωσ  
θηγαλέησ Τιτήνασ ἀνεστυφέλιξε κεραίησ.

“Y dejando la apariencia de reptil que gira continuamente, era un tigre, con su cuerpo de abigarradas franjas; luego, igual que un toro, lanzaba de sus fauces un falso mugido, y con su cuerno puntiagudo embestia a los Titanes”.

Los esfuerzos del dios niño se revelan vanos: la de toro será su última transformación, pues bajo ella recibe el golpe definitivo en un pasaje, 6.200-205, que pone fin al mito de Zagreo con la mención de su desmembramiento mediante la secuencia ἐμιστύλλοντο μαχαίρησ y su reflejo en el genitivo absoluto δαΐζομένου Διονύσου de 6.206. De ambas expresiones hablaremos más abajo.

## 7.2. HACIA UNA INTERPRETACIÓN GLOBAL.

Cabe preguntarse antes por la motivación que conduce al poeta a introducir en su versión del mito tan extraña digresión. Podemos barajar varias razones; todas están, como vamos a ver, ligadas entre sí, dado que no son incompatibles y ninguna parece más verosímil que las otras. Aunque sí podemos someterlas a un orden creciente en virtud de su complejidad y, a la luz de un cuidado análisis, del grado de conocimiento por parte del poeta de ideas religiosas vinculables con el orfismo hacia el que apuntan los textos. El que tales alusiones no sean en modo alguno explícitas dificulta en extremo la interpretación del pasaje.

En primer lugar, la digresión de las metamorfosis es susceptible de recibir una explicación basada en la poética de la variación que rige al panopolitano<sup>659</sup>. Principio inspirador de la epopeya, la *poikilía* de la que Nono hace alarde explícito en diversos lugares de su poema<sup>660</sup> sirve a los estudiosos modernos de su obra para dar cuenta de casi cualquier elemento cuyo origen, función o significado resulta oscuro o

---

<sup>659</sup> Vid. I.1. “Nono y su obra”.

<sup>660</sup> En los primeros versos del canto primero y en el llamado “segundo proemio”, al comienzo del canto vigésimo quinto.

intrincado. Afirmar, sin más, que Nono incluye las metamorfosis de Zagreo en un relato tomado de del orfismo para romper el hilo de lo tradicional y así cumplir su barroco propósito de *imitatio cum variatione*, no es inexacto, pero sí superficial. De esta primera explicación debemos quedarnos con la idea de que las metamorfosis cubren, por el característico y barroco *horror vacui* noniano, un vacío literario provocado por la omisión de la manducación de Dioniso. Y lo hacen en una manera tan original como extensa.

Se ha sugerido también que las metamorfosis responden a un mecanismo de aposiopesis que pretende suprimir la facilidad con que los Titanes engañan y matan a Zagreo<sup>661</sup>. Es decir, que el poeta silencia o, mejor, mitiga la derrota del dios porque le resulta inconcebible el fracaso, que originariamente sí estaría en el mito. Desde este punto de vista, las metamorfosis divinas serían tratadas por el poeta, a mi juicio, como elemento disuasorio, un arma defensiva. No es el episodio del desmembramiento el único en el que Dioniso toma diversas formas sucesivas para defenderse: uno de los más interesantes paralelos lo encontramos en 36.291-333, donde el segundo Dioniso recurre a una retahíla de metamorfosis con el fin de amedrentar a su archienemigo Deríades, con el que se enfrenta en combate singular. A pesar de la coincidencia de varias de las formas animales adquiridas por uno y otro dios, existen diferencias estructurales y de fondo que ponen distancia entre ambos relatos: Baco da cumplida muestra de un terrorífico poder del que es en todo momento consciente<sup>662</sup>, mientras que Zagreo recurre a las metamorfosis sin éxito, pues será inevitablemente muerto. Pese a todo, la concepción del cambio de forma como un medio de obtención de los más variados objetivos, no es ajena a los dioses en la obra de Nono<sup>663</sup>, por lo que no debemos desecharla tampoco como posibilidad en el episodio de Zagreo, en este caso como medio de lucha o defensa.

Partiendo de la consideración de que sustituye la manducación de las carnes del dios, existe todavía una posibilidad de interpretación conjunta de la digresión de

---

<sup>661</sup> Hernández de la Fuente 2002, p. 43.

<sup>662</sup> Vid. III.9.3.4.

<sup>663</sup> Son muchos los dioses que cambian de forma a placer en las *Dionisiacas*. Citamos unos pocos ejemplos: Afrodita persuade a Harmonía de casarse con Cadmo en 4.67-178; Hera, también disfrazándose de humana, causa la perdición de Sémele en 8.181-185; Hermes adquiere la forma de Fanes, divinidad del orfismo tardío, para hacerse respetar por la esposa de Zeus y salvar al pequeño Baco en 9.137-144 (vid. IV.2.3.a. “Hermes y Fanes”). Puesto que consiste en emplear una habilidad sobrenatural para conseguir un objetivo determinado, la metamorfosis es una acción mágica, y así examinamos algunas de ellas más abajo: vid. IV.4.2.

las metamorfosis, que conecta a Nono con los textos de algunos de los Padres apologistas. Como hace notar Herrero de Jáuregui<sup>664</sup>, el mito de Dioniso y los Titanes ofrece elementos propicios para la interpretación sacramental por parte de los autores cristianos, incluso más que los rituales menádicos, supuestamente basados en la omofagia<sup>665</sup>. El relato de Zagreo desmembrado es el único testimonio griego en el que un dios no es sólo sacrificado, sino además comido. La ingestión de sus carnes, crudas o cocinadas en modos diversos<sup>666</sup>, no era un motivo circunstancial, sino el centro del relato y, sin embargo, resulta omitida en una parte importante de la tradición.

En las *Dionisiacas*, Zagreo muere en forma de toro, la última de sus metamorfosis, tal como hemos observado. Tras el asesinato, el poeta pasa sin solución de continuidad a narrar el momento del descubrimiento del crimen por parte de Zeus y su cólera contra los Titanes. El momento previo lo hallamos en 6.205-207:

...ταυροφυῆ Διόνυσον ἐμιστύλλοντο μαχαίρηι.  
 Ζεὺς δὲ πατήρ, προτέρωιο δαιῖζομένου Διονύσου  
 γινώσκων σκιόεντα τύπον δολίοιο κατόπτρου...

“...despedazaron con el cuchillo a Dioniso tauriforme. Y el padre Zeus, una vez desmembrado el primer Dioniso, cuando advirtió el reflejo sombrío del tramposo espejo...”.

El pasaje muestra lo que venimos advirtiendo a lo largo de nuestra argumentación: que el poeta omite la devoración, seguramente de modo deliberado, en un “salto narrativo” comparable con el testimonio de Clemente y el de Arnobio<sup>667</sup>, en primer lugar, y con el de una lista no desdeñable de autores paganos, por otra

<sup>664</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, VI. 2.3.7. “Sacramentalismo, teofagia y Eucaristía”.

<sup>665</sup> Más mítica que real, resultado, sobre todo, de la imagen de las seguidoras de Dioniso que Eurípides construyera en su obra *Bacantes*. Parece ser que, si la omofagia llegó a practicarse, consistía no en despedazar vivo a un animal y devorarlo, sino en echar a un recipiente los pedazos de la carne. Cf. la expresión ὁμοφάγιον ἐμβαλεῖν en una inscripción de Mileto del 276 a.C. (Versnel 1990, p. 145) y la interpretación de Henrichs 1969 y 1978. Cf. asimismo la interpretación contraria de Dodds 1960. Se trata de la misma expresión que usa Clemente cuando relata que los Titanes echan a Dioniso troceado en un caldero: Clem. Al. *Prot.* 2.18.1.

<sup>666</sup> La mezcla de elementos menádicos con los de la cocina sacrificial, que los Titanes invierten al cocer primero al dios niño y asarlo después, es constante en los testimonios: D.S. 3.62.6, 5.75.4; Philodem. *De Piet.* 44. 16.1 Gomp.; Procl. *in Crat.* 406bc, *in Alcib.* 344, 31; *in Tim* 24e (I 173, 1 Diehl) 35b (II 198.2 Diehl); Olympiodor. *in Phdn.* 61c, 67c; Himer. *Or.* 9.4; Cornut. 62.10; Nonn. Abbas *in Orat. contra Iul.* 2.35; *Schol. ad Lycophr. Alexandr.* 208; Lyd. *De Mens.* 4.51. La abundancia de testimonios, que se suman a los de Clemente (*Prot.* 2.17.2ss) y Fírmico (*de err.* 6.1-5) permite afirmar que no se trata de añadidos tardíos como piensa Robertson 2003, sino que se hallan presentes en el mito al menos desde época clásica: cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, nota 237.

<sup>667</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.* p. 492.

parte. De hecho, el pasaje de Nono constituye la primera de las pruebas que Herrero de Jáuregui cita contra la casualidad como explicación del hecho de que ambos apologistas supriman la ingestión de Dioniso<sup>668</sup>. Nosotros queremos resaltar, además, la similitud de los recursos narrativos de Clemente y Arnobio con respecto a Nono.

Así dice Clemente<sup>669</sup>:

οἱ δὲ Τιτᾶνες, οἱ καὶ διασπάσαντες αὐτόν, λέβητά τινα τρίποδι ἐπιθέντες καὶ τοῦ Διονύσου ἐμβάλοντες τὰ μέλη, καθήψουν πρότερον· ἔπειτα ὀβελίσκοις περιπείραντες “ὑπείρεχον Ἡφαίστοιο (Il. 2.426-428)”. Ζεὺς δὲ ὕστερον ἐπιφανεῖς [...] κεραυνῶι τοῦς Τιτᾶνας αἰκίζεται...

Los Titanes, que lo habían despedazado, colocaron un caldero sobre un trípode y echaron en él los miembros de Dioniso. Primero los cocieron primero; después, los traspasaron con espetones y “los sujetaron sobre Hefesto” (Il. 2.426-428). Por fin, Zeus aparece y con un rayo atraviesa a los Titanes...

Y le secunda Arnobio<sup>670</sup>:

*Baccanalia altera dessistimus praedicare... ut occupatus puerilibus ludicris distractus ab Titanis Liber sit ut ab isdem membratim sectus atque in ollulas coniectus ut coqueretur, quemadmodum Iuppiter suavitate odoris inlectus, invocatus advolarit ad prandium compertaque re gravi grassatores obruerit fulmine.*

“Renunciamos a exponer las otras Bacanales... cómo Liber, mientras estaba ocupado con juegos infantiles, fue despedazado por los Titanes y cortado miembro a miembro por ellos y arrojado en ollitas para que se cociese, y la manera en que Júpiter, arrastrado por lo agradable del aroma, llegó volando al banquete sin que le invitasen y, una vez comprendió el crimen, destruyó a los asesinos con un rayo”.

Sería factible, puesto que Clemente es una de las fuentes de Arnobio –el presente episodio sirve, además, para demostrar esta dependencia–, que fuera indeliberada la velocidad narrativa, de la que ambos se sirven para pasar del asesinato de Zagreo a la llegada de Zeus. El pasaje 6.205-207 de las *Dionisiacas* refleja la misma inmediatez que los dos textos cristianos en la llegada de Zeus al lugar del crimen<sup>671</sup>. Para Clemente y Arnobio, como parece claro, sí ha habido tiempo de que los Titanes cocinen a Dioniso, y así lo reflejan, aun cuando evitan referirse a la devoración, ya sea total o parcial de su cuerpo. Nuestro poeta, en cambio, no alude ni siquiera a la

---

<sup>668</sup> Herrero de Jáuregui, *l.c.* reproduce el texto de 6.205-210.

<sup>669</sup> Clem. Al. *Prot.* 2.18.1.

<sup>670</sup> Arnob. *Adv. nat.* 5.19.

<sup>671</sup> La rapidez de los hechos viene señalada por Clemente y Arnobio a través de las expresiones πρότερον...ἔπειτα...ὕστερον, e *invocatus advolarit*, respectivamente.

cocción o asado de su carne, sólo al desmembramiento (por medio del verbo técnico μιστύλλομαι), que los asesinos llevan a cabo con la μάχαιρα, el “cuchillo de cocina”<sup>672</sup>.

También Proclo parece omitir los detalles del mito que pudieran sugerir la ingestión de la carne del dios. En sus alusiones al mito del Dioniso órfico, habla del desmembramiento y del rescate del corazón por parte de Atenea<sup>673</sup>, pero no deja lugar ni a su devoración, ni al que los Titanes lo hubieran cocinado. Es cierto que allá donde el neoplatónico incluye las referencias no precisa de la devoración para justificar sus interpretaciones<sup>674</sup>, pero son nuevamente los paralelos en otros textos los que permiten desechar que se trate de una omisión casual: evitan referirse a la manducación sufrida por Dioniso las referencias al desmembramiento y a la recomposición de sus pedazos de Filodemo, Diodoro, Cornuto y Servio<sup>675</sup>. Aún más tácito al respecto se muestra Pausanias, que habla a todas luces eufemísticamente de “sufrimientos” y “peligro” con referencia a Dioniso<sup>676</sup>. También Himerio el orador, autor del siglo IV d.C., suaviza tanto la historia que el dios sólo recibe una herida que le priva del movimiento; Zeus, que todo lo ve, lo reanima y castiga a los Titanes<sup>677</sup>. En cuanto a las alusiones de Calímaco y Euforión que también hemos citado repetidamente<sup>678</sup>, su fragmentario estado impide extraer conclusión alguna del particular.

El que la ingestión de la carne del dios fuera silenciada por tan prolongada lista de fuentes sirve de argumento a quienes afirman que las consecuencias antropológicas del mito del desmembramiento son un añadido muy posterior<sup>679</sup>, puesto que sólo Olimpiodoro alude explícitamente a la naturaleza dual de los hombres como resultado de la fulminación de los Titanes. Pero la argumentación del comentarista de Platón en el texto del *Comentario al Fedón* que reproducimos más arriba en tanto que *locus classicus* de la discusión<sup>680</sup>, da sentido y coherencia a una

---

<sup>672</sup> Chuvin 1992, p. 32.

<sup>673</sup> Cf. *OF* 311-317.

<sup>674</sup> Brisson 1987.

<sup>675</sup> Recogidas en *OF* 59.

<sup>676</sup> Παθήματα: cf. Paus. 8.37.5; y κίνδυνος, en 7.18.4.

<sup>677</sup> *Him.* 45. 4: Διόνυσος ἔκειτο μὲν οἶμαι βληθεὶς καὶ τὴν πληγὴν καιρίαν ἐστέναζεν· ἄμπελος δ' ἦν κατηφής, καὶ σκυθρωπὸς οἶνος, καὶ βότρυς ὡσπερ δακρῶν, καὶ Βάκχος οὐκέτι σφυρὸν εἰς τὴν κίνησιν εἶχεν εὐάρμοστον. ἀλλ' οὐ διὰ τέλους τὸ δάκρυον, οὐδὲ πολεμίων τὸ τρόπαιον. ὁ γὰρ Ζεὺς ἐποπτεύων ἐώρα πάντα, καὶ τὸν Διόνυσον ἐγείρας, ὡς λόγος, Τιτᾶνας ἐποίει παρὰ τῶν μύθων ἐλαύνεσθαι.

<sup>678</sup> Y que se hallan en *OF* 34-36.

<sup>679</sup> Brisson 1987 (1995) y Edmonds 1999.

<sup>680</sup> *Olymp. in Phd.* 1.3 (p. 41 Westerink).

serie de alusiones anteriores a la culpa humana y a la necesidad del alma de limpiar el crimen de los ancestros divinos. De ellas, la más interesante, por su antigüedad, es la de Platón, que al aludir a una doctrina antigua sobre la inmortalidad del alma y su transmigración, referida por “sacerdotes y sacerdotisas a quienes importa dar una explicación de su tarea” (Οἱ μὲν λέγοντές εἰσι τῶν ἱερέων τε καὶ τῶν ἱερείων ὅσοις μεμέληκε περὶ ὧν μεταχειρίζονται λόγον οἷοις τ’ εἶναι διδόναι), cita un pasaje de Píndaro, al que aludimos más arriba al hablar del papel de Perséfone en el orfismo<sup>681</sup>, y que muestra la función central de la diosa en el entramado de la liberación de las almas: a ella corresponde decidir quién merece alcanzar tras la muerte el estatus quasi divino al que aspiran los iniciados, porque el crimen primordial que da como resultado el nacimiento de la raza humana la toca de lleno a ella en tanto que madre del niño desmembrado y devorado. Recuérdese que el testimonio de Platón y el de Píndaro<sup>682</sup> no están aislados en cuanto a establecer una relación entre Dioniso y Perséfone: hemos mencionado anteriormente algunas de las laminillas órficas de oro<sup>683</sup> y un testimonio cronológicamente más cercano a Nono, el de Proclo<sup>684</sup>.

Así pues, una vez demostrado a la luz de una extensa serie de testimonios antiguos que la ingestión de Dioniso por parte de los Titanes es un elemento central

---

<sup>681</sup> Pl. *Men.* 80-81b. La cita es Pi. *Fr.* 133 Sn.-Maehl. Sobre ambos pasajes cf. Bernabé 1999. Vid. en nuestro trabajo III.2-4.

<sup>682</sup> Aun con una pequeña diferencia: el poeta beocio habla de una reencarnación favorable y no de la huida definitiva del ciclo de la metempsicosis. Sin duda, ello se debe a que el destinatario del *Treno* del que a todas luces procede el fragmento pertenece a alguno de los grupos sociales mencionados como futuro de las almas cuya compensación acepta Perséfone, y que renacerían de nuevo en la Tierra con una situación de privilegio (grandes reyes, poetas o atletas que, al morir, son recordados como héroes). Holzhausen 2004, p. 32-36 niega que el fragmento 133 tenga nada que ver con el orfismo y piensa que el sufrimiento del que habla Píndaro es el derivado del rapto de Perséfone por Hades al que alude el *Himno Homérico a Deméter: h. Cer.* 37, 343s. El pago sería la participación en los Misterios de Eleusis, según las palabras de Hades de los versos 366-369, donde promete a su esposa el castigo eterno para quien no lleve una vida pura y no la propicie con ofrendas. Cf. los argumentos contrarios de Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 49, sobre todo la advertencia de que en Eleusis la transmigración de las almas no formaba parte de las enseñanzas místicas; los Misterios Eleusinos prometen felicidad en el Allende, no una reencarnación. No hay problemas de interpretación si, directamente, pensamos que el mito al que el fragmento alude es el de Dioniso y los Titanes.

<sup>683</sup> Cf. *OF* 485-487, 489s., 495s. También la iconografía asociada a las laminillas refleja la relación entre ambos dioses, como es el caso de algunos de los πίνακες de Locros, y especialmente Sobre todo, nº. 58729 del Museo Archeologico Nazionale de Reggio Calabria, en que aparecen juntos Perséfone y Dioniso (Langlotz-Hirmer 1965, láminas 71-75). Cf. un estudio religioso de esta iconografía en Giangiulio 1994, y sobre la pieza, Olmos en Bernabé – Jiménez 2001, p. 296ss.

<sup>684</sup> Procl. *in Tim.* 3. 297. 8 Diehl: “sacando a toda alma del vagabundear de los nacimientos, hacia una vida dichosa, la que esperan alcanzar los que en Orfeo participan de los ritos de Dioniso y Core”.



en el mito al menos desde época clásica<sup>685</sup>, cabe preguntarse por las razones de la aposiopesis, del afán de ocultación por parte de los autores del acontecimiento del que surgiría la raza humana. Más arriba, al enumerar las posibles razones por las que Nono alude muy de pasada al desmembramiento y omite por completo la devoración de Zagreo, en segundo lugar, tras el recurso a la *poikilía* que constituía la primera explicación, apuntábamos a un probable escrúpulo religioso del panopolitano, cuya pretensión parece ser negar que el dios pueda ser derrotado con tal facilidad. La tercera propuesta continúa por la misma línea interpretativa y se relaciona muy estrechamente con la omisión de la manducación de Dioniso en las versiones de Filodemo, Diodoro, Pausanias, Cornuto, Servio, Himerio y Proclo, a las que ya hemos aludido<sup>686</sup>, y en las de los textos de Clemente y Arnobio que reflejamos y tradujimos también poco más arriba.

Ya Burkert y más recientemente Bernabé<sup>687</sup> han explicado la omisión del banquete titánico en el bloque pagano de tales fuentes a partir de la consideración de la extrañeza que provoca que un dios sea muerto y, lo que ya es aberración, comido. Para Nono, en concreto, parece contrario a la dignidad divina de Zagreo que muera sin luchar, pero acepta su desmembramiento, y alude a él, en ningún caso explícitamente, de la manera que hemos mostrado; que un dios sea devorado es, además de indigno, impensable, y por ello, ni lo menciona.

Aun cuando el fantasma de la *quaestio nonniana* amenaza continuamente a cualquier estudioso del panopolitano, no creemos que debamos dejarnos llevar por la tentación de haber creído encontrar la respuesta a la fe de Nono, de tal modo que corramos a analizar este complejo mecanismo de aposiopesis y sus probables motivaciones como una prueba irrefutable del paganismo del poeta. Nos costará, sin embargo, resistirnos a emitir un juicio en tal dirección cuando examinemos las metamorfosis de Zagreo una por una<sup>688</sup>. Por ahora, es del todo verosímil explicar el silencio sobre el desmembramiento en el texto de Nono por medio de las motivaciones que acabamos de mencionar, es decir, con las que podríamos considerar propias de un autor pagano. Sin embargo, la pregunta continúa sin

---

<sup>685</sup> Cf. en Bernabé 2002a la demostración más reciente de la antigüedad del mito y la bibliografía de la discusión.

<sup>686</sup> Cf. OF 59.

<sup>687</sup> Burkert 1985, p. 64s; Bernabé 2002a, p. 431.

<sup>688</sup> Vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como los apartados introductorios de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1.

respuesta, dado que tampoco sería menos factible en las *Dionisiacas* la omisión del destino del cuerpo del dios por razones similares a las de cualquiera de los autores cristianos que hasta el momento hemos citado.

De nuevo es Herrero de Jáuregui quien proporciona la clave, al señalar que la devoración de Dioniso en el mito constituye una acción de teofagia que se acerca peligrosamente al concepto de Eucaristía<sup>689</sup> y al contraponer el relato evemerista de Fírmico Materno a las versiones de Clemente y Arnobio, sobre cuyas semejanzas formales con el pasaje de Nono nos hemos detenido brevemente más arriba. Como se recordará, equiparábamos los dos textos de los cristianos por una parte y ambos con el de Nono en virtud de la celeridad de la llegada de Zeus en la narración, recurso que los tres comparten. Los Titanes matan y desmiembran a Dioniso también en los tres textos. En Nono, el dios se sirve de la serie de nueve metamorfosis para tratar de evitar su muerte; los asesinos lo cocinan sólo en los relatos de Clemente y Arnobio. Pero no hay indicio alguno en estos últimos, mucho menos en el panopolitano, que conduzca a pesar en una devoración, ni tan siquiera degustación, de su carne. Zeus llega antes de que el banquete comience.

Bien diferente, como decimos, es el texto de Fírmico Materno<sup>690</sup>, que describe con complacencia la devoración del niño:

*Tunc ut huic facinori aliud facinus adderetur, quia vehementer tyranni crudelitas timebatur, decocta variis generibus pueri membra consumunt, ut humani cadaveris inauditis usque in illum diem epulis vescerentur.*

“Entonces, añadiendo un crimen a otro, puesto que temían terriblemente la crueldad del tirano, consumen los miembros del niño, cocinados de maneras diversas, y se banquetean con las carnes de un cadáver humano, algo inaudito hasta aquel día”.

El presente texto se distancia, como decimos, de los de Clemente y Arnobio al relatar no sólo el cocinamiento, sino también la ingestión de las carnes del dios. Se detiene en ellos con complacencia y, además, insistencia: el uso de los verbos *consumunt* y *vesceretur* junto al término *epulis* no deja lugar a dudas de la acción de los Titanes. Cualquiera que fuese la fuente que siguió el autor, en ella Zeus no llega a tiempo y los asesinos disfrutan de su criminal festín hasta el final. Es posible explicar esta variación tan notable con respecto a los textos de Clemente y Arnobio por el

---

<sup>689</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.* p. 495s.

<sup>690</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 6. 3. De Fírmico como transmisor de una versión del mito del desmembramiento probablemente conocida por Nono hablamos al referir la cólera de Hera como motivo principal del crimen y al hablar de la importancia de Creta en el culto de Zeus cretense y del que parece su doblete cultural, Zagreo: vid. III.3. y III.6.

carácter evemerista de la obra de Fírmico, que reduce los dioses paganos a seres humanos, aun de un orden social superior: Júpiter es el rey de Creta y su hijo, Baco, el Zagreo del mito órfico, el heredero al trono, objeto del odio terrible de la madrastra y de la venganza de los sirvientes traidores. El que fuera originariamente un acto de teofagia deja de serlo para convertirse en antropofagia. El efecto es, más que escandaloso, una escena horripilante que resulta especialmente útil para el propósito del autor, coherente con el clima en el que se desarrolla y tiene sentido la apologética: poner en evidencia la falta de humanidad de los mitos paganos. Como Fírmico y cualquier otro hombre de letras de la Antigüedad tardía habría de saber, la mitología grecolatina abunda en relatos en los que un ser humano, un niño en la mayor parte de los casos, es sacrificado, cocinado y puesto a la mesa con diversidad de propósitos. A veces, por venganza, como en el relato de la terrible enemistad de los hermanos Atreo y Tiestes o de Filomela y su esposo Tereo. En la primera de las historias, el que sería en el futuro padre de Agamenón y Menelao, asesina a su sobrino y lo convierte en la cena de Tiestes; Filomela también prepara un banquete para Tereo con el hijo de ambos para vengar la afrenta que habría sufrido su hermana. En otros casos, la carne humana se convierte en festín de los dioses como un intento por parte de un humano audaz de comprobar su clarividencia: así ocurre en el mito de Tántalo y Pélope.

De manera que, al humanizar a los personajes del relato del desmembramiento, Fírmico reduce la repercusión de la devoración de la carne y puede deleitarse en ella porque no tiene nada de excepcional entre otros salvajes relatos paganos. El componente repugnante de la historia se ajusta a la perfección a su propósito de ataque contra el paganismo. Clemente y Arnobio tienen el mismo afán, dado que la apologética se desarrolla y sólo tiene sentido en el clima de enfrentamiento de ambas religiones, la que agoniza y la que se extiende cada vez con más fuerza. Pero ellos no pueden aludir, ni siquiera insinuar, la devoración de Dioniso, que en sus textos sigue siendo un dios, puesto que también los cristianos recibían acusaciones de canibalismo y el concepto de Eucaristía parece demasiado cercano al centro doctrinal del mito órfico.

Así pues, según quién escriba, tenemos diferentes motivos pero un mismo resultado: la ocultación del banquete titánico. En las filas paganas, sin embargo, hay dos autores que se refieren al hecho: Plutarco y Olimpiodoro. A ambos nos hemos

referido más arriba: a Olimpiodoro porque es el único autor que, en el pasaje 1.3 de su *Comentario al Fedón*, da cuenta expresamente de la dualidad del alma humana como resultado del castigo sufrido por los Titanes que habían devorado al dios niño; a Plutarco, porque inserta claramente el relato en una discusión acerca de los antecedentes de la prohibición de comer carne y atribuye a una doctrina aún más antigua que Empédocles la concepción según la que el alma se encarna para pagar un crimen ancestral<sup>691</sup>:

ἀλληγορεῖ γὰρ ἐνταῦθα τὰς ψυχάς, ὅτι φόνων καὶ βρώσεως σαρκῶν καὶ ἀλληλοφαγίας δίκην τίνουσαι σώμασι θνητοῖς ἐνδέδονται. καίτοι δοκεῖ παλαιότερος οὗτος ὁ λόγος εἶναι· τὰ γὰρ δὴ περὶ τὸν Διόνυσον μεμυθευμένα πάθη τοῦ διαμελισμοῦ καὶ τὰ Τιτάνων ἐπ’ αὐτὸν τολμήματα γευσαμένων τε τοῦ φόνου κολάσεις [τε τούτων] καὶ κεραυνώσεις, ἠιγιμένος ἐστὶ μῦθος εἰς τὴν παλιγενεσίαν· τὸ γὰρ ἐν ἡμῖν ἄλογον καὶ ἄτακτον καὶ βίαιον οὐ θεῖον ἀλλὰ δαιμονικὸν οἱ παλαιοὶ Τιτᾶνας ὠνόμασαν, [καὶ] τοῦτ’ ἔστι κολαζομένους καὶ δίκην τίνοντας.

“Afirma alegóricamente (sc. Empédocles) que las almas, por pagar el castigo por el derramamiento de sangre, la devoración de carne y comerse unos a otros, están atadas a cuerpos mortales. Pero parece un relato más antiguo, pues los padecimientos del desmembramiento que el mito cuenta con respecto a Dioniso y acciones audaces llevadas a cabo contra él por los Titanes, que probaron su sangre, y los castigos de éstos y las fulminaciones, todo eso es un mito que tiene un significado oculto en relación con la palingenesia. Lo irracional, desordenado y violento, lo no divino e incluso demoníaco que hay en nosotros, los antiguos lo llamaron "Titanes", es decir, "que son castigados y pagan condena”.

Recordemos también unas líneas cruciales de Olimpiodoro:

Μετὰ δὲ τὸν Κρόνον ὁ Ζεὺς ἐβασίλευσεν καταταρταρώσας τὸν πατέρα· εἶτα τὸν Δία διεδέξατο ὁ Διόνυσος, ὃν φασι κατ’ ἐπιβουλήν τῆς Ἥρας τοὺς περὶ αὐτὸν Τιτᾶνας σπαράττειν καὶ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ ἀπογεύεσθαι.

“Tras Crono, reinó Zeus, que arrojó a su padre al Tártaro: luego, a Zeus le sucedió Dioniso, a quien cuentan que según un designio de Hera desmembraron los Titanes y probaron sus carnes”<sup>692</sup>.

Los subrayados que presentamos en las formas verbales que significan “probar”, están destinados a resaltar la práctica coincidencia entre ambos textos, debida posiblemente a que el verbo γεύομαι era el empleado en el poema órfico que usaran ambos autores. La diferencia con la narración de Fírmico es abismal: aquí la

---

<sup>691</sup> Plu. *De esu carn.* 996b.

<sup>692</sup> Vid. en III.6. “El ataque de los Titanes” nuestro comentario del mismo texto como representante de la versión en la que es fundamental la instigación de Hera.

ingestión de Dioniso aparece reducida a la mínima expresión, con un verbo que rige genitivo<sup>693</sup>. Nono, como se recordará, ni siquiera alude al hecho. La explicación se encuentra en la intención de Plutarco y Olimpiodoro, que, tal como muestran los textos, pretenden extraer del mito conclusiones antropológicas que pondrán al servicio de su argumentación filosófica de conjunto. La devoración del dios, en este caso, es imprescindible, porque los hombres, que proceden de los Titanes, deben tener en sí una parte dionisiaca que sólo puede justificarse a partir del acto de la ingestión. Sin ella estarían perdidos, no habría posibilidad de escape de la prisión que constituye el cuerpo. En la ingente epopeya de Nono, sin embargo, el papel de salvador fáctico corresponde al segundo Dioniso<sup>694</sup>, del que Zagreo es promesa o anticipo, malogrado, pero necesario en el devenir del cosmos. Si el hijo de Zeus y Perséfone no es devorado en las *Dionisiacas*, se debe probablemente a que tampoco los seres humanos surgirán de él. No hay un acto de creación de la humanidad vinculado con la muerte de Dioniso ni con la de los Titanes.

En suma, podemos decir que la devoración de Dioniso, momento central del mito órfico, debió constituir como tal un elemento inefable, un ἄρρητον que en los diversos autores que se enfrentaban al relato suscitaba, por un lado repugnancia (de la que se aprovecha Fírmico para denostar el paganismo); en segundo lugar, temor por parte de los cristianos a una confusión con el sacramento que recibía también críticas por el canibalismo que supuestamente conllevaba. Entre los paganos, la manducación de Dioniso atenta contra la dignidad de un dios. Si ya los antiguos relatos en los que los dioses son los invitados a un banquete de carne humana trataban de suavizar o eludir tal participación<sup>695</sup>, el escrúpulo está mucho más justificado si es un dios el que es comido. Y se trata de un miramiento religioso, no estético, porque los autores no eliminan un dato que podría sobreentenderse, sino que se evita también todo lo que pudiera apuntar hacia ello<sup>696</sup>.

---

<sup>693</sup> Una manera sintáctica de marcar alejamiento que con un acusativo no sería posible: cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*, p. 494.

<sup>694</sup> Vid. una perspectiva sumaria en III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo”.

<sup>695</sup> En la historia de Tántalo, sólo Deméter come, por descuido, una parte de Pélope, tal vez para justificar etiológicamente el hombro de marfil que le atribuyen las fuentes: *Schol. Pind.* 1.40: ἀπογευσσάμενη. Píndaro refleja su cautela y afirma abstenerse de contarlo (*Pind. Ol.* 1.52: ἀφίσταται). El escolio supone una versión intermedia entre la más cruda, en la que los dioses devoran en efecto a Pélope (*Pind. Ol.* 1.51: φάγον).

<sup>696</sup> Herrero de Jáuregui 2005, *diss.* nota 240.

No parece que sea tampoco una eventual delicadeza estética lo que impide a Nono referirse a la devoración de Zagreo. Posiblemente la hubiera narrado con el mismo detenimiento y deleite que Fírmico si realmente no hubiera ningún interés religioso, sea cristiano o pagano, en la ocultación del centro ἄρρητον del mito. En cualquier caso, puesto que la devoración de la carne divina arrastra una serie de problemas de fondo tanto para una forma de fe como para la otra en el crispado clima de la Antigüedad tardía, su ocultación en las *Dionisiacas* impide, como advertíamos, la adscripción de su autor a las filas paganas ni a las cristianas. Pero permite, en mi opinión, negar la hipótesis de un Nono ideológicamente indiferente.

Nada que no fuera un cierto grado de compromiso religioso, que redundaría en el respeto de lo inefable o en la evitación del peliagudo tema de la teofagia, habría impedido a Nono reflejar, incluso con todos sus detalles, una escena de devoración de un niño si no fuera porque lo considera divino. Una escena de devoración sería coherente con el carácter de compilación de estilos y temas que define su obra, y contaría con un interesante paralelo en 48.915ss, uno de los últimos pasajes de las *Dionisiacas*: justo antes de la epifanía del segundo Dioniso noniano, el poeta narra la trágica historia de Aura<sup>697</sup>, la última de las amadas del dios y madre del tercer Dioniso, Yaco.

Aura pertenece a un tipo de personaje femenino bastante abundante en las *Dionisiacas* que recibe la denominación de φρυγόμενος<sup>698</sup>, un adjetivo que aparece un total de dieciséis veces en la epopeya<sup>699</sup>, aplicado mayoritariamente a jóvenes doncellas que rechazan el amor o el matrimonio, como Calcómede, Palene o la propia Aura. Puesto que nos ocuparemos en seguida con más detenimiento de los amores de Dioniso en el lugar que les corresponde<sup>700</sup>, veamos simplemente un sumario de la historia a grandes rasgos.

En su periplo por todo el mundo para extender la vid y el vino, tras la derrota definitiva de los indios, el último lugar que visita Baco antes de finalizar sus días en la Tierra es Frigia, el país de Rea, su madre adoptiva. Allí se enamora de Aura, sierva de

---

<sup>697</sup> Que comentaremos con detalle más adelante: vid. III.9.3.4.c. “Aura, teómaco”.

<sup>698</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, II.2.

<sup>699</sup> Cf. 2.98; 3.111; 4.177; 4.328; 15.318; 16.211; 16.361; 27.114; 33.333 y 33.354; 36.59; 42.259; 44.312; 48.440, 48.760 y 48.820.

<sup>700</sup> Sobre todo de las historias eróticas de Dioniso con Nicea y Aura, con las que tiene dos hijos de gran importancia por su cercanía a los misterios: Teleté y Yaco, respectivamente. Vid. III.9.3.4.c., donde estudiamos los paralelos formales entre ambos episodios y su situación con respecto a la totalidad de la obra. Sobre Yaco, vid. III.9.4.4.c.

Ártemis, una joven cazadora que le rechaza, por el afán de mantener su doncelléz. Sin embargo, comete un terrible acto de ὕβρις que desata la cólera de su patrona, al denostar la apariéncia excesivamente femenina de la diosa mientras ambas comparten el baño, y ufanarse de su propio cuerpo, más próximo a la virilidad, casi el de un muchacho, como es lícito que sea el de una verdadera cazadora<sup>701</sup>. Con tales afirmaciones, la muchacha atrae sobre sí la fría venganza de Ártemis, que, en conjunción con el deseo que Dioniso siente por ella, causan su perdición: Aura será violada por el dios, que engendrará en ella a dos gemelos divinos. La vengativa hermana de Apolo, herida en su dignidad divina, la convertirá en objeto de sus crueles burlas, además de llevarla a la locura. Ciega por el frenesí con el que la castiga Ártemis, Aura da a luz a sus dos hijos, pero sólo se salvará Yaco, cuando la diosa se apiada de él y lo sustrae a un destino tan funesto como el que sufre su innominado hermano en 48.917-924:

καὶ ποδὶ φοιταλέωι Ἀηλαντιάς ἄνθορε κούρη  
 ἄγριον ἦθος ἔχουσα δασυστέρνοιο λεαίνης,  
 ἠερίαις τ' ἀκίχητος ἀνηκόντιζεν ἀέλλαις  
 θηρείων ἓνα παῖδα διαρπάξασα γενείων·  
 καὶ πάις ἀρτιλόχευτος ἐπὶ στροφάλιγγι κονίης  
 ἠερόθεν προκάρηνος ἐπωλίσθησεν ἀρούρηι,  
 καὶ μιν ἀφαρπάξασα φίλωι τυμβεύσατο λαϊμῶι  
 δαινυμένη φίλα δεῖπνα.

“Y la hija de Lelanto se lanzó con pie presuroso, con el carácter salvaje de una leona de hirsuto pecho, y tras arrancar a uno de sus niños de las fauces de las fieras, lo arrojó lejos del alcance, por los vientos tormentosos. Y el niño recién nacido cayó al polvoriento suelo desde los aires, de cabeza girando sobre sí mismo. Después lo cogió de nuevo y lo sepultó en su propia garganta, devorando un festín amado”.

A partir del presente texto, parece claro que el panopolitano no rechaza jugar con elementos repugnantes en su poema, hasta llegar a la devoración de un bebé por parte de su madre, la mayor de las aberraciones. Por ello, podemos afirmar en un

<sup>701</sup> Cf. 48. 351-369: Ἄρτεμι, μόνον ἔχεις φιλοπάρθενον οὖνομα κούρης, / ὅτι διὰ στέρνων κεχλασμένον ἄντυγι θηλῆς / θῆλυν ἔχεις Παφίης, οὐκ ἄρσενα μαζὸν Ἀθήνης, / καὶ ῥοδέους σπινθήρας οἰστεύουσι παρειαί· / ἀλλὰ δέμας μεθέπουσα ποθοβλήτοιο θεαίνης / καὶ σὺ γάμων βασίλευε σὺν ἀβροκόμωι Κυθερείηι, / δεξαμένη θαλάμοις τινὰ νυμφίον· ἦν δ' ἐθελήσης, / Ἐρμείηι παρίαυε καὶ Ἄρεϊ· λείψον Ἀθήνηι ... ἦν δ' ἐθέλης, ἀνάειρε βέλος καὶ τόξον Ἐρώτων, / εἰ μεθέπεις θρασὺν οἴστρον οἰστοκόμοιο φαρέρτης. ἰλήκοι τεδὸν εἶδος· ἐγὼ σέο μᾶλλον ἀρείων· / δέρκεο, πῶς μεθέπω βριαρὸν δέμας· ἠνίδε μορφήν / ἄρσενα καὶ Ζεφύροιο θωότερον ἴχνιον Αὔρης· / δέρκεο, πῶς σφριγώσιν βραχίονες· ἠνίδε μαζοὺς / ὄμφακας οἰδαίνοντας ἀθήλεας· ἢ τάχα φαίης, / ὅτι τεοὶ γλαγόεσσαν ἀναβλύζουσιν ἐέρσην· / πῶς παλάμην μεθέπεις ἀπαλόχροα; πῶς σέο μαζοὶ / οὐ τίνα κύκλον ἔχουσι περίτροχον, οἶά περ Αὔρης, / αὐτόματοι κήρυκες ἀσυλήτοιο κορείης.

modo definitivo que la omisión del banquete de los Titanes en las *Dionisiacas* no puede explicarse a partir de reparo estético alguno. Aura actúa movida por la locura de Ártemis y por ello se justifica literariamente un pasaje como el que acabamos de reproducir, que se deleita en la descripción de la caída y del engullimiento del niño; nadie en su sano juicio, parece decir Nono, devoraría a otro ser humano. De un modo similar, Plutarco, en el texto del *De esu carniuum* al que hemos aludido repetidamente, empleaba el término ἀλληλοφαγία, “devoración mutua”, para aludir no a los Titanes sino a los seres humanos que comen carne, partiendo de la alusión a la palingenesia. Es decir, que cualquier animal puede ser un humano reencarnado y por ello no es lícito comerlo. El de Queronea toma el vocablo consciente de la fuerza expresiva que posee, para condenar así el consumo de carne. Nono, en suma, habría podido describir el hecho excusándose, como en el caso de Aura hace con la locura, en la maldad cósmica de los Titanes. Y, en cambio, prefiere eludirlo.

A la luz de las pruebas que presentamos, parece difícil, en mi opinión, negar, por parte de Nono, un compromiso ideológico, para retomar la expresión que nos ha servido de criterio de ordenación de las razones de la omisión del festín titánico. Si se trata de un “compromiso” con la fe cristiana o con la fe pagana, no parece posible concluirlo definitivamente a partir del episodio.

Antes de dar por cerrado nuestro intento de interpretación conjunta de las metamorfosis de Zagreo de 6.176-199, debemos hacer referencia a su posición en el propósito global de la obra.

Más arriba, al hablar del espejo del mito del desmembramiento y de su correspondencia con el espejo en que se mira Perséfone al final del canto quinto como prelude de su violación por Zeus, nos hemos detenido brevemente en señalar el permanente juego que en las *Dionisiacas* se produce entre realidad e imagen. Traducido a nivel formal con la abundancia de términos que significan “imagen”<sup>702</sup>, y cuyas connotaciones son preferiblemente negativas, en tanto que las imágenes son, enlazando con la más genuina concepción platónica, un mero reflejo de la verdad, y, en consecuencia, falsas. El poeta, decíamos, muestra su preocupación por el engaño a

---

<sup>702</sup> Tales como τύπος, εἶδον, εἶκων, ἄγαλμα, φάσμα o μίμημα, de las que encontramos una buena muestra en los pasajes citados con referencia al episodio de Zagreo. Las estudia en el conjunto del poema Riemschneider 1957, p. 57-61 como una de las líneas estilísticas fundamentales de Nono. Le sigue Fauth 1981.



los sentidos al hacer del espejo de los Titanes un culpable de la tragedia no menor que los propios asesinos o su instigadora Hera<sup>703</sup>. El dios niño efectúa con sus metamorfosis un juego deliberado entre realidad y apariencia que, además de cubrir el hueco dejado por el festín divino silenciado, permite recordar la concepción del mundo sujeto a cambio permanente, característica de múltiples corrientes filosóficas. Algunas vieron en el movimiento la imperfección, el alejamiento de lo divino en tanto que no sujeto a movimiento, sino elemento motor.

Lo que sí parece evidente es que la metamorfosis es un recurso literario y mítico que permite reflejar con gran plasticidad el paso de las almas de un cuerpo a otro, la transmigración que, si bien no aceptada por todos, sí era una posibilidad de interpretación del mundo y de la vida humana que terminaría por extenderse en el mundo griego, sobre todo, a partir de corrientes de pensamiento como el pitagorismo y el neoplatonismo. Y, lo que es más importante para nuestro campo, uno de los pilares sobre los que se sostiene el orfismo como religión salvacionista y una de las ramificaciones más significativas del mito del desmembramiento de Zagreo. Un fondo filosófico similar parece alentar las metamorfosis que Ovidio inmortalizara en clave poética en su obra homónima. En las *Metamorfosis* del poeta latino, los cambios de forma alcanzan a seres humanos y a divinos, prácticamente a todos los elementos de la naturaleza<sup>704</sup>. Más allá de la discusión acerca del conocimiento o desconocimiento por parte de Nono de la lengua latina y de sus obras clave, entre ellas la de Ovidio<sup>705</sup>, creo más productivo señalar la coincidencia de fondo y forma entre ambos autores. Ya hemos aludido más arriba al rechazo de los autores de época imperial hacia las fuentes latinas que, como decíamos, es un rechazo ficticio<sup>706</sup>. La literatura griega tiene mayor prestigio que la latina, aun cuando resulta

---

<sup>703</sup> Recuérdese la forma en que Zeus descubre el crimen, señalado metonímicamente por Nono a través del espejo, en 6. 207: γινώσκων σκιάεντα τύπον δολίοιο κατόπτρου: “cuando advirtió el reflejo sombrío del tramposo espejo” (es decir, “la trampa del reflejo sombrío del espejo engañoso”).

<sup>704</sup> Parece ser que Ovidio anduvo cerca de grupos neopitagóricos de su época, como indica una de las teorías de su exilio, al que habría sido sometido acusado de participar en una supuesta conspiración junto a “magos” pitagóricos: cf. Thibault 1964. No sería inverosímil la relación de las *Metamorfosis* con tales tendencias de pensamiento.

<sup>705</sup> La cuestión es objeto de debate, sobre todo con respecto a Ovidio. Cf. las opiniones de Braune, 1935, Herter 1981, Eller 1982 y D’Ippolito 1991 a favor de la recepción y uso de elementos ovidianos por parte de Nono. En contra, cf. Knox 1988. Sobre el posible conocimiento de Nono de la obra de Nemesiano, cf. Magaña Orúe 1997 y Salanitro 1997. Nos hemos detenido más arriba en algunos rasgos que apuntan a la influencia de Claudiano en las *Dionisiacas*: vid. III.3. “El nombre de Zagreo”. Aringer 2002, *diss.*, niega toda influencia de la literatura latina en Nono.

<sup>706</sup> Cuartero i Iborra 1994.

difícil suponer que no hubiera sido conocida para estos hombres de letras de la última Antigüedad que, como Nono, proponen un artificioso regreso al mundo clásico a través de la resurrección y recreación de viejos temas y viejos géneros como es la epopeya de largo aliento. Sea como fuere, dado que la imagen es recurrente, no creo necesario contar con el influjo de Ovidio para explicar en las *Dionisiacas* el recurso a la metamorfosis como símbolo del movimiento entendido en sentido filosófico. Es especialmente significativo, además, que podamos barajar todas estas cuestiones en el episodio de Zagreo, divinidad que en el orfismo encarna la garantía de una vida auténtica al final de un ciclo de ingratas transmigraciones terrenas. Zagreo se metamorfosea en un mundo que, a ojos de Nono, es poco más que pura apariencia; su situación en el pasaje que examinamos parece análoga de la del alma del iniciado en el orfismo que proclama su dicha en una de las laminillas de Turios, porque ha alcanzado su definitiva liberación<sup>707</sup>. Del mismo modo, el primer Dioniso de Nono es muerto, pero, tras su periplo por lo engañoso, lo que se opone a la realidad, nacerá de nuevo, como preludia el verso 6.175 (“...tenía en el final de su vida un nuevo comienzo”). También en las láminas de hueso de Olbia exponen una visión del mundo y la salvación por medio de pares de contrarios en los que los conceptos de “vida” y “muerte” se entrelazan con los de “verdad” y “mentira” para dar lugar a referencias a aspectos de la religiosidad órfica que el mista identificaría<sup>708</sup>, hemos de suponer que sin problema, gracias a los conocimientos que habría obtenido en su iniciación.

La digresión de las metamorfosis en el relato noniano de Zagreo, supone, en fin, una muestra más de la preocupación del poeta por aunar el fondo y la forma de su poema. La metamorfosis, empleada, con una gran variedad de propósitos por diversos personajes de la epopeya<sup>709</sup>, es el principio que inspira la obra en su totalidad. Así interpreta Fauth<sup>710</sup> la invocación de Nono a Proteo del comienzo de las *Dionisiacas*, en 1.11-33, el primero de los dos prólogos de que consta la obra<sup>711</sup>, en el que el panopolitano anticipa las claves de sus temas y estilos a través de una

---

<sup>707</sup> OF 488.5, alusivas a la liberación final del alma del iniciado: “Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar, / me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona / y me sumí bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea”. Cf. Bernabé – Jiménez 2001.

<sup>708</sup> OF 463-465. Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 24.

<sup>709</sup> La metamorfosis es la versión divina del disfraz: vid. IV.4.2. “Metamorfosis divinas”, dentro de la sección dedicada a los reflejos de magia en las *Dionisiacas*.

<sup>710</sup> Cf. Fauth 1981, p. 189s.

<sup>711</sup> Vid. I.1. “Nono y su obra”.

referencia homérica, procedente de la *Odisea*<sup>712</sup>. Homero describe cómo Ulises y sus compañeros acuden al dios adivino Proteo, también llamado Viejo del Mar, para preguntarle cuánto más tardarán en regresar a Ítaca. Proteo trata de eludirlos por medio de una serie de cambios de forma que Nono reproduce en los versos iniciales del canto primero: serpiente, león, pantera, jabalí, agua y árbol<sup>713</sup>. Más que personaje mitológico o religioso, Proteo en las *Dionisiacas* es símbolo de la variación poética que rige la epopeya de la época. A cada una de las formas que asume el dios, el panopolitano hace corresponder un momento de la vida de Dioniso: relaciona la serpiente con la victoria sobre los gigantes de cabellos serpentinos (la *Gigantomaquia*, que narra en el canto cuadragésimo octavo); el león, con la infancia de Baco junto a Rea<sup>714</sup> (que abarca desde 9.132 hasta el comienzo de la guerra contra los indios); la pantera, con el tiro de los carros con los que acudió a la India (del canto decimotercero al cuadragésimo); el jabalí, con la cazadora Aura que será madre de Yaco (en el canto cuadragésimo octavo); el agua, con la *Licurgía*, durante la cual Dioniso tuvo que huir al mar (cantos vigésimo y vigésimo primero); el árbol, en fin, con la historia de Icaro y su descubrimiento del vino (en el canto cuadragésimo octavo). Variado como Proteo mismo será el poema de Nono (cf. 1.15: εἶδος ποικίλον), y cada una de las formas homéricas del dios recogidas por Nono toca episodios señeros de la vida de Dioniso. Queda, así, establecida una relación a un triple nivel: Proteo anticipa los temas centrales de la epopeya a través de formas que remiten directa e indirectamente a su protagonista, el segundo Dioniso; el mito del primer Dioniso, Zagreo, queda a medio camino entre un mundo que, sacudido por las fuerzas primarias, no ha adquirido aún su orden definitivo: ello ocurrirá sólo con el segundo Dioniso, al que ya en repetidas ocasiones hemos llamado “salvador fáctico”, por oposición al vano intento que resulta del nacimiento del primero.

Dioniso, en las dos primeras “versiones” del dios que recoge Nono, aparece caracterizado por la *πολυμορφία*. Las apariencias que adquiere momentáneamente el dios niño Zagreo en sus últimos momentos frente a los Titanes presentan relaciones con el culto y la literatura órfica, como vamos a ver a continuación.

---

<sup>712</sup> *Od.* 4.455-458.

<sup>713</sup> En la *Odisea* el orden es: león, serpiente, pantera, jabalí, agua y árbol, aunque los dos últimos elementos son discutibles y se encuentran en un verso dudoso.

<sup>714</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

Afirma Chuvin que “los nueve aspectos que toma Dioniso no están elegidos al azar”<sup>715</sup>. Las metamorfosis de Zagreo responden, en efecto, a un plan cuidadosamente predeterminado por el poeta, como denota, primero, el que sean exactamente nueve y, segundo, su distribución en grupos uniformes de versos; cinco describen las cuatro formas humanas (6.176-181), mientras que las animales se reparten en la estructura 5+4+5+4. Cada una aparece inserta en grupo, con la excepción del último, que abarca dos metamorfosis diferentes, como veíamos más arriba. Hemos citado el pasaje completo, haciendo breve referencia a su estructuración. Tal preocupación por el orden y la forma es incompatible con la casualidad. El cuidado y la premeditación alcanzan a la elección de los animales que, a pesar de la dificultad que algunos de ellos ofrecen en el momento de esbozar una interpretación, permiten aludir a fuentes órficas y neoplatónicas.

## 8. LAS METAMORFOSIS DIVINAS.

### 8.1. PREÁMBULO.

Recordemos el pasaje 6.177-181, en el que Nono cuenta cómo Dioniso pasa sucesivamente por las formas de adulto, anciano, bebé y adolescente.

Las dos primeras, además, aparecen asociadas de forma explícita con Zeus y Crono, respectivamente, a través de sendas perífrasis: “engañoso joven Cronida”, Κρονίδης δόλιος νέος, y “anciano Crono de pesadas rodillas”, γέρων βαρύγουνος... Κρόνος. Por lo que respecta a la primera de ellas, cabe destacar la ambivalencia del término δόλιος, que traducimos como “engañoso”, siguiendo la vertiente negativa de su significado<sup>716</sup> y estableciendo, así, una relación con la tendencia del poeta a marcar

---

<sup>715</sup> Chuvin 1992, p. 29.

<sup>716</sup> Al igual que Manterola – Pinkler 1995. Como argumentaré inmediatamente, creo conveniente que el adjetivo sea referido a la figura de Zeus, que es “engañosa” en tanto que imagen espuria tomada por Dioniso. Por el contrario, las traducciones de Rose (“crafty”) y Chuvin (“rusé”) prefieren subrayar el carácter “astuto” de Zeus como personaje autónomo. Ambas alternativas son igualmente verosímiles y el griego posee ambos significados, aunque tal vez con nuestra elección no existiría el problema que refiere Chuvin en su comentario al verso (cf. Chuvin 1992, p. 153): debido a la carencia de paralelos en Homero o Hesíodo de aplicación de δόλιος a un ente personal, propone que sea una trasposición de la secuencia μητιέτα Ζεύς.

los límites entre lo verdadero y lo falso, a cuya manifestación formal nos hemos referido anteriormente al hablar de la abundancia en la epopeya de términos que significan “imagen”, en una amplia gama de connotaciones. Ambas maneras de verter el adjetivo δόλιος (la alternativa es “astuto”), no son incompatibles; es, como casi siempre, un problema de la lengua de recepción, que no puede abarcar el significado completo del término de la de origen.

Nuestra interpretación es, con todo, más problemática que decidir que el término alude a la astucia de Zeus, puesto que obligaría a considerar que los cambios sucesivos de Zagreo son un disfraz, sin más. Decisión que, en consecuencia, sería inconciliable con la afirmación de que las metamorfosis esconden un contenido más profundo bajo el procedimiento poético de la alegoría. Tal afirmación no es una mera *petitio principis*, como más abajo mostraremos: no llegamos a ella a partir de una sospecha infundada, sino desde la búsqueda de una razón que dé cuenta tan artificiosa estructura.

Volvamos por un momento al adjetivo δόλιος de 6.177. Conviene notar que se encuentra situado al inicio de la descripción de las formas humanas y al comienzo absoluto de la digresión de las metamorfosis. Más adelante, en 6.182, comienzan las transformaciones de Zagreo en diversos animales. Dos de ellos se presentan acompañados de adjetivos del campo semántico de lo falso, de la imitación: el león es calificado de μιμηλός (6.182) y el mugido del toro, de νόθον (6.199), lo que, por analogía, permite pensar que a ojos del poeta la primera de las metamorfosis de Zagreo, en Zeus, no va más allá de un colorista disfraz. Dicho de otro modo: no hay posibilidad de postular, a partir de la referencia, identidad teológica alguna entre Zagreo y Zeus; que Zeus sea “engañoso” en tanto que forma de Dioniso implica la existencia de límites entre una divinidad y la otra.

Si así fuera, podríamos afirmar que la ausencia de calificativo referido a lo falso en las demás metamorfosis significa que el poeta piensa o desea hacer pensar que Zagreo tiene en sí las características de Crono, por ejemplo, la segunda de las formas humanas que adquiere; o de caballo, que es uno de los animales que carece de referencias a lo falaz en su descripción. Δόλιος podría abarcar a todas las metamorfosis humanas de Dioniso, de tal modo que deberíamos ver en ellas meros disfraces, y pocas pruebas opondríamos al que todas –adulto, anciano, niño y joven– fueran fruto del azar en los versos de Nono. Sin embargo, nada más lejos de su

propósito: cada una de las apariencias corresponde a una divinidad, aun cuando sólo la de anciano y la de adulto vienen asociadas explícitamente con Crono y a Zeus. Además, las cuatro juntas conforman un panorama de las cuatro edades del ser humano. Todas las apariencias animales pueden ser, tal vez, engañosas, porque se trata de epifanías de Dioniso, cuya forma habitual, como la de la mayor parte de dioses, es idéntica a la de los humanos.

La solución más factible parece ser que δόλιος funcione como una señal para indicar al lector que comienzan las transformaciones, sin más, y que Zagreo las emplea como último recurso, basado en la astucia, para escapar de la muerte. Sobre la cuestión de si hay o no datos que apunten poéticamente a una identificación auténtica entre dioses, nos detendremos enseguida.

## 8.2. LAS EDADES DEL HOMBRE.

Al afirmar que las cuatro transformaciones humanas de Zagreo corresponden a cuatro dioses y a cuatro edades humanas, seguimos las notas que Chuvin dedica al pasaje<sup>717</sup>. Ningún otro ha señalado hasta ahora tal coincidencia, basada en la segmentación de los propios antiguos de los periodos de la vida humana: Diógenes Laercio atribuía a Pitágoras la separación en cuatro periodos de veinte años cada uno, sobre el modelo de las cuatro estaciones del año<sup>718</sup>:

Διαιρείται δὲ καὶ τὸν τοῦ ἀνθρώπου βίον οὕτως· Παῖς εἴκοσι ἔτη, νεηνίσκος εἴκοσι, νεηνίης εἴκοσι, γέρων εἴκοσι. αἱ δὲ ἡλικίαι πρὸς τὰς ὥρας ὧδε σύμμετροι· παῖς ἔαρ, νεηνίσκος θέρος, νεηνίης φθινόπωρον, γέρων χειμῶν.

“Así es como divide (*sc.* Pitágoras) la vida de los hombres: niño, veinte años; joven, veinte; adulto, veinte; anciano, veinte. Y las edades son análogas a las estaciones: niño equivale a primavera; joven, a verano; adulto, a otoño; anciano, a invierno”.

La clasificación de las edades de Pitágoras se corresponde con el recorrido de las metamorfosis del primer Dioniso que describe Nono. Con dos diferencias: la primera consiste en la alteración del orden cronológico por parte del poeta, y la segunda, en la ligera modificación léxica de la secuencia “pitagórica” (παῖς – νεανίσκος – νεανίας – γέρων).

---

<sup>717</sup> Chuvin 1992, pp. 29-31.

<sup>718</sup> D. L. 8.10.

De tal modo, Zagreo toca antes que nada la edad adulta a través de la transformación en νέος Κρονίδης, el “joven Cronida” que no es otro que Zeus (6.177); en segundo lugar, adopta la figura de Crono, aludido como anciano (6.178) a través del término γέρων, el mismo que emplea Diógenes en el texto que presentamos; la forma de niño, la penúltima de Zagreo (6.179), aparece bajo la denominación βρέφος, sobre la que volveremos en seguida; por último, el dios se muestra como un adolescente, κούρος (6.179-181), señalado por el poeta a partir de la descripción de la incipiente barba como rasgo más característico<sup>719</sup>.

Si por una parte la sucesión de metamorfosis humanas en el texto de Nono responde a un esquema coherente cuyas alteraciones de vocabulario con respecto al de Diógenes podemos explicar desde el punto de vista del anhelo de *imitatio cum variatione*, es preciso mencionar asimismo un problema de solución algo más difícil. Recordemos que en el pasaje que nos ocupa las metamorfosis humanas de Zagreo siguen una disposición “adulto – anciano – bebé – joven”. La falta de un orden natural en el esquema obliga a plantearse alternativas que vayan más allá de un afán de variación poética o de la acusación de descuido por parte del poeta. Así pues, que Nono altere el desarrollo de las etapas de la vida humana en el pasaje puede interpretarse, por una parte, como reflejo formal de la alteración anímica de Zagreo, que lleva a cabo sus metamorfosis de forma precipitada, desesperado por no ver cómo evitar el peligro que se cierne sobre él. Tal precipitación cuajaría en la falta de lógica manifiesta en el texto.

La segunda explicación tiene que ver con el relato de la sucesión en el reinado del cielo, que constituye una parte esencial de las teogonías griegas. Las teogonías órficas, como venimos afirmando reiteradamente en otras páginas, presentan una serie de diferencias sustanciales con respecto a la hesiódica, sobre la que se modelaron, tal como indica la coincidencia de múltiples episodios y temas. Entre los más importantes elementos diferenciales, como advertíamos al comenzar a hablar de Zagreo, se encuentra la inclusión de un reinado de Dioniso en la serie que proponía el poema de Hesíodo, repetida a lo largo de tantas otras obras que llegaría a ser canónica. La tradicional secuencia Urano-Crono-Zeus se vio, así, amplificada por medio de añadidos de reyes divinos anteriores a Urano, y el reinado del Dioniso hijo

---

<sup>719</sup> Para el tema de la primera barba, muy del gusto de Nono, y de sus modelos, cf. Chuvin 1992, p. 153, nota a 6.180.

de Zeus y Perséfone, que llevaba implícito una forma diferente de entender las relaciones entre hombres y dioses<sup>720</sup>.

A la luz de tales datos, la secuencia de metamorfosis humanas del Zagreo de Nono podría cobrar un sentido teogónico novedoso o, en otras palabras, adquirir la capacidad de aludir a los sucesivos reinos celestes que postularan las teogonías órficas. Sólo hay un pequeño detalle que nos impide afirmarlo con seguridad y que, posiblemente, es el motivo por el que ningún estudioso de Nono se ha detenido en el pasaje para defender alusión alguna a los relatos teogónicos órficos, como la que vamos a proponer inmediatamente: el orden de Nono es “adulto – anciano – bebé – joven”. La relación de las dos primeras edades con sendas divinidades, que además aparecen explícitamente en el texto, ha sido ya subrayada. Que el bebé y el joven son las apariencias más comunes en el primero y el segundo Dioniso, respectivamente, lo argumentaremos un poco más adelante, aunque debemos ahora apuntarlo como un hecho. Zagreo, como gobernante efímero y salvador malogrado, y Dioniso, el hijo de Semele, como garante del orden definitivo, suponen la culminación de la línea sucesoria olímpica.

Así las cosas, tendríamos un esquema perfecto del gobierno celeste a partir de Urano. El orden sería idéntico al que construyen las teogonías órficas, si no fuera porque en el pasaje de las *Dionisiacas* que nos ocupa la primera de todas las formas que adopta Zagreo es la de Zeus y la segunda es Crono. Zeus, obviamente, no habría podido nacer antes que su padre –por más que la mitología sea un producto de la imaginación, jamás rompería el principio de verosimilitud– y, en consecuencia, ni la teogonía tradicional ni ninguna de las órficas postularían su reinado antes del de Crono.

Parece claro que en el pasaje hay una alusión, por muy remota que sea, al mito de la sucesión, dado que la referencia a cuatro divinidades y su identificación con otras tantas etapas no puede obedecer a la casualidad. Así pues, para explicar la anómala posición de los nombres de dioses y las correspondientes etapas vitales que observamos, nos quedarían las siguientes opciones: primero, sugerir un hipotético error en la transmisión del texto, en virtud del que ambos versos hubieran intercambiado sus lugares. Es una propuesta factible por el parecido formal de 6.177

---

<sup>720</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.



y 6.178, pero débil en tanto que tal parecido está limitado a la primera palabra de cada verso (i.e., πῆι).

En segundo lugar, defender que en el pasaje que nos ocupa hay una alusión al mito de la sucesión celeste, supondría rechazar el procedimiento tradicional de los autores antiguos, según el que el orden sintáctico de los textos en los que aparecen enumerados varios personajes refleja el orden cronológico de su presunta existencia. Hicimos alusión más arriba al recurso cuando hablamos de las dudas que durante toda la Antigüedad suscitó la existencia histórica de Orfeo<sup>721</sup>, y aludíamos a la presencia del nombre del bardo tracio en listas de los más antiguos y venerables poetas.

La referencia a determinados textos de Platón<sup>722</sup> nos fue útil, en un primer momento, para afirmar la consideración mayoritaria de la existencia histórica de Orfeo y su prelación con respecto a Museo, Homero y Hesíodo. Aplicábamos dicha secuencia de autores, a medio camino entre la realidad y la leyenda, como argumento favorable a la ordenación presente en la lista de inventores del canto cuadragésimo primero de las *Dionisiacas*, de tal modo que defendimos que en ella refleja también Nono una evolución temporal, indisolublemente unida, al menos en su caso concreto, a una idea de progreso<sup>723</sup>.

Sin embargo, como vimos también, el propio Platón rompe la norma o, mejor, la tendencia habitual que venimos definiendo, en dos pasajes paralelos de la *República*: 362e1-363e4 y 363e5-365a3. En ellos, el filósofo ofrece una serie de ejemplos de poetas a los que poco más arriba ha llamado oscuramente “hijos de dioses”, y los enumera conforme a un esquema a cuya coherencia no parece haber aludido ningún estudioso desde Nilsson<sup>724</sup>. Ambos pasajes citan a Homero, Hesíodo, Orfeo y Museo en una secuencia similar<sup>725</sup>, cuyo orden sintáctico no refleja el

---

<sup>721</sup> Vid. nuestra introducción al bloque mítico del trabajo: II.1.

<sup>722</sup> Pl. *Ap.* 41a, Pl. *Ion* 536b y Pl. *Lg.* 677d.

<sup>723</sup> Desde la música sin palabras, aludida mediante una serie de instrumentos musicales junto a sus inventores divinos, hasta los ritos musicales representados por Orfeo, y la elocuencia, simbolizada en Lino: vid. II.2.2.2.

<sup>724</sup> Como hace notar Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 52, que cita a Nilsson 1935, p. 209.

<sup>725</sup> Pero no idéntica, puesto que el nombre de Orfeo no aparece en la primera parte más que de una forma perifrástica e irónica, oculto en la secuencia “Museo y su hijo”. Hesíodo es mencionado bajo una cita de *Trabajos y Días* (*Op.* 287-90). Por otra parte, la sintaxis no refleja exactamente el orden cronológico. Podemos citar aún otros textos significativos que consideran a Orfeo un poeta real,

cronológico. En el segundo de los pasajes (363e5-365a3) el orden es: Homero, Hesíodo (a través de una cita de *Trabajos y días*), Museo y Orfeo.

Se hacen necesarias en nuestra argumentación la prudencia y la flexibilidad: el recurso de hacer de la sintaxis el reflejo de la concepción cronológica puede ser habitual en la literatura, pero no debe ser obligatorio. Platón lo rompe en aras de la efectividad de su discurso.

Del mismo modo, y volviendo a Nono, ha de ser lícito considerar un mal menor la anticipación de Zeus a Crono en las metamorfosis de Zagreo en las *Dionisiacas*. Hemos mostrado sobradamente la carencia de una motivación natural en su orden: no interesa, en efecto, ofrecer un panorama de las edades del hombre, a pesar de la coincidencia con los períodos de la división que Diógenes Laercio atribuyó a Pitágoras y que comentamos más arriba. Cada edad que Nono menciona es un dato secundario e importante sólo en la medida en que va asociada a una divinidad que ya ha gobernado (el viejo Crono), que gobierna en el momento mítico que le preocupa al poeta (el adulto Zeus y el bebé Zagreo) o que gobernará en un futuro próximo (el joven Dioniso, con su barba incipiente).

### **8.3. LA SUCESIÓN EN LOS CIELOS: JERARQUÍA VS CRONOLOGÍA.**

Así pues, habremos de pensar que lo que subyace al texto no es una enumeración de las edades de la vida humana, sino de diversos reinados divinos. La aparición de Zeus antes que Crono en el pasaje no obedece probablemente a ninguna razón de cronología mítica, sino de jerarquía religiosa. Es decir, Nono considera preciso citar a Zeus porque es la primera divinidad en cuanto a rango y habría sido una muestra de irreverencia situarlo detrás de su padre. Crono es, además, uno de los Titanes que asesinan y desmiembran a Zagreo, aun cuando ninguna fuente alude a los Titanes en cuanto que individuos, sino que se les menciona siempre como entidad colectiva.

Si aceptamos esta propuesta, que me parece la más conveniente, obtenemos un esquema teogónico similar al del orfismo, con las dos salvedades que se derivan, una, de la concepción noniana que ve en el segundo de los Dionisos el salvador

---

anterior a Museo, Homero y Hesíodo: Pl. *Ap.* 41a, Pl. *Ion* 536b y Pl. *Lg.* 677d. Cf. Massarachia 1993, p. 183, Bernabé 1998a, p. 44.

definitivo; y, otra, del particular ordenamiento de Zeus y Crono, que acabamos de justificar como motivado por la mayor dignidad del primero respecto a su padre. Cabe destacar también que el papel meteorológico que el poeta otorga a Crono, es decir, derramar la lluvia (cf. 6.178) corresponde tradicionalmente a Zeus. Este hecho es susceptible de recibir una interpretación basada en el sincretismo que tardíamente afecta a diversas divinidades, o puede responder sin más al *horror vacui* característico de Nono, que ve su alusión a Zeus suficientemente adornada con la mención de la égida, mientras que para Crono no encuentra muestra mítica de poder que le sea exclusiva. En consecuencia, le atribuye poéticamente una más propia de su hijo. Esta segunda posibilidad es más factible, en mi opinión, que proponer una identificación que no habría podido producirse, dada la clara separación existente entre ambos dioses en el mito tradicional de la sucesión tradicional. Lo que parece claro es que Crono, que se encuentra fuera, al menos explícitamente, del grupo de Titanes asesinos, es una figura cercana a Zeus en las *Rapsodias*, o al menos en su interpretación neoplatónica<sup>726</sup>, así como en la teogonía del *Papiro de Derveni*<sup>727</sup>, sobre el que volveremos enseguida.

El pasaje noniano referente a las metamorfosis humanas constituye, sobre todo, un intento de hacer que Zagreo se apropie alegóricamente de los rasgos más significativos de los dioses que suponen un hito en la historia de la humanidad. El problema de la conciliación de la cronología con la jerarquía celeste aproxima de nuevo el texto de las *Dionisiacas* que estamos examinando a la teogonía del *Papiro de Derveni*, cuya importancia radica en ser el poema teogónico más antiguo del orfismo.

Desde luego, el problema no es nuevo, como hace notar Betegh<sup>728</sup>, y se manifiesta ya en el proemio de la *Teogonía* de Hesíodo<sup>729</sup>, donde aparecen enumerados algunos de los temas preferidos de las Musas:

...αἰ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι  
θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῆι  
ἐξ ἀρχῆς, οὗς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρὺς ἔτικτεν,  
οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἑάων·

<sup>726</sup> Cf. por ejemplo Procl. *in Crat.* 391a (= OF 155): Crono profetiza a Zeus qué debe hacer para crear de nuevo el mundo.

<sup>727</sup> Crono (o bien Noche) da las instrucciones precisas para que Zeus cree de nuevo el mundo: OF 8. El mismo papel le adjudican las *Rapsodias*, donde él o Noche, con idéntica duda a la que señalamos con respecto al testimonio anterior, señala a Zeus que devore a Fanes Primogénito: OF 239.

<sup>728</sup> Betegh 2004, p. 172-174.

<sup>729</sup> Hes. *Th.* 43-49.

δεύτερον αὐτε Ζῆνα θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,  
[ἀρχόμεναί θ' ὑμνεῦσι θεαὶ † λήγουσαί τ' ἀοιδῆς,]  
ὅσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος.

“Ellas, lanzando su voz inmortal, celebran en su canto, primero, el venerable linaje de los dioses desde su comienzo, los que nacieron de Gea y el ancho Urano, y los que nacieron de ellos, los dioses dispensadores de bienes. Después celebran a Zeus, el padre de dioses y de hombres, por él las divinas comienzan y cesan sus himnos y su canto: cuánto es el más poderoso de los dioses y, como el más grande, los gobierna”.

Secluye el verso 48 West<sup>730</sup>, a quien resulta incomprensible que las Musas canten a Zeus en segundo lugar, pero también al principio y al final. Betegh<sup>731</sup> renuncia a apoyar o contradecir la autenticidad del verso, pero encuentra en él una poderosa razón para su presencia, sea obra del propio Hesíodo o resultado de una interpolación. Parece claro que el autor, en un momento determinado, ha considerado que si las Musas siguen en su canto el orden cronológico, la dignidad de Zeus se verá menguada por encontrarse en una posición secundaria. El primero desde un punto de vista del poder, el más alto de la jerarquía, no es idéntico al primero desde el punto de vista del tiempo<sup>732</sup>. El principio de diacronía que impera en la narrativa épica entra en contradicción con el respeto a la jerarquía divina, aun cuando cierto principio de simetría podría exigir una equivalencia mutua. El texto de Hesíodo, con dudoso éxito, busca la conciliación entre dos formas de aproximación incongruentes, la cronológica y la jerárquica, a través de la insistencia en la grandeza de Zeus (indicada reiteradamente por los términos φέρτατος y μέγιστος), que debe ser cantado tanto al comienzo como al final.

También Aristóteles<sup>733</sup> se hizo eco de la dificultad a la que se debían enfrentar los poemas que trataban con generaciones sucesivas de reinados divinos<sup>734</sup>. El problema no fue resuelto filosóficamente hasta la formulación por parte de los presocráticos de un principio (ἀρχή) que abarcaba al mismo tiempo las nociones de “comienzo” y “soberanía”.

Otros relatos teogónicos, no sólo el de Hesíodo, percibieron la dificultad que suponía la contradicción resultante de que el último dios en reinar fuera el primero

---

<sup>730</sup> West 1966, en su comentario al verso.

<sup>731</sup> Betegh 2004, p. 173.

<sup>732</sup> Betegh 2004: “The first in terms of power, the highest in hierarchy, is not identical with the first in terms of time”.

<sup>733</sup> Arist. *Metaph.* 1091a33-1097b7.

<sup>734</sup> Un estudio de la cuestión desde el enfoque actual en Vernant 1962, capítulo “Cosmogonies et mythes de souveraineté”.

en dignidad. En el ámbito del orfismo, la teogonía de Derveni<sup>735</sup> solucionaba el problema con la inclusión de la devoración por parte de Zeus una divinidad que para algunos coincidiría con Fanes<sup>736</sup>, el Primer Nacido, o bien del falo de Urano<sup>737</sup>.

La misma solución al conflicto entre la prioridad cronológica y la jerárquica, aun con una ligera variante, es la que ofrecieron las *Rapsodias*. El que fuera probablemente el único poema teogónico órfico que Nono pudo manejar, proponía la recreación del mundo por parte de Zeus a partir de la devoración de Fanes, como hemos visto que algunos estudiosos consideran que ocurría también en la teogonía de Derveni<sup>738</sup>.

En cualquier caso, la trascendencia de tal episodio (a la postre, un acto de canibalismo, sea lo que sea lo devorado), reside en que da como resultado una segunda creación del mundo: si lo devorado es Fanes, porque es la primera divinidad, identificada con el Eros primordial, y contiene en sí los principios de los seres vivos que poblarán el mundo<sup>739</sup>; si, por el contrario, es el falo de Cielo, porque Zeus asume un elemento generador por excelencia. Esta especie de nueva creación, obedece a un orden inteligente por oposición a la primera, presuntamente sumida en el caos. Zeus actúa como un demiurgo consciente e inteligente que concibe (μήσατο) y da a luz el

---

<sup>735</sup> Además de otras teogonías posteriores: cf. Bernabé 2003c. La segunda creación por la que pasa el mundo es uno de los rasgos característicos de las teogonías órficas por oposición a la tradicional: cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>736</sup> Sobre la figura de Fanes en las *Dionisiacas*, vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III.9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. En nuestra sección de magia, vid. IV.4.2.3.a. “Hermes y Fanes”.

<sup>737</sup> La división de opiniones viene de la ambigüedad de uno de los versos de la teogonía glosada por el comentarista de Derveni, el recogido en OF 9. El problema fundamental de la secuencia (αἰδοῖον κατέπνευεν, ὃς αἰθέρα ἔκθορε πρῶτος) reside en la interpretación de αἰδοῖον, que en el texto puede funcionar como sustantivo, pero también como adjetivo. En el primero de los casos, aludiría al falo de Urano, como decimos, cuya castración a cargo de Crono es un motivo tradicional presente también en la *Teogonía* de Hesíodo. Si, por el contrario, se trata de un adjetivo, significa “venerable”, como título divino, y podría ser aplicado a Protógono, a quien devora Zeus según cuentan las *Rapsodias* (OF 240). Son partidarios de la primera interpretación Burkert 1980, p. 32; 1987a, p. 22; 1999a, p. 81ss.; 1999b, p. 97; Kirk – Raven – Schofield 1983, p. 32. Cf. Bernabé 1989, p. 169; 2002a, p. 105ss., *impr* b, Janko 2001, 2002, que llaman la atención sobre los paralelos del relato con el mito hitita de Kumarbi, que queda embarazado tras haber devorado el falo de la divinidad hitita del cielo (Anu). Creen que el αἰδοῖον del *Papiro* alude a Protógono, por el contrario, Rusten 1984, 1985, West 1983a, p. 85, Parker 1995, pp. 490s y Casadesús 1996.

<sup>738</sup> Vid. nota anterior. Un escollo importante reside en la dificultad de encajar lo tardío de los testimonios literarios e iconográficos que nos han llegado sobre Fanes con la datación del *Papiro*. Cf. Turcan 1994, Bernabé 2002a, p. 107 y Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>739</sup> Como afirma Bernabé, *l.c.*, Fanes es “la síntesis de todos los seres vivientes (aves, fieras y reptiles) que han de nacer después”.

mundo entero. De tal manera, el origen no debe buscarse ya en ningún tipo de entidad difusa sin relevancia religiosa, sino en mismísimo rey de los dioses. Zeus es, además de gobernante universal, creador de todas las cosas.

La alteración noniana del orden cronológico de los nombres de Zeus y Crono (recogidos respectivamente en 6.177 y 6.178) ofrece una solución más visual que la que comentábamos más arriba en relación con el texto de Hesíodo, consistente, como vimos, en dos versos, uno de ellos sospechoso de interpolación, que insistían en la grandeza de Zeus y en lo “inicial” y “final” de su posición en el canto de las Musas. Más gráfica es también la solución de Nono que los artificios míticos que observamos en la teogonía del *Papiro de Derveni*. Si es cierto que el pasaje de las metamorfosis humanas de Zagreo del canto sexto alude a una parte de la historia de los cambios de gobernante en el reino celeste, como parece verosímil, el que Zeus aparezca gráficamente antes que su padre recibe una explicación basada en un simple intento de destacar su soberanía. Los sucesivos reyes divinos, en efecto, al igual que su orden canónico, siguen siendo reconocibles, aun cuando para Nono parece pesar más el deseo de reflejar la jerarquía que el devenir del tiempo mítico.

La devoración del falo de Urano en el *Papiro de Derveni* y de Fanes en la *Rapsodias* le permitía al poeta órfico afirmar la supremacía de Zeus sobre todos los demás, sin que quedase lugar alguno para la duda. Encontramos, al respecto, una serie de versos procedentes de un *Himno a Zeus*, repartidos en diversas teogonías: en la teogonía de Derveni<sup>740</sup> tenemos algunos restos, de sentido muy similar al de los versos que culminan el tratado pseudo-aristotélico *De mundo*<sup>741</sup>. Una versión ampliada del *Himno* en las *Rapsodias*<sup>742</sup> continúa las anteriores en sus líneas maestras: Zeus es principio y final, origen y destino del mundo entero. El poeta rapsódico describe al dios, tras su ingestión del Primogénito, a través de una serie de expresiones polares cuya intención es dar a entender que el dios contiene en sí todo el universo, todos sus componentes espaciales y temporales: Zeus es primero y último, cabeza y centro, varón y hembra a la vez. Todos los elementos de la naturaleza (fuego

---

<sup>740</sup> OF 14.

<sup>741</sup> Ps.-Ari. *Mu.* 401a 25, recogido en OF 31.

<sup>742</sup> En OF 243.

opuesto a agua, y tierra a éter), así como la alternancia entre la noche y el día, se encuentran dentro de Zeus<sup>743</sup>.

Otro de los episodios recogidos en la teogonía de Derveni era la unión de Zeus con Rea, su propia madre, que en la tradición órfica se había fundido con Deméter<sup>744</sup>. En el *Papiro de Derveni* tal unión aparece simplemente aludida en forma de anhelo<sup>745</sup>, cuyo cumplimiento, no obstante, podemos suponer a partir de otros testimonios. En la teogonía de *Jerónimo y Helánico*, el incesto de Zeus con su madre es el paso previo para el nacimiento de Perséfone<sup>746</sup>, que a su vez será, como vimos, la madre de Dioniso Zagreo. Los fragmentos OF 276-279, encuadrados en la teogonía de las *Rapsodias*, recogían el mismo episodio.

Con la devoración del elemento generador universal, sea el falo de Cielo o sea Fanes, Zeus habría eliminado la distinción entre la primera y caótica creación del mundo y la segunda, surgida de un plan cuidadosamente meditado. Al unirse con su propia madre, Zeus parece querer “volver atrás en el plano sexual”, tal como sugiere Bernabé<sup>747</sup>, y efectúa un bucle generacional: se convierte en hijo y esposo a la vez, padre e hijo de sí mismo, de tal modo que elimina la posibilidad de ser derrocado por un hijo suyo en el gobierno celeste, como venía ocurriendo de forma violenta desde las primeras generaciones divinas<sup>748</sup>.

En las *Dionisiacas*, la sucesión de Zeus no es violenta, sino acordada por él mismo, como observábamos más arriba al comentar el pasaje en el que Zagreo se hace cargo, aun efímeramente, del trono paterno<sup>749</sup>. Tampoco nos ofrece Nono dato alguno que apunte explícitamente al papel cósmico de Zeus que presentan los testimonios órficos en los que nos hemos detenido. Sin embargo, aun cuando el

---

<sup>743</sup> La novedad más destacable del *Himno* contenido en las *Rapsodias* consiste en la identificación de corte estoico entre el cuerpo del dios y el universo: cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>744</sup> La etimología del nombre de Δημήτηρ, “madre tierra” (Γῆ μήτηρ), facilitaba que Rea, identificada con Gea, se tornara Deméter a partir de su alumbramiento de Zeus en el monte Dicte: cf. OF 206. Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone” y III.3. “El llamado Zagreo”. Para algunas muestras del afán sincretizador a propósito de Rea y divinidades femeninas similares en las *Dionisiacas*, vid. III.9.4.3.

<sup>745</sup> Cf. OF 18: “Una vez que la mente de Zeus concibió todas sus obras, deseaba unirse en amor con su propia madre”.

<sup>746</sup> OF 87. Vid. III.2.

<sup>747</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>748</sup> Sobre la interpretación estoica del episodio de la devoración de un dios por parte de Zeus, cf. West 1983a, p. 113.

<sup>749</sup> En 6.165-170. Vid. III.5. “El nacimiento de Zagreo y la sucesión de Zeus”.

mundo parece incompleto antes de la venida de Dioniso, es seguro que ha adquirido ya su forma definitiva y que ya ha alcanzado el que será su último gobernante. En efecto, tras el intento fallido de sucesión en la persona de Zagreo, su padre Zeus vuelve a hacerse cargo del Olimpo y como rey de dioses permanece a lo largo de toda la epopeya noniana. El segundo Dioniso jamás ostentará el poder político en el cielo. Su función es doble y se encuentra más próxima a la de un Mesías en sentido cristiano. Dioniso, para Nono, nace con una misión que consiste, por una parte, en dar a conocer a la humanidad sus dones característicos. El vino y la danza se dan cita simultánea como partes de un todo mayor: los misterios, cuya difusión no es posible si el dios no destruye y da un escarmiento a todos los seres impíos que pululan por el mundo<sup>750</sup>. Los misterios dionisiacos han de redimir a los hombres de sus desdichas<sup>751</sup>, como indica el panopolitano al retratar en sus *Dionisiacas* a un Dioniso que guarda multitud de semejanzas con el Cristo de la *Paráfrasis*: el Padre envía al Hijo al mundo para salvar a la humanidad<sup>752</sup> y para que reinen la justicia y el amor, auténticos dones divinos otorgados a los hombres.

Es cierto que el papel de Dioniso en Nono es cósmico porque sólo él debe hacer frente a las amenazas contra el orden establecido, pero no es comparable con el de Zeus en el orfismo, no al menos en la faceta de demiurgo: Dioniso viene a un mundo ya creado, ya establecido, que no es necesario volver a crear. Pero sí existen otros datos en la epopeya que apuntan hacia una identificación entre el dios que, como hemos observado, ostenta la posición más elevada en el cielo, y su hijo, el salvador de la humanidad.

A algunos de ellos nos hemos referido más arriba al hablar de la existencia de una versión del nacimiento de Zagreo llamada “cretense”<sup>753</sup>, que Nono rechaza de un modo más o menos sutil. Como dijimos, Deméter sobrevuela Creta y oye el

---

<sup>750</sup> Así parece posible deducir por el comienzo del canto decimotercero (13.1-34), donde Iris explica a Dioniso el procedimiento que ha de seguir para alcanzar el estatus divino. Eliminar la raza de los indios de la tierra es sólo el primer paso para que el dios pueda “mostrar a todas las razas los misterios de nocturnas danzas y el vinoso fruto de la vendimia” (13.6s: καὶ ἔθνεα πάντα διδάξει / ὄργια νυκτιχόρευτα καὶ οἴνοπα καρπὸν ὀπώρης).

<sup>751</sup> Al igual que las lágrimas del dios. Cf. 12.171: Βάκχος ἄναξ δάκρυσσε, βροτῶν ἵνα δάκρυα λύση (“Baco, el soberano, lloró para liberar del llanto a los mortales”).

<sup>752</sup> Cf. los versos 3.81-86 de la *Paráfrasis*: ὑψιμέδων σκηπτοῦχος, ὅτι χραισμήτορα φωτῶν / μουνογενῆ λόγον οὐα πόρεν τετράζυγι κόσμωι, / ὄφρα μιν ὃς δέξειτο μεάτροπον ἦθος ἀμείψας, / πίστιν ἐς ἀστυφέλικτον ἐκούσιον ἀρχένα κάμπτων, / ζωῆς οὐρανίης αἰώνιον εἰς χορὸν ἔλθηι / ναίων ἀφθιτον οἶκον ἐν εὐδένδρωι παραδείσωι.

<sup>753</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.



estruendo de los Curetes, que la disuade de esconder allí a su hija del violador serpentino que Asterio profetizara. La descripción de la isla a través del que probablemente sea el elemento más característico de su compleja religiosidad, permite al poeta hacer gala de su erudición y demostrar que conoce, en efecto, un relato que hacía de Creta el escenario del nacimiento del Dioniso órfico. Fuera del nivel formal, la alusión a la versión cretense, aunque sólo sea para rechazarla, tiene además el valor de aludir al nacimiento del propio Zeus, al que su madre ocultara en una cueva del monte Dicte para librarlo de la devoración de Crono.

Ello nos lleva de nuevo a la cuestión del sincretismo, que en Nono tiene lugar de forma manifiesta y resulta explicable por lo tardío de su composición, pero también por los influjos del orfismo en su obra. En el caso concreto de las metamorfosis humanas de Zagreo, es bastante probable, por un lado, una identificación del bebé divino con Zeus, dado que recibe a manera de cetro el relámpago y el rayo, armas principales y características de su padre, como vimos en páginas anteriores<sup>754</sup>. Por otra parte, es notable el intento por parte del poeta de reflejar el modo en que el dios niño encarna en sí todas las edades divinas y humanas. Da la impresión, con todo, de que los cambios de forma del niño divino son indeliberados, como si Zagreo en tanto que personaje sólo los sufriera, sin planearlos. Ello contrasta con la tremenda planificación de la que sí es objeto el pasaje por parte de Nono, como denota la preocupación por la estructura y el número con que el poeta modela la digresión completa. La cuidadosa construcción poética parece estar regida por un misterioso número nueve cuyas resonancias neoplatónicas discutiremos más adelante. Si, como hemos afirmado, Zeus absorbe características de Crono, Zagreo las de Zeus y el segundo Dioniso las de Zagreo, el segundo Dioniso, aunque en la epopeya noniana no gobierne el universo de una manera explícita, fáctica, es, en el fondo, una variante más de Zeus. Con lo cual, el pasaje responde a una idea circular a la que ya nos referíamos al hablar de la tela que Perséfone teje

---

<sup>754</sup> A propósito del pasaje de 6.165-168, en el que el poeta describe cómo Zagreo, justo después de nacer, alcanza el trono de su padre y agita rayo y relámpago con fuerza de divinidad adulta: Ζαγρέα γειναμένη, κερόεν βρέφος, ὃς Διὸς ἔδρης / μούνος ἐπουρανίης ἐπεβήσατο, χειρὶ δὲ βαίῃ / ἀστεροπήν ἐλέλιξε· νεηγενέος δὲ φορήος / νηπιάχοις παλάμισιν ἐλαφρίζοντο κεραυνοί. “Dio a luz a Zagreo, un bebé cornudo, el único que subió al trono divino de Zeus, y con su pequeña mano agitó el relámpago. Los rayos eran ligeros en las palmas infantiles de su recién nacido portador”. Vid. III.5. “El nacimiento de Zagreo y la sucesión de Zeus”.

antes de ser violada por Zeus<sup>755</sup>. Era aquél un relato simbólico abundante en términos relativos al giro, a la regeneración cósmica que la diosa refleja en su peplo, imagen del retorno constante de la vida. Una vuelta atrás en la generación, precisamente, explicable también por medio de imágenes como el bucle o el círculo<sup>756</sup>, es lo que en los poemas órficos pretende Zeus al reengendrar el mundo, primero, y después, al unirse a su madre, como vimos.

A propósito de las formas humanas de Zagreo en su enfrentamiento con los Titanes, restan aún algunas reflexiones. El propósito según el que, en mi opinión, opera Nono en el pasaje, es decir, conseguir que Zagreo abarque todas las edades divinas y humanas<sup>757</sup>, no obedece a una innovación absoluta, sino que cuenta con destacables antecedentes en ámbitos órficos.

En primer lugar, debemos detenernos en uno de los adjetivos empleados por el panopolitano para designar a Zagreo: ποικιλόμορφος, que hallamos en 6.179. El término, que traducimos en su momento como “de variado aspecto”, acompaña a la transformación de Zagreo en bebé (ἄλλοτε ποικιλόμορφον ἔην βρέφος), que precede a la forma de adolescente cuya barba está comenzando a surgir. Chuvín<sup>758</sup> ofrece paralelos del uso de un adjetivo de sentido similar, πολύμορφος, en algunos de los *Himnos órficos*. Parece posible reducir la diferencia entre ambos vocablos a una mayor especialización en el caso del texto de Nono, que con ποικιλόμορφος remite a su ideal poético, harto estudiado como base de su obra épica<sup>759</sup>, y simbolizado en su prólogo en la persona de Proteo. Tal como vimos, las metamorfosis de tal dios

---

<sup>755</sup> Vid. III.4. “La concepción de Zagreo: la serpiente amante”.

<sup>756</sup> El círculo como imagen de la naturaleza en constante movimiento es omnipresente a lo largo del episodio de la violación de Perséfone. Encerrada en la cueva de Sicilia, la joven teje un peplo donde se halla representado el universo en regeneración constante y Zeus se acerca a ella en forma de serpiente, a cuya relación con la renovación de la vida aludimos en diversos lugares del presente trabajo: vid. III.4.

<sup>757</sup> Para Chuvín 1992, p. 29, Zagreo recorre con sus transformaciones el αἰών, un concepto de gran importancia en el orfismo desde al menos el siglo V a.C., si entendemos que lo que en la tercera laminilla ósea de Olbia (*IOlb.* 94c Dubois = *OF* 465) aparenta ser una abreviatura de Διόνυσος (ΔΙΟΝ) es, en realidad, una referencia a ΑΙΩΝ. Εόν, el Tiempo divino personificado, desempeña un papel de cierta relevancia en las *Dionisiacas*, pues a él profetiza Zeus en el canto séptimo (7.22-105) la venida de su hijo, que con el vino sanará los males de los desdichados mortales. Εόν es una figura alegórica similar a Astreo, el astrólogo de los dioses. Personifica el cambio de una era a otra y se halla presente en la epopeya como símbolo del mundo primigenio, previo al establecimiento definitivo de un nuevo orden mundial: así en la profecía del canto séptimo, en 40.431, presente en la fundación de Tiro desde sus orígenes, y en 41.179, donde asiste al nacimiento de Béroe. Εόν aparece también en la otra obra de Nono, en la *Paráfrasis* como personificación del Tiempo (*Par.* 3.31 y 8.94).

<sup>758</sup> Chuvín 1992, p. 29.

<sup>759</sup> La *poikilia*: vid. I.1. “Nono y su obra”.

marino invocadas por Nono con intención programática aluden explícitamente a los temas fundamentales que conforman las *Dionisiacas*, pero no son comparables con las de Zagreo puesto que no sobrepasan la barrera de lo colorista para llegar a lo simbólico.

Además de apuntar a la ποικιλία como cimiento de su estilo, el adjetivo ποικιλόμορφος, preferido por Nono en lugar de πολύμορφος, tiene más sílabas y, por tanto, es más sonoro, más poético. Por lo demás, significa prácticamente lo mismo que el equivalente sobre el que Chuvín llama la atención en su introducción al canto sexto. Ambos aluden a una multiformidad que Dioniso lleva en sí de forma innata, desde su venida al mundo. Tal afirmación adquiere todo su sentido a la luz de 6.165, que supone un punto de inflexión, puesto que el interés de Nono pasa de Perséfone a su hijo:

Ζαγρέα γειναμένη, κερόεν βρέφος...

“Dio a luz a Zagreo, un bebé cornudo...”

Es decir, el dios niño nace ya con una apariencia en la que predomina lo humano, pero que da cabida asimismo a lo taurino<sup>760</sup>. El toro es un animal especialmente relevante en el culto dionisiaco, como hemos anticipado en repetidas ocasiones y veremos con detalle más adelante<sup>761</sup>. La última de las metamorfosis de Zagreo en Nono es taurina, y la orden de Hera de acabar con su vida viene del cielo en forma de mugido. También hemos hablado brevemente acerca de la posibilidad de la existencia de un ritual cuyos participantes emularan los sufrimientos del dios niño. Además de otras posibles actividades, los iniciados tal vez sacrificarían y comerían un animal, como los Titanes comieron a Zagreo, para renunciar en lo sucesivo al sacrificio de sangre y a una dieta basada en alimentos “con alma” (ἔμψυχα).

En el *Himno órfico a Perséfone* la diosa es invocada por medio de diversos epítetos. Entre ellos se encuentra κερόεσσα, “cornuda”<sup>762</sup>, que remite a la característica que en las *Dionisiacas* es definitoria de su hijo, el bebé con cuernos (κερόεν βρέφος)<sup>763</sup>. Pero el verso del *Himno* que más nos atañe ahora es el 8, donde se dice que Perséfone es

---

<sup>760</sup> O lo serpentino, por analogía con Zeus, que lo engendra en forma de reptil. Nono debió conocer bien las serpientes cornudas, una variante de reptil muy frecuente en su querido Egipto.

<sup>761</sup> Vid. III.9.5. “El toro: la víctima divina”.

<sup>762</sup> O. H. 29.11.

<sup>763</sup> Además de recordar otros testimonios, citados en páginas anteriores, que subrayan la fealdad de Perséfone. Así OF 88 refiere que la joven diosa tenía desde su nacimiento una apariencia monstruosa:

Μήτηρ ἐριβρεμέτου πολυμόρφου Εὐβουλῆος  
“Madre del atronador Eubuleo de muchas formas”.

Existe un personaje de nombre Eubuleo en la tradición eleusinia que nada tiene que ver con el que aparece en el *Himno*. En la literatura órfica, Eubuleo es un nombre parlante que significa “el de buen consejo” y que, por ejemplo, en las laminillas de Turios<sup>764</sup> aparece a modo de sobrenombre de Dioniso<sup>765</sup>. Más clara resulta la relación en la laminilla de Roma (OF 491), que invoca al personaje como “hijo de Zeus”, y lo sitúa detrás de otro nombre parlante, Eucles, “el de buena fama”, que es, a todas luces, una referencia eufemística a Hades<sup>766</sup>.

De tal manera, el verso del *Himno a Perséfone* que hemos citado alude a la multiformidad como rasgo característico de Dioniso. Otros *Himnos órficos* aplican el término πολύμορφος a divinidades dispares, como nota Chuvín<sup>767</sup>: a Proteo<sup>768</sup>, que es seguramente a quien mejor corresponde un adjetivo que alude a la variedad de apariencias; a un misterioso Coribante manchado de la sangre de sus dos hermanos<sup>769</sup>; a las Musas<sup>770</sup>; a Hestia<sup>771</sup>; a Protógono, también designado Fanes o Primogénito, a quien conviene el adjetivo por integrar varias formas simultáneas<sup>772</sup>; a un Adonis-Eubuleo<sup>773</sup>, y, por último, a las Euménides<sup>774</sup>. Le resulta sorprendente a Chuvín<sup>775</sup> que en Nono la Erinis aparezca caracterizada también por la variedad de formas (en 32.100: ποικιλόμορφος ἐν οὖρεσι φοιτᾶς Ἐρινύς). Se trata, con todo, y en

---

cuatro ojos en la cara, cuernos y un rostro zoomorfo en la nuca. Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

<sup>764</sup> Recogidas en OF 489-490. Cf. Diels 1907, p. 47.

<sup>765</sup> Otros testimonios de la identificación de Eubuleo con Dioniso: *PGur.* (pace Tortorelli 1995, 82 n. 23), *OH.* 30.6s., 52.4s., *Macr. Sat.* 1.18.12. Cf. Ricciardelli 2000, p. 354s., Bernabé – Jiménez 2001, p. 140s. Cf., fuera del ámbito órfico, *Plu. Quaest. conv.* 714 c; *CIG* II no. 1948 (perdida).

<sup>766</sup> Lo que resulta claro porque el nombre aparece en los textos junto a la reina de los infiernos. Cf. también la glosa de Hesiquio “Eucles: Hades”. Diels 1907, p. 47 sugirió que el vocablo aludía a Ζεὺς χθόνιος. Olivieri 1915, p. 5 recoge ambas posibilidades. Más datos en Bernabé – Jiménez 2001 y Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 22.

<sup>767</sup> Chuvín 1992, p. 29, n. 3.

<sup>768</sup> *O.H.* 25.3.

<sup>769</sup> *O.H.* 39.5.

<sup>770</sup> *O.H.* 7.3.

<sup>771</sup> *O.H.* 84.6.

<sup>772</sup> Sobre Fanes, vid. III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. En nuestra sección de magia, vid. IV.4.2.3.a. “Hermes y Fanes”.

<sup>773</sup> *O.H.* 56.3.

<sup>774</sup> *O.H.* 69.16. Para una visión sumaria e ilustrativa del papel de las Euménides en el *Papiro de Derveni*, cf. Martín Hernández 2006, *diss.*, “Sacrificios y oraciones: las ἐπωδαί de los magos”.

<sup>775</sup> Chuvín 1992, p. 29, n. 3.

mi opinión, de un hecho fácilmente explicable, primero, porque las Erinis conjugan en su aspecto elementos humanos y animales (los cabellos de serpiente) y, segundo, porque en algunos momentos de la epopeya noniana<sup>776</sup> pueden cambiar de apariencia a placer, sobre todo con propósitos malignos<sup>777</sup>.

Nono parece entender la polimorfía de Dioniso, más allá de la mera capacidad de metamorfosearse, común a una enorme cantidad de divinidades de la mitología grecolatina, como la facultad de abarcar simultáneamente diversas condiciones humanas y animales. Una concepción similar debió ser habitual en el orfismo, y fundamental, a juzgar por el relieve que cobra en la figura de Fanes, una divinidad que aparece de modo exclusivo en ambientes órficos, y sólo en época tardía. Tal como veremos más adelante, el elemento más característico de Fanes, también llamado Protógono (Primogénito), es la combinación de cabezas de diversos animales con la de humano. Aparece una sola vez en todas las *Dionisiacas*, aunque una multiformidad comparable está presente en otros personajes y otros lugares de la epopeya.

#### 8.4. DIONISO HOMBRE Y NIÑO: LAS CONTRASEÑAS.

Aunque existan diferencias cualitativas con respecto a la polimorfía de Fanes, la representación de Dioniso como adulto y niño a la vez es también definitoria del dios central del orfismo.

Las laminillas áureas proporcionan un significativo testimonio al respecto. Concretamente, la de Feras<sup>778</sup>, datada en torno al siglo IV a.C.<sup>779</sup>, presenta el siguiente texto:

Σύμβολα· Ἄν<δ>ρικεπαιδόθυρσον. Ἄνδρικεπαιδόθυρσον. Βριμώ. Βριμώ. Εἴσιθ<ι>  
ιερόν λειμῶνα. ἄποινος γὰρ ὁ μύστης.

“Contraseñas: Andricepedotirso. Andricepedotirso. Brimó. Brimó. Entra en la pradera sagrada, pues el iniciado está libre de castigo”.

---

<sup>776</sup> Vid. III.9.3.3.b. “Megera ποικιλόμορφος”.

<sup>777</sup> Por orden de Hera, la Erinis Megera acude ante Dioniso para enloquecerlo y obligarlo a que se aparte de la lucha contra los indios, y se le presenta con diversas formas, entre ellas la de león: 32.119-124. Se trata de un ejemplo más, de los muchos que pululan por las *Dionisiacas*, de metamorfosis empleadas como acción mágica. Para ellas, vid. IV.4.2. “Metamorfosis divinas”.

<sup>778</sup> OF 493.

<sup>779</sup> Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 201-209.

Entre los rasgos más destacables del documento se encuentra el formato en prosa, a diferencia del verso que caracteriza a otras laminillas. El texto que presenta es breve, pero da lugar a una interesante comparación con el texto de Nono que nos ocupa, dada la interpretación más verosímil del extraño término “Andricepedotirso”. Aparece repetido, como se observa, e inmediatamente después del comienzo (la simple enunciación del término σύμβολα), que lacónicamente, advierte del carácter de lo que viene a continuación. En el orfismo, σύμβολα designa mayoritariamente una palabra que permite a un iniciado demostrar cuál es su condición “a la manera en que los soldados conocen una contraseña que les permite identificarse como amigos ante otros del mismo ejército”<sup>780</sup>. En virtud de tal condición de mista, el individuo es merecedor del premio ultramundano, es decir, el acceso al lugar de la felicidad. Parece ser que como contraseña funcionaba, no sólo las palabras o frases contenidas en las laminillas áureas, sino además el objeto en sí<sup>781</sup>, dado que su portador sólo podía ser un iniciado<sup>782</sup>.

De “contraseñas místicas” habla Plutarco en un pasaje de la *Consolatio ad uxorem*<sup>783</sup>:

Καὶ μὴν ἂ τῶν ἄλλων ἀκούεις, οἱ πείθουσι πολλοὺς λέγοντες ὡς οὐδὲν οὐδαμῆι τῷ διαλυθέντι κακὸν οὐδὲ λυπηρὸν ἐστίν, οἷδ’ ὅτι κωλύει σε πιστεῦειν ὁ πάτριος λόγος καὶ τὰ μυστικὰ σύμβολα τῶν περὶ τὸν Διόνυσον ὀργιασμῶν, ἃ σύνησμεν ἀλλήλοις οἱ κοινωνοῦντες.

“En cuanto a lo que oyes decir a otros, que pretenden convencer a muchos diciendo que no hay en parte alguna ni mal ni pesar para el difunto, sé que te impide creerlo la doctrina de nuestros padres y las contraseñas místicas de los misterios de Dioniso, que conocemos de forma común quienes hemos participado en ellos”.

A la concepción epicúrea<sup>784</sup>, que niega la continuidad de la existencia del alma tras la muerte, el queronense contrapone unas creencias caracterizadas, primero, porque ofrecen una esperanza ultramundana, y, segundo, porque remontan a una época anterior, en tanto que la doctrina que las fundamenta es herencia de los antepasados (πάτριος λόγος). Ambas características son definitorias del orfismo. La

<sup>780</sup> Bernabé – Jiménez 2001, p. 202. Sobre la equivalencia de σύμβολα y “contraseñas” en la terminología de las religiones místicas, cf. Müri 1976.

<sup>781</sup> Hasta tal punto que el texto de algunas de las laminillas no va más allá del nombre propio del difunto, de la mera designación “mista” o la combinación de ambas designaciones: cf. *OF* 496. El fragmento recoge también ejemplos de saludos formularios mediante los que el iniciado se da a conocer a los dioses infernales.

<sup>782</sup> Existen testimonios que apuntan al empleo de σύμβολα también en ambientes pitagóricos: cf. la bibliografía citada por Bernabé – Jiménez 2001, p. 203, n. 30.

<sup>783</sup> Plu. *Cons. ad Ux.* 10, p. 611d.

<sup>784</sup> Cf. Bernabé – Jiménez 2001, p. 203.

relación con Dioniso, además, completa la información acerca de las iniciaciones en las que Plutarco afirma explícitamente haber participado junto a su esposa. Al referirse a las “contraseñas místicas”, el filósofo nombra los misterios en un procedimiento metonímico (trivial, por otra parte). De tal modo, es posible defender que tales contraseñas fueran uno de los componentes fundamentales de las religiones místicas. Lo confirman (al tiempo que completan la información) otros testimonios, cercanos, en mayor o menor grado, al ámbito del orfismo. Alude a unas contraseñas, por ejemplo, Fírmico Materno, de quien hemos hablado más arriba al rastrear los modos diversos en que los autores presentan, disfrazan u omiten la devoración del dios niño del mito por parte de los Titanes. En el texto que nos interesa aquí<sup>785</sup>, Fírmico carga de nuevo las tintas contra los misterios en general, aun mezclando elementos de diversos frentes. Seguramente, las místicas son las religiones que mejor identifican el paganismo en su época<sup>786</sup>. El pasaje, en cualquier caso, da pie para reconocer en las contraseñas un elemento que se encuentra a medio camino entre el uso ultramundano y el meramente terreno. O, mejor dicho, nos permite tornar a la consideración de la iniciación en vida como imitación preventiva de los acontecimientos que tendrán lugar en el paso al Más Allá: el texto alude a unas fórmulas de claras reminiscencias órficas que un anónimo “homo moriturus” ha de pronunciar para poder ser admitido en las zonas más recónditas y, por tanto, más sagradas, de un templo. Que Fírmico entiende el templo como un lugar físico sin más, resulta innegable. El problema fundamental del pasaje reside, a mi juicio, en la comprensión del participio “moriturus”, que puede señalar tanto inminencia (en el sentido de que el hombre que recita las fórmulas está a punto de morir) como una simple cualidad descriptiva del género humano (en cuyo caso podríamos traducirlo

---

<sup>785</sup> Iul. Firm. Mat. *De err.* 18.1 (115 Turcan): *Libet nunc explanare quibus se signis vel quibus symbolis in ipsis superstitionibus miseranda hominum turba cognoscat. Habent enim propria signa, propria responsa, quae illis in istorum sacrilegiorum coetibus diaboli tradidit disciplina. In quodam templo, ut in interioribus partibus homo moriturus possit admitti, dicit: “de tympano manducavi, de cymbalo bibi et religionis secreta perdidici”, quod Graeco sermone dicitur: ἐκ τυμπάνου βέβρωκα, ἐκ κυμβάλου πέπρωκα, γέγονα μύστης Ἄττεως.* “Es preciso ahora explicar por medio de qué signos o de qué símbolos esta lamentable turba de hombres se da a conocer en tales supersticiones. Tienen signos exclusivos, respuestas exclusivas, que han recibido de la enseñanza del diablo en sus reuniones de sacrílegos. En cierto templo, para ser admitido en sus zonas más recónditas, el hombre que va a morir dice: “he comido del tímpano, he bebido del címbalo y he aprendido los secretos de la religión”, que en lengua griega se dice: “he comido del tímpano, he bebido del címbalo, me he convertido en iniciado de Atis”. Cf. *OF* 589 IV-VI. Cf. asimismo el testimonio de Celso en Orig. *Contra Cels.* 6. 22, con referencia a los misterios de Mitra.

<sup>786</sup> Vid. I.2. “El orfismo en época de las *Dionisiacas*”.

como “mortal”). Ambas interpretaciones pueden resultar igual de válidas, en principio, y tal vez resulte innecesario decidir entre una u otra. La mejor explicación podemos hallarla precisamente en la concepción del ritual como preparación para la muerte, como una ceremonia paralela y simétrica a ella<sup>787</sup>. Desde una perspectiva tal, el templo donde entra el hombre que va a morir equivaldría a los lugares de felicidad definitiva del mundo de los muertos, porque tanto a uno como a otros sólo los iniciados tienen derecho. Las contraseñas de las que habla Fírmico permiten a los mistas reconocerse entre sí, pero también lograr una situación reservada a ellos, tan exclusiva como las frases que han de pronunciar para alcanzarla.

La laminilla de Feras, tal como vimos, presenta alusión explícita al lugar ultramundano de felicidad, accesible para el mista sólo una vez que ha demostrado su condición, que le hace ser ἄποινος, “libre de castigo”. El siguiente testimonio que nos interesa citar es el *Papiro de Gurob*<sup>788</sup>, pues habla de contraseñas insertas en un contexto ritual vinculable con el orfismo y muchos siglos antes que Fírmico Materno (pues data del siglo III a.C. y Fírmico es del IV d.C.). A pesar del fragmentario estado en que nos ha llegado, el *Papiro* proporciona una información muy interesante<sup>789</sup>.

Así leemos, por una parte, en las líneas 6-8:

σῶισόν με Βριμῶ με[γάλη  
 Δημήτηρ τε Ρέα [  
 Κούρητες τ’{ε} ἔνοπλοι [ ] ὦμεν.  
 “Sálvame, Gran Brimó,  
 Deméter y Rea,  
 y Curetes en armas<sup>790</sup>”.

---

<sup>787</sup> Cf. la discusión sobre la posibilidad de una muerte ficticia en las iniciaciones griegas de Martín Hernández 2005.

<sup>788</sup> OF 578.

<sup>789</sup> Cf. Hordern 2000.

<sup>790</sup> El adjetivo ἔνοπλοι alude a la personalidad guerrera de los Curetes, cuyo papel más destacado en el mito es proteger a Zeus niño de Crono y a Zagreo de Hera por medio de su ruidosa danza extática: vid. III.3. “El llamado Zagreo”, donde además aludimos a la frecuente confusión entre Curetes, Coribantes, Dáctilos, Telquines y Cabiros. Nono, como ya dijimos, demuestra el conocimiento de la versión del nacimiento en Creta del primer Dioniso, a pesar de rechazarla poéticamente. En la localización cretense del mito encontramos una señal inequívoca de la cercanía entre Zeus y Zagreo, que lleva a pensar en un henoteísmo inseparable, en tanto que es simultáneamente causa y resultado, del afán sincretizador órfico. Seguimos la afirmación de West 1983a, pp. 166-175, según la cual Zagreo es un desdoblamiento del Zeus cretense. La misma identificación puede tener lugar en sentido contrario, y por ello Zagreo equivale a Zeus en algunos cultos locales. Parker 1995, p. 494 subraya la posibilidad de que Protógono, Zeus y Dioniso sean un solo dios, dado que Zeus “estaría implícito en Protógono y Protógono reencarnado en Dioniso”. En nuestro trabajo aplicamos la propuesta al



Y así en 18-23a:

]νον καὶ Εὐβουλέα καλῶ[μεν  
]... εὐρήας κικλήσκω[μεν  
]... τε φίλους· σὺ ἀπαύνας  
Δ]ήμητρος καὶ Παλλάδος ἡμῖν  
Εὐβουλεῦ Ἴρικεπαῖγε σῶισόν με [ ]ητα.  
εἷς Διόνυσος. σύμβολα...  
“Invoquemos a... y a Eubuleo... imploremos... ancha<sup>791</sup>...  
y a los amigos. Tú, cuando hayas consumido...  
de Deméter y Palas a nosotros,  
Eubuleo, Ericerpeo, sálvame...  
Sólo hay un Dioniso. Contraseñas...”.

A continuación encontramos sendas frases, o más bien fragmentos de ellas, cuyo cripticismo viene justificado por su carácter simbólico *stricto sensu*, es decir, porque funcionan como σύμβολα<sup>792</sup>. El término σύνθεμα de la línea 26 es una variante de σύμβολα, prácticamente sinonímica<sup>793</sup>. En el texto, sin embargo, aparecen alejados, como si hubiera alguna pretensión de categorizar los vocablos o frases a los que sirven de encabezamiento. Pero lo cierto es que no existe apenas diferencia

---

abordar cada una de las metamorfosis animales de Zagreo en relación con el multiforme Fanes: vid. III.9. “Otros dioses en Zagreo: las metamorfosis animales”.

<sup>791</sup> Probable alusión a la Tierra: cf. la traducción de West 1983a, p. 171 y la reconstrucción de Bernabé en su edición (*OF 578*: γα]ίας εὐρήας).

<sup>792</sup> Las líneas 24 y 25 rezan, respectivamente: “el dios a través del regazo” (Ἰυρα θεὸς διὰ κόλπου) y “he bebido vino, asno, pastor” (ο]ἷν[ο]ν ἔπιον ὄνος βουκόλος). La primera de las dos fórmulas encuentra correspondencia, mucho más tarde, en un texto del *Protréptico* (Clem. Al. *Prot.* 2. 16. 2) relativo a ciertas celebraciones en honor a Sabazio: Σαβαζίων γοῦν μυστηρίων σύμβολον τοῖς μουμένοις ὁ διὰ κόλπου θεός· δράκων δέ ἐστιν οὗτος, διεκόμενος τοῦ κόλπου τῶν τελουμένων. “En efecto, el símbolo para los que se inician en los misterios de Sabazio es el dios a través del regazo: es una serpiente que repta por el regazo de los participantes”. Cf. asimismo Iul. Firm. Mat. *De err.* 10.2 (100 Turcan).

<sup>793</sup> Ambos vocablos significan literalmente “juntar” y remiten a la idea primaria de todo aquello que sirve como contraseña, es decir, un objeto o palabra que ha de unirse a otro elemento de la misma clase para adquirir significado pleno. Cf. Smyly 1921, p. 7s, que explica los σύμβολα místicos como palabras “divididas” (“divided”), que pueden tomar la forma de preguntas y respuestas; una parte de la cláusula es pronunciada por un mista y la segunda, por otro. Bernabé, en el aparato crítico de su edición, pone en contacto la definición de Smyly con los “signa” et “responsa” de Iul. Firm. Mat. *De err.* 18. 1 (115 Turcan) = *OF 589 IV*. Cf. en Tortorelli en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 30, un estudio sumario de los σύμβολα en las laminillas de oro órficas, a partir de su uso primero, fuera de lo religioso, como elemento de reconocimiento, concretamente en las relaciones de hospedaje.

funcional, al menos en el *Papiro*, y que fórmulas o contraseñas pueden serlo tanto palabras sueltas como frases más o menos coherentes<sup>794</sup>.

Demostrado así el uso y la importancia de las contraseñas en ambientes órficos, hemos de tratar de acercarnos ahora a sus rasgos definitorios. En otras palabras, debemos preguntarnos qué condiciones debe cumplir una frase o palabra para que sirva de contraseña.

El testimonio de la laminilla de Feras<sup>795</sup>, combinado con el pasaje que hemos recogido del *Papiro de Gurob*, apunta a una concepción de las contraseñas como sumario de saberes iniciáticos fundamentales. Ello es coherente con el objetivo primordial de la τελετή, celebración órfica por excelencia que transmite una serie de conocimientos encaminados a la consecución de un estado nuevo y permanente en el individuo<sup>796</sup>, desde que se somete a ella hasta su muerte. De tal manera, llegado el momento de cruzar el límite de la vida en tierra al inframundo, sólo es posible alcanzar el paraíso de los dichosos si el difunto demuestra merecerlo. Haber participado en la τελετή es mérito suficiente, pues supone el logro de una condición nueva para el mista a un doble nivel: el estrictamente ritual, por una parte, y por otra, el doctrinal, fácilmente demostrable por medio de la enunciación de términos o cláusulas determinadas.

Debemos precisar que más que un “mérito” y más que “suficiente”, haber participado en la ceremonia<sup>797</sup> es *conditio sine qua non* de salvación. Puesto que, como ya hemos dicho, consiste sobre todo en transmitir informaciones

---

<sup>794</sup> Por ejemplo, las que cita Iul. Firm. Mat. *De err.* 18.1 (115 Turcan): ἐκ τυμπάνου βέβρωκα, ἐκ κυμβάλου πέπρωκα, γέγονα μύστης Ἄττεως. “He comido del tímpano, he bebido del címbalo, me he convertido en iniciado de Atis”. Cf. OF 589 IV-VI. Cf. asimismo Clem. Al. *Prot.* 2. 21. 2: ἐνήστεισα, ἔπιον τὸν κυκεῶνα, “he ayunado, he bebido el ciceón”. Arnobio (*Arnob. Nat.* 5. 26: *Ieiunavi atque ebibi cyceonem*), por su parte, habla de misterios en general, sin precisar. Cf. Foucart 1914, p. 284; Pettazzoni 1924, p. 50.

<sup>795</sup> Sólo a título de ejemplo y en aras de una mayor facilidad comparativa. La laminilla de Entella (OF 475) atestigua también el uso de contraseñas, pero se han perdido, el estado fragmentario del documento: el término σύμβολα de la línea 19 es, de hecho, la última palabra completa del texto.

<sup>796</sup> El carácter permanente de la τελετή está directamente vinculado al hecho de que no sea una celebración destinada al culto de la divinidad, sino a la liberación personal del participante (Cf. Ar. Fr. 925: λύσιοι τελεταί).

<sup>797</sup> Recuérdese que no podemos hablar de “iniciación”, por ser un concepto contrario a la τελετή, una celebración reiterada a lo largo de la vida del individuo. Considero útil al respecto la propuesta de Guthrie 2003, pp. 261-264, que idea un concepto cercano, *mutatis mutandis*, a la noción de “sacramento”. Para una perspectiva resumida de los problemas de interpretación del término τελετή, con bibliografía al respecto, cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33 y Jiménez 2002a.

fundamentales que han de obrar un cambio perdurable en el individuo, no es posible afirmar de un modo tajante que la celebración sea un hecho meramente ritual, dada la extrema utilidad del contenido doctrinal en el momento de la muerte. Desde un punto de vista tal, sería lícito defender que las contraseñas suponen el poso, el resto mínimo de un conjunto complejo de conocimientos acerca del Más Allá y de las prescripciones relativas al denominado “modo de vida órfico” que el mista debería seguir para salvarse, con una función muy semejante a la de un eslogan. Por un procedimiento asociativo de relativa simplicidad, una sola palabra o bien una críptica secuencia apuntaría, hemos de suponer, a una unidad mayor y más compleja, una estructura de pensamiento inserta en un sistema religioso coherente.

No olvidemos que resulta extremadamente difícil, por no decir imposible, desligar la doctrina de la práctica en el orfismo. Tal como hemos tenido ocasión de afirmar en repetidas ocasiones, el relato de la muerte del Dioniso niño justifica comportamientos culturales determinados y el respeto al ὀρφικὸς βίος, con el seguimiento de toda una serie de normas de vida que en el mito hallan su αἴτιον. Si, para decirlo en pocas palabras, podemos hablar de las contraseñas como de resúmenes de un conocimiento mayor y más profundo, de formas rápidas de demostrar saberes fundamentales<sup>798</sup>, en ellas hallaríamos el término medio exacto

---

<sup>798</sup> Al igual que muchos otros elementos religiosos, las contraseñas son susceptibles de recibir un uso desplazado que resulta evidente sobre todo en el caso de la magia. Uno de los conceptos fundamentales subyacentes a las fórmulas que dan paso al lugar de felicidad eterna en el orfismo es, precisamente, la inmediatez; en la magia, conocer la palabra o frase exacta en una situación determinada equivale también a la obtención de resultados inmediatos. La debilidad de fronteras entre las palabras mágicas y las contraseñas se hace manifiesta también en la complejidad que adoptan los vocablos usados como tales, de tal modo que sólo sean conocidas para un iniciado sea en magia o en religiones místicas. Así, tanto las contraseñas como las palabras mágicas pueden llegar a perder todo su valor desde el punto de vista de la semántica y a convertirse en secuencias que sólo muy vagamente recuerdan a su referente porque prevalecen la sonoridad y un cierto gusto por la dificultad articulatoria. Este hecho hace de ellas intrincados problemas para la investigación actual, como ocurre en la magia con las Ἐφέσια γράμματα (cf. Bernabé 2003a), por ejemplo, o en el orfismo con cláusulas del tipo “cabrito, en la leche caíste” de las laminillas de Turios (OF 487.4 y 488.10) y las muy similares fórmulas presentes en las de Pelina (OF 485 y 486). Algunas posibilidades interpretativas de la fórmula del animal caído en leche: cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 107-117. Cf. asimismo Bernabé – Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 23. Para un estudio reciente y completo en torno a los límites entre el orfismo y la magia, cf. Martín Hernández 2006, *diss.* Las semejanzas y divergencias de las religiones místicas con respecto a la actividad mágica son de gran rendimiento también en la obra de Nono, tal como mostramos en la última parte del presente trabajo doctoral: vid. IV.

entre el componente doctrinal y el mero rito, lo más externo y superficial de la religión órfica<sup>799</sup>.

Aplicar al texto de Nono todas las argumentaciones que acabamos de resumir acerca de las contraseñas en el orfismo resulta imposible si no las consideramos el resto lejano de un saber profundo aprendido en la iniciación. Hablar de la perfecta confluencia entre rito y el “nivel cultural superior”, en palabras de Bernabé<sup>800</sup>, no es ninguna novedad, si tenemos en cuenta la definición de τελετή en la que ya nos hemos detenido con anterioridad, y que nos la presenta como una celebración destinada ante todo a transmitir conocimiento. El ritual es tan sólo la envoltura del contenido cuya permanencia en la memoria del mista garantiza su salvación después de la muerte.

Los elementos coincidentes en las contraseñas de la laminilla de Feras y en el *Papiro de Gurob* nos conducen de vuelta a la metamorfosis de Dioniso en bebé descrita por Nono en 6.179 (ἄλλοτε ποικιλόμορφον ἔην βρέφος). El retoño en que Zagreo se transforma momentáneamente, pese a todo, no puede comprenderse desde el punto de vista del orfismo si lo separamos de la forma de adolescente recogida en los dos versos siguientes, 6.180s, que más arriba ofrecemos y traducimos.

En la laminilla de Feras, como se recordará, el extraño nombre “Andricepedotirso” ocupa una posición de privilegio: inmediatamente después del término σύμβολα, que indica, como dijimos, la categoría de todo lo que le sigue y que nos ha permitido hablar del sentido de las contraseñas en ambientes órficos. Hemos aducido más arriba el testimonio del *Papiro de Gurob* por cuanto que, de una manera similar, sitúa en contacto explícito con el término σύμβολα una serie de teónimos relacionados directamente con el ámbito del orfismo. De hecho, el testimonio del *Papiro* resulta fundamental para explicar como epíteto de Dioniso el “Andricepedotirso” de Feras. Su transparencia o, cuando menos, su intención de funcionar como nombre parlante, sobre cuyo significado vamos a hablar de inmediato, parece el resultado de una hipercorrección del vocablo “Ericapeo” que, con la forma Ἐρικεπαῖος, más frecuente, o bien Ἐρικεπαῖος, aparece en los testimonios como nombre místico, sea de Dioniso, sea de Protógono-Fanes, el

---

<sup>799</sup> Bernabé 1999, pp. 257s, sitúa las contraseñas en el nivel de actuaciones puramente externas del orfismo y recuerda que la disociación entre las formas más simples y las elevadas o filosóficas resulta patente ya desde la actividad del comentarista del *Papiro de Derveni* (cf. Laks – Most 1997).

<sup>800</sup> Cf. Bernabé, *l.c.*

Primer Nacido de la doctrina órfica<sup>801</sup>. Un epíteto similar, equivalente a Ἐρικεπαῖος, aunque algo transformado fonéticamente (con el vocalismo inicial más cerrado y un apéndice velar en la última sílaba), resulta de fácil reconocimiento bajo uno de los vocativos de la línea 22a del *Papiro de Gurob*: Ἴρικεπαῖγε. West, que señala la del *Papiro de Gurob* como la primera de las apariciones del término, considera aquí a Ericepeo un “dios salvador”, sin más<sup>802</sup>. Una hipótesis más probable, sin embargo, resulta de la consideración de la primacía temporal de Ἀνδρικεπαιδόθυρσον, transmitido por la laminilla de Feras (OF 493), que data del siglo IV a.C., con respecto al Ἴρικεπαῖγε del *Papiro* (OF 578), del siglo III a.C. De tal manera, debemos afirmar que lo más probable es que el término “Andricopedotirso” haya sufrido una deformación posterior que ha terminado por disfrazar completamente su verdadero significado ante el profano, dificultando aún más, en consecuencia, la comprensión de las nociones iniciáticas ocultas. Por otra parte, la laminilla tiene un mayor peso de autoridad frente al *Papiro*, no sólo por su anterioridad cronológica, sino también por su localización geográfica: es más probable una transmisión de un concepto de Grecia a Egipto que al contrario, sobre todo si en el proceso media un siglo.

En cualquier caso, el carácter cultural del nombre Ἐρικεπαῖος parece evidente a partir de la secuencia “Ericepeo, de muchos ritos” (πολύργιον, Ἐρικεπαῖον) que hallamos en el *Himno órfico a Protógono*<sup>803</sup>, mientras que en el *Himno a Baco Trietérico*<sup>804</sup> el propio Dioniso es llamado “Protógono, Ericepeo, padre e hijo de los dioses” (Πρωτόγον’, Ἐρικεπαῖε, θεῶν πάτερ ἠδὲ καὶ υἱέ). La fusión remonta, afirma West, a una inscripción lidia del siglo II d.C. dedicada “a Dioniso Ericepeo”<sup>805</sup> que apuntaría a la identificación del primero con una divinidad de Asia Menor: de manera similar a lo ocurrido con Sabazio, un dios extranjero con características comunes a las del Dioniso místico, pierde su individualidad y su nombre pasa a funcionar como mero epíteto.

---

<sup>801</sup> Así en la Teogonía de las *Rapsodias*. Cf. la descripción del dios y la enumeración de algunos de sus nombres en OF 139-141 y su devoración por parte de Zeus en OF 241. Sobre Fanes, vid. III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. En nuestra sección de magia, vid. IV.4.2.3.a. “Hermes y Fanes”.

<sup>802</sup> West 1983a, p. 205: “Erikepaios is first attested in the Gurob papyrus, where he appears as a god of salvation”. El fragmentario estado del *Papiro*, efectivamente, impide ir más lejos, pero la petición de salvación al dios aparece de modo expreso en el imperativo σώισόν με.

<sup>803</sup> O.H. 6.4.

<sup>804</sup> O.H. 52.6.

<sup>805</sup> West 1983a, p. 205, n.92.

Apenas unas líneas más arriba hemos observado cómo Dioniso recibe en un testimonio dos sobrenombres que no le corresponden exactamente en las teogonías órficas: por una parte, “Protógono” (Πρωτόγονος), que hace clara alusión a la condición de Primer Nacido y se refiere habitualmente al ser que surge del huevo originado en el Éter de modo espontáneo, tal como relata la teogonía de *Jerónimo y Helánico*<sup>806</sup>, o generado por Tiempo, como leemos en los fragmentos de las *Rapsodias*<sup>807</sup>; y, por otra, de nuevo según el *Himno órfico a Baco Trietérico*, en coincidencia con la mencionada inscripción de Jerocesarea, Dioniso es “Ericepeo” (Ἐρικεπαῖος).

El problema derivado de si tal sobrenombre corresponde mejor a Dioniso o al Primer Nacido del orfismo, pierde su importancia si tenemos en cuenta que ambos aparecen claramente identificados en algunos testimonios. Así ocurre, por ejemplo, en un verso de las *Rapsodias* citado por Proclo<sup>808</sup> que enumera los nombres de Protógono:

Βρόμιός τε μέγας καὶ Ζεὺς ὁ πανόπτης  
 ἐστὶ καὶ ἄβρὸς Ἔρως καὶ Μῆτις ἀτάσθαλος δαίμων.  
 “Es el gran Bromio y Zeus omnividente,  
 y el dulce Eros y Metis, el dios arrogante”<sup>809</sup>.

“Bromio” es un nombre ligado indisolublemente al ámbito de lo dionisiaco a lo largo de toda la tradición literaria grecolatina<sup>810</sup>; también en las *Dionisiacas* es constante su uso como sinónimo del nombre de Dioniso, pero sólo del segundo, el hijo de Semele<sup>811</sup>. Como también muestra el fragmento recién citado, Primogénito recibe asimismo la denominación “Zeus”<sup>812</sup>. El poeta órfico manifiesta, así, una clara intención de hacer del ser surgido del huevo una suma de las grandes potencias divinas; una pretensión de que abarque a todas, o al menos las más significativas, incluso antes de que hayan nacido de hecho en el tiempo mítico. Tal propósito se

<sup>806</sup> OF 79.

<sup>807</sup> OF 126.

<sup>808</sup> Procl. *in Tim.* 1.336 (6 Diehl).

<sup>809</sup> OF 141.

<sup>810</sup> Los ejemplos son inagotables (cf. e.g., E. *HF.* 682, *Io* 216, *Ph.* 649; Ar. *Th.* 991; D. S. 4.5.1; D.H. *Comp.* 17.38; Hdn. *Epim.* 9.7...) y culminan en el siglo X d.C., en el léxico *Suidas*: Sud. s.v. Βρόμιος; ὁ Διόνυσος, ὁ γενεσιουργὸς τῶν καρπῶν. “Bromio: Dioniso, el que hace nacer los frutos”.

<sup>811</sup> Por ejemplo en 5.560, 7.347, 9.107, 9.222, 10.127, 10.347, 10.353, 10.393, 11.60, 11.103, 11.121, 11.213, 11.355, 13.85, 13.368... En ningún caso aplica Nono a Zagreo el epíteto Bromio. Ello es un rasgo más que tiene en común con en el resto de la tradición órfica. Vid. III.10.

<sup>812</sup> Comprárese πανόπτης del fragmento con πανόπτα de la laminilla grande de Turios (OF 492.6).

corresponde también con la polimorfía de Fanes, de la que hablábamos de paso al referir la importancia del papel de la serpiente en las *Dionisiacas*<sup>813</sup>, y a la que volveremos a aludir en el curso del análisis de las formas animales de Zagreo en Nono<sup>814</sup>. Recordemos que Protógono se identifica sólo tardíamente con Fanes, una divinidad cuya forma monstruosa es claro síntoma de su origen oriental. Los testimonios que describen el aspecto del primer dios, identificado tardíamente con Protógono<sup>815</sup>, coinciden en señalar su composición como una mezcla de elementos de diversos animales<sup>816</sup>. Las *Rapsodias*<sup>817</sup>, que constituyen el más reciente de los relatos teogónicos órficos, lo representan con un rostro uno humano, más los de carnero, toro, león y serpiente; en la teogonía de *Jerónimo y Helánico*, sin embargo, Fanes no tiene cuatro rostros<sup>818</sup>, sino elementos de toro sobre los que el fragmento no ofrece precisión, y una cabeza humana. Sobre ella, una serpiente que, retorciéndose, se disfraza a capricho de animales diversos, anticipa la polimorfía de Fanes que, tal como vemos, resulta patente en el relato rapsódico.

Acerca de los animales que componen los rasgos del Primer Nacido en los relatos órficos hablaremos con más detalle al estudiar el segundo bloque de metamorfosis de Zagreo, todas ellas vinculadas en un modo más o menos directo con el culto dionisiaco<sup>819</sup>. Nos resultan útiles ahora, sin embargo, para establecer una analogía de propósitos con respecto al hecho de la atribución de nombres a Fanes-Protógono.

Cada uno de tales nombres<sup>820</sup>, en efecto, responden a una etiología de su condición de personaje primigenio y creador: por un lado, Μητις, en alusión a la

---

<sup>813</sup> Concretamente en el episodio de la violación de Perséfone por parte de Zeus: vid. III.4. “La concepción de Zagreo: la serpiente amante”.

<sup>814</sup> Fanes aparece frecuentemente en las *Dionisiacas* como nombre de algunos sátiros del ejército de Dioniso, pero sólo una vez en calidad de Primer Nacido del orfismo: cf. 9.137-144, donde Hermes asume la forma del dios para hacerse respetar por Hera, que persigue sin cesar al hijo de su esposo y de Semele. Para un comentario más detallado del pasaje, vid. IV.4.2.3.a.

<sup>815</sup> El proceso de asimilación culmina en la teogonía de *Jerónimo y Helánico*.

<sup>816</sup> Antes de ser el multiforme Fanes, Protógono, llamado sin más Eros, parece un hermoso joven, como demuestra una cornalina decorada con una figura masculina y con alas que sale de un huevo: cf. Bottini 1992, p. 82 y Bernabé 1997.

<sup>817</sup> OF 129-133.

<sup>818</sup> OF 80.

<sup>819</sup> Vid. III.9. “Otros dioses en Zagreo: las metamorfosis animales”.

<sup>820</sup> No hay que olvidar que también son parlantes los nombres Πρωτόγονος, que alude a la condición más significativa del dios en ambientes órficos, es decir: “primer nacido”, y Φάνης, “el resplandeciente”, interpretable en sentido pasivo como “el que aparece”, o activo, “el que hace aparecer”.

inteligencia práctica, puesto que el ingenio es requisito imprescindible para emprender una creación racional, y Ἔρωσ, por ser el impulso sexual imprescindible en la multiplicación de los seres vivos<sup>821</sup>. Designar a un dios con los nombres de otro equivale a considerar al primero poseedor de los rasgos más característicos del segundo: así, Fanes es al mismo tiempo Zeus y Dioniso aunque no hayan nacido todavía. Para Bernabé, la razón es que el orfismo considera que ambos son reediciones del primer dios, que en sí contiene potencialmente a todos los demás<sup>822</sup>.

Tal potencialidad, pues, se da en él a un doble nivel: el natural, dada la confluencia de formas animales en su imagen<sup>823</sup>, y el divino, a través del recurso de la identificación con los más poderosos componentes del panteón griego. Como explicación fundamental para la relación mutua que establecen los dioses en la figura de Fanes resulta imprescindible, de nuevo, la referencia al sincretismo religioso. Es posible definir la situación del primer dios órfico en la época de las *Rapsodias* como una compilación de rasgos divinos que hace de Protógono gobernante divino antes incluso de que haya nada sobre lo que gobernar.

### 8.5. FORMAS DE EXPRESIÓN DEL SINCRETISMO RELIGIOSO.

Así pues, en la religión órfica las fronteras entre el sincretismo y la tendencia al henoteísmo religioso y filosófico resultan, una vez más, demasiado débiles como para resistir un intento de diferenciación en el proceso de asimilación que tiene lugar entre Protógono, Zeus y Dioniso. Enumeremos, en modo sumario, los mecanismos a través de los que tal fusión es posible:

Primero, la atribución de nombres de otros dioses o de epítetos alusivos a rasgos propios de otros. Tal como hemos observado que ocurre en las *Rapsodias*, el Primer Nacido órfico contiene el germen de todo, incluso de dioses futuros: es Ἔρωσ (Amor) y Μῆτις (Inteligencia), pero también Dioniso, dios central del orfismo –y así, es llamado Βρόμιος–, y Zeus, cuya cualidad más destacable, la que permite su

---

<sup>821</sup> OF 139-141.

<sup>822</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>823</sup> Y de sexos, puesto que Fanes aúna el femenino y el masculino: OF 134-135. Gracias a ello, puede engendrar a los seres que poblarán el mundo, que se reproducen sexualmente. Para un estudio del carácter bisexuado de Fanes, cf. Brisson 1986 y 1997.



identificación sin lugar a dudas es, en el fragmento que citábamos, la omnividencia (en razón de la que es llamado πανόπτης).

En segundo lugar, la devoración de un dios o parte de él. Se trata de un recurso literario que, si bien no es exclusivo de las teogonías órficas, sí alcanza en ellas su máxima expresión como técnica de identificación de dioses. Es, además, un mecanismo visualmente más poderoso que la atribución de características por medio de epítetos. En la *Teogonía* de Hesíodo, sin ir más lejos, Zeus adquiere la cualidad de “astuto” (μητίετα) después de devorar a Metis<sup>824</sup>, que es una divinidad tradicionalmente femenina. En la narrativa órfica, sin embargo, tal como hemos visto, Metis es uno de los sobrenombres aplicados a Protógono. El poeta de las *Rapsodias* pudo haber aprovechado el motivo hesiódico y haber explotado sus semejanzas<sup>825</sup> en la historia de la segunda creación del mundo, que Zeus lleva a cabo en forma de regurgitación después de haberse tragado la semilla de la totalidad en el personaje del Primer Nacido. En Hesíodo, Zeus devora a su esposa Metis por consejo de sus abuelos Gea y Urano, dada la profecía que anuncia que el hijo que nacerá de ella será más poderoso que su padre. El acto de devoración de Fanes en las *Rapsodias* pretende erigirse en solución poética del problema filosófico de lo uno y lo múltiple<sup>826</sup>. Como hiciera Gea junto a su esposo en la *Teogonía* hesiódica, en el orfismo Noche, poseedora de cualidades mánticas, en tanto que divinidad primordial, profetiza y ofrece a Zeus las instrucciones requeridas para regir sobre el mundo todo<sup>827</sup>. Aun cuando el consejo de Noche en el sentido de devorar a Fanes no

---

<sup>824</sup> Hes. *Th.* 888-900.

<sup>825</sup> Aunque de forma menos evidente, también en la poesía órfica, en mi opinión, con la devoración de Protógono, Zeus pretende evitar ser objeto de una sucesión violenta similar a la que habían sufrido quienes le precedieran en el gobierno del reino celeste. Hablábamos de ello más arriba, en relación con el consentimiento por parte de Zeus en el gobierno de su hijo Dioniso (manifiesto también en Nono) y de la preocupación de los poetas por dejar sentada la preeminencia del padre de los dioses en los cielos. Nos referimos a la maniobra de Zeus como “bucle generacional”, llevado a cabo para convertirse en origen y fin de todo: vid. III.8.5. “Formas de expresión del sincretismo religioso”.

<sup>826</sup> *OF* 237.

<sup>827</sup> Noche se reserva también en las *Dionisiacas* una intervención, aun bastante secundaria, que analizamos más adelante: vid. IV.5.4. “Sueño”. Como veremos, el personaje que Nono recoge bajo el nombre Νύξ debe más a la tradición hesiódica que a la órfica: para el panopolitano, es madre de Muerte y de Sueño, Tánato e Hipno, lo que nos permite relacionarla con un tipo de magia “negra” o malintencionada, pero carece de poderes proféticos. Otras divinidades primigenias sí los conservan a ojos de nuestro poeta, como Rea, que apoya a Dioniso en todo momento: vid. 9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

aparece patente en las *Rapsodias*, entenderlo así parece lo más correcto a partir de los versos que, según Bernabé, continuarían el relato<sup>828</sup>. Hay también una devoración en la teogonía comentada en el *Papiro de Derveni*, aunque es menos evidente que se trate de Protógono y más probable, a la luz de los testimonios y los estudios al respecto, que sea el falo de Urano lo devorado<sup>829</sup>. En cualquier caso, el episodio serviría para explicar el proceso a través del que Zeus se apropia del poder de crear, siempre con el objetivo de controlar lo creado, tragando y, por tanto, interiorizando la divinidad generadora por excelencia, o bien la parte del cuerpo generadora por excelencia. Ambas opciones son igualmente válidas como técnica literaria capaz de reflejar el sincretismo religioso, y no es éste el lugar para pronunciarse a favor de una u otra.

Aún dentro de la adquisición de cualidades de otros seres a través de un acto de ingestión, hemos de mencionar el crimen titánico contra Zagreo, que finaliza, según la mayor parte de testimonios, en el banquete de sus carnes y, como explicitan algunos filósofos neoplatónicos, en el surgimiento de la raza humana a partir de los restos fulminados. El acto de ingerir algo o a alguien continúa revelándose eficaz, al menos en un modo literario, para explicar la adquisición de determinadas características que en un principio no se poseían. En el caso particular del mito órfico de Zagreo, la parte dionisiaca, que no tiene por qué hallarse implícita en la nueva raza (y de hecho, fuera del orfismo, no hay rastro alguno de divinidad en el ser humano), pasa de las carnes del dios niño a las entrañas de los Titanes, y de ahí, a los hombres.

Muy similar es el procedimiento que emplean algunos poetas órficos para explicar el nacimiento de Dioniso, el hijo de Sémele, sin perder el vínculo con Zagreo: del banquete titánico con las carnes del bebé divino sólo se salva el corazón, donde para los antiguos se alojan sentimientos e inteligencia<sup>830</sup>. Lo salva Atenea<sup>831</sup>, en razón

---

<sup>828</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14. Cf. *OF* 240-241.

<sup>829</sup> El problema fundamental de la secuencia de *OF* 9 (αἰδοῖον κατέπιπεν, ὃς αἰθέρα ἔκθορε πρῶτος) reside en la interpretación de αἰδοῖον, que en el texto puede funcionar como sustantivo (que designaría el falo de modo eufemístico), pero también como adjetivo (con un significado de “venerable” en cuyo caso se aplicaría a Protógono). A favor de la primera interpretación se hallan Burkert 1980, p. 32; 1987a, p. 22; 1999a, p. 81ss.; 1999b, p. 97; Kirk–Raven–Schofield 1983, p. 32. Cf. Bernabé 1989, p. 169; 2002a, p. 105ss., *impr.*, Janko 2001, 2002, Betegh 2004, que invocan como paralelo el mito hitita de Kumarbi, embarazado tras haber devorado el falo de la divinidad del cielo (Anu). Crean que el αἰδοῖον del *Papiro* alude a Protógono, por el contrario, Rusten 1984, 1985, West 1983a, p. 85, Parker 1995, pp. 490s y Casadesús 1996.

<sup>830</sup> Como hace notar Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>831</sup> *OF* 314.

de lo cual la diosa pasa a recibir el nombre de Palas y el de Salvadora<sup>832</sup>. Zeus se propone entonces resucitar a su hijo<sup>833</sup>, lo que consigue, según una de las versiones, dándole de beber a Sémele una pócima fabricada con el corazón de Zagreo triturado como ingrediente principal<sup>834</sup>. Como afirma Bernabé<sup>835</sup>, ésta es la versión que, con toda probabilidad, remontaría a las *Rapsodias*. La presencia en las *Dionisiacas* de una curiosa alusión al nacimiento del segundo Dioniso a partir del corazón del primero<sup>836</sup> permite reafirmar la idea de la que nos permite partir la coincidencia cronológica entre dicha teogonía, los comentaristas neoplatónicos y Nono. De tal manera, el relato rapsódico habría sido la única teogonía órfica manejada, o al menos conocida, por el de Panópolis, y suple el vacío provocado por la omisión del banquete de los Titanes en el relato, de la que también hemos hablado largamente.

La coincidencia de varias formas en un solo cuerpo ocupa el tercer puesto entre las diversas maneras de representar mítica y poéticamente el sincretismo religioso. En el Primogénito órfico hallamos nuevamente el caso más representativo. Como hemos afirmado en repetidas ocasiones, su apariencia, además de contener órganos reproductores de los dos sexos<sup>837</sup>, es una mezcla de diversos animales. Aunque las fuentes no describen su cuerpo, sí contamos al menos con referencias a sus diversas cabezas: una de carnero, una de toro, una de león y una de serpiente<sup>838</sup>. La ausencia absoluta de referencias al resto de la apariencia del extraño ser en las

---

<sup>832</sup> Salvadora, en *OF* 316, porque gracias a su mediación es posible la vuelta a la vida de Dioniso. Palas, en *OF* 315, porque el corazón de Dioniso aún palpitaba (πάλλειν) cuando ella lo recoge. Esta última relación se basa en un parecido fonético que hace posible la relación. Sobre la afición órfica a los juegos etimológicos, cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 38.

<sup>833</sup> *OF* 326.

<sup>834</sup> *Hyg. Fab.* 167 (= *OF* 327). La otra versión, según la que Zeus pone el corazón de su hijo en una estatua de yeso, es la recogida por Firmico Materno: *Iul. Firm. Mat. De err.* 6.4 (89 Turcan) = *OF* 325.

<sup>835</sup> Cf. los argumentos en Bernabé 1998b. Cf. asimismo Rudhardt 2002). Por el contrario, West 1983a, pp. 162s., considera la intervención de Sémele en la historia como un añadido tardío encaminado a conciliar la versión órfica según la que la madre de Dioniso es Perséfone, y la “mayoritaria”, que adjudica tal papel a Sémele.

<sup>836</sup> Situada en 24.48s (= *OF* 326), en un parlamento donde el río Hidaspes solicita piedad al segundo Dioniso y le recuerda que él, en lo que no es más que una invención de Nono, acogió a su predecesor. Vid. III.10.

<sup>837</sup> *OF* 134-135.

<sup>838</sup> *OF* 129-133.

fuentes puede deberse a que no sale de la normalidad, es decir, que el cuerpo es humano y, por tanto, nada contiene de destacable<sup>839</sup>, exceptuando las alas de oro<sup>840</sup>.

Sin embargo, la fusión en Fanes de animales representativos de todos los reinos naturales (aves, reptiles y mamíferos) no esconde identificación con otros seres divinos, sino una capacidad generadora que todo lo abarca, que es capaz de hacer nacer todo. En este caso, la polimorfía objetiva de Protógono no es señal poética de sincretismo religioso, sino de un poder mítico inmenso con el que Zeus ansía hacerse para mejor regir el universo. La identificación, así pues, tiene lugar *a posteriori*, con la devoración del dios, y los textos órficos lo señalan poéticamente por medio de epítetos de los que participan el Primer Nacido, Zeus y Dioniso. Cada cabeza de Fanes, por otra parte, salvo la humana, permite la alusión a animales relacionados con el culto dionisiaco, tal como vamos a comprobar en el análisis del segundo bloque de metamorfosis de Zagreo en las *Dionisiacas*.

Precisamente la metamorfosis es la cuarta y última técnica que consideramos necesario señalar en la lista de mecanismos poéticos que apuntan al sincretismo entre divinidades. Con una diferencia sustancial: de los tres anteriores, es decir, atribución de sobrenombres, devoración de dioses o de partes de dioses y polimorfía, hallamos numerosos ejemplos en las teogonías órficas, que Nono reutiliza en mayor o menor grado, aunque siempre sometiéndolos a su gusto e intereses. Las metamorfosis de dioses son una constante en la poesía del panopolitano<sup>841</sup>, en correspondencia con la ingente variedad de temas que la componen y con su gusto poético, basado en la *poikilía*, al que hacemos referencia continua a lo largo de nuestro trabajo. Los autores cercanos al ámbito del orfismo, sin embargo, no encuentran un gusto especial en

---

<sup>839</sup> No obstante, el tópico en la mitología griega para señalar lo monstruoso es la multiplicidad de cabezas y no de cuerpos. Entre los ejemplos más ilustrativos encontramos a Tifón, cuyo arrogante desafío a los dioses y su consecuente castigo relata por extenso Nono en los dos primeros cantos de la epopeya. En la literatura griega, además, es habitual una cierta analogía entre la fealdad y la malicia, al menos en época clásica; la falta de tal malignidad en Protógono apoya la afirmación de su carácter oriental y de su identificación tardía con el Primogénito órfico. Como veremos más adelante, Fanes aparece tan sólo una vez en las *Dionisiacas* y no como personaje autónomo, sino como una metamorfosis defensiva de Hermes en 9.137-144. Nada en el pasaje, que comentamos ampliamente más abajo, apunta a la apariencia abigarrada que le confieren los testimonios procedentes de las *Rapsodias*: vid. IV.4.2.3.a.

<sup>840</sup> Presentes nuevamente en las *Rapsodias* (OF 136) y en la teogonía de *Jerónimo y Helánico* (OF 80).

<sup>841</sup> Como herramienta mágica exclusiva de dioses la tratamos más adelante: vid. IV.4.2. "Metamorfosis divinas".

incluir cambios de forma divinos en sus relatos. Ya al comenzar a abordar el estudio de la narración noniana de la muerte de Zagreo llamábamos la atención sobre la necesidad de examinar a fondo el desarrollo de la lucha del dios niño contra los Titanes: en ningún otro testimonio, decíamos, intenta resistirse a su destino, y menos aún cambiando de forma. Se trata, pues, de una innovación de Nono, que responde a una estructura cuidada al detalle y a un conjunto de intenciones casi inabarcable.

Entre otras cosas, las metamorfosis de Zagreo son una manifestación más de la medida en que cala el sincretismo en el panteón tardío que refleja Nono. Desde un punto de vista tal funcionan no de modo independiente, sino en conexión con los demás mecanismos en los que nos hemos detenido poco más arriba. Pero de todos ellos, con el que más similitudes guarda el recurso de la metamorfosis es con el tercero, o sea, con lo que denominábamos “polimorfía objetiva”. La única diferencia entre ambos es la simultaneidad: en el polimorfo por excelencia del orfismo tardío, Fanes, las diversas figuras se dan al mismo tiempo, y de ahí su carácter monstruoso. Nono parece sentir cierto rechazo a la coincidencia simultánea de formas y la reserva para enemigos del orden dionisiaco como Tifón o los Gigantes. Sea o no debido a tal repulsión, el panopolitano representa a Zagreo como una divinidad compuesta de otras divinidades y de diversos animales, pero a través de cambios no por apresurados, coincidentes, sino sucesivos y, por cierto, muy bien ordenados según un patrón numérico de resonancias neoplatónicas, como vamos a ver en seguida.

Con las cuatro metamorfosis humanas de Zagreo, el poeta consigue, como ya vimos, que su efímero personaje toque las cuatro edades del ser humano. Nono logra asimismo trazar un esquema de la sucesión en el reino de los cielos, con un respeto más que evidente por la jerarquía y, en concreto, por la preeminencia de Zeus<sup>842</sup>.

Parece, pues, como si el de Panópolis pretendiera hacer de Zagreo poco más que un pequeño Zeus, en quien el propio gobernante divino encuentra un doblete de sí mismo. El poeta opera apoyado en las similitudes que ambos dioses presentan en la tradición órfica y que propician una identificación mutua. Una similar relación con el culto cretense, condiciones delicadas en torno a su nacimiento mítico, la presencia común de la cueva y de unos individuos que lo sustraen de una amenaza externa mediante ruidos guerreros son tan sólo algunos de los elementos que allanan el

---

<sup>842</sup> Manifiesto en los versos 177s. del canto sexto, que invierten el orden cronológico y sitúan al “joven Cronida” antes del propio Crono.

camino a nuestro poeta en la identificación del primer Dioniso con el rey del Olimpo<sup>843</sup>. El terreno se halla abonado desde mucho antes de que Nono ponga su obra por escrito. Su mejor aportación es, sin duda, la originalidad y la maestría en la combinación de motivos y técnicas que envuelven significados profundos.

El primer Dioniso de Nono, de un modo menos monstruoso que Fanes en el orfismo, contiene en sí el rastro de dioses ya existentes y que han gobernado: a tal motivación obedecen las metamorfosis en Zeus y en Crono. Las dos siguientes, narradas en 6.179-181, recogen, por un lado, la única imagen real de Zagreo (aun cuando el adjetivo ποικιλόμορφος pudiera señalar a una intención engañosa por parte del dios con respecto a los Titanes):

ἄλλοτε ποικιλόμορφον ἔην βρέφος...

“En ocasiones era un bebé de variado aspecto...”

Y, por otro, la forma más habitual de Dioniso en arte y literatura de época clásica y helenística, es decir, la de hermoso adolescente:

...ἄλλοτε κούρωι

εἶκελος οἰστρηθέντι, νέον δέ οἱ ἄνθος ἰούλων

ἀκροκελαινιόωντα κατέγραφε κύκλα προσώπου·

“y en otras se parecía a un muchacho alocado en cuyo rostro la reciente flor de la barba trazaba círculos de negras puntas”.

Dos son las conclusiones que podemos extraer de tales datos. La primera se deriva de la afirmación en la que nos hemos detenido más arriba, según la que las metamorfosis de Zagreo en otros dioses esconden una identificación con ellos. Si es así, Nono pretende marcar una fusión de Zagreo no sólo con los gobernantes divinos anteriores, sino también con el segundo Dioniso, Baco<sup>844</sup>. La práctica ausencia de límites convierte en imposible la tarea de diferenciarlos claramente también en el orfismo, y ya aludíamos en páginas anteriores a un texto de Diodoro Sículo<sup>845</sup> como representante paradigmático de la confusión entre los muchos Dionisos.

La segunda conclusión nos permite retomar las observaciones que también anteriormente nos han ocupado en relación con las contraseñas, los σύμβολα, y su empleo en el orfismo. Recordemos que tenemos documentado el uso de contraseñas,

---

<sup>843</sup> Y de ambos con el segundo Dioniso, como veremos al hilo de las metamorfosis de Zagreo (III.7-9) y de las menciones del hijo de Perséfone en otros lugares de la epopeya (III.10).

<sup>844</sup> Vid. III.10.

<sup>845</sup> D.S. 3.62.6 (= OF 58). Cf. Bernabé 1998b.

además de en el *Papiro de Gurob*<sup>846</sup>, también en la laminilla áurea de Entella<sup>847</sup>, que se rompe precisamente en el punto en que las anuncia (debido a ello, no podemos saber en qué consistían), y en la de Feras<sup>848</sup>, que hemos comentado ya con cierta amplitud, por ser la más interesante en nuestro propósito actual.

Como se recordará, la laminilla de Feras es la única prueba que poseemos del extraño vocablo Ἀνδικεπαιδόθυρσον, que en el texto, recordémoslo, aparece repetido, en primer lugar después de que la lámina haya anunciado “contraseñas”. A continuación, el nombre Brimó, epíteto de Perséfone en ambientes órficos<sup>849</sup>, permitía una vez más la relación con el *Papiro de Gurob*; en último lugar, hallamos la declaración del nuevo estado, “libre de castigo”, del iniciado que, presuntamente, ha pronunciado tales palabras de paso, y que, gracias a ellas, puede acceder al lugar de recompensa eterna.

Para explicar el término Ἀνδικεπαιδόθυρσον resulta imprescindible ponerlo en paralelo con Ἑρικεπαῖος, Ericepeo, del que también hemos hablado largamente como sobrenombre de Dioniso, pero también del Primogénito de los relatos teogónicos. Parece que la cuestión puede reducirse a una adquisición tardía del epíteto por parte de Fanes, de modo similar al proceso comentado en relación con el indudablemente dionisiaco Βρόμιος, del que también se apodera el Primer Nacido de las *Rapsodias*. De hecho, es en el relato rapsódico donde más reiteradamente aparece Ericepeo como nombre de Fanes<sup>850</sup>, pero su uso más antiguo es, con seguridad, el de nombre místico de Dioniso<sup>851</sup>.

En la época de la que proceden la mayor parte de las laminillas (entre los siglos IV y III a.C.), un iniciado corriente debía encontrar escaso o nulo significado en Ἑρικεπαῖος. En ese sentido, Ἀνδικεπαιδόθυρσον podría haber sido un intento de recobrarlo, a través de un compuesto etimológico de ἀνὴρ, “hombre”, παῖς, “niño”, y

---

<sup>846</sup> OF 578.

<sup>847</sup> OF 475.

<sup>848</sup> OF 493.

<sup>849</sup> También de otras diosas ctónicas como Rea, Deméter o Hécate. Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 206ss. Identificada con Perséfone aparece, como vimos, también en el *Papiro de Guròb* (OF 578.5), y en las *Argonáuticas órficas* (OA 17). Brimó significa “la terrible” y, originariamente, debió ser una diosa de los muertos: cf. Kern 1897 y Chrysostomou 1991, pp. 375ss.

<sup>850</sup> Cf., por ejemplo, OF 96-98 y OF 134.

<sup>851</sup> Cf., además del *PGur.* (= OF 578), Procl. *in Ti.* 1. 336. 15 (= OF 140 XI), Hsch. s. v. “Ericepeo: Dioniso”.

θύρσον, “tirso”, la vara típica de los participantes en las ceremonias dionisiacas<sup>852</sup>; sin embargo, como hemos afirmado más arriba, lo más probable es que hubiera ocurrido justo al contrario y que Ἐρικεπαῖος sea una deformación posterior.

El significado de cada uno de los componentes de Ἀνδρικεπαιδόθυρσον es casi transparente en cuanto al carácter y propósito de las contraseñas: condensan saberes fundamentales aprendidos en la τελετή para que el mista pueda demostrar su condición en el momento crucial de la muerte, en el que la decisión de si se salva o sigue inmerso en las reencarnaciones, depende de otros (de los guardianes, en primera instancia, y después, de Perséfone).

Así, el vocablo Ἀνδρικεπαιδόθυρσον, “Andricepedotirso”, alude de forma muy gráfica a la condición mixta de Dioniso, un misterio que formaría parte de los secretos revelados durante la iniciación, los ἀρρητα a los que un profano jamás tendría acceso. Híbrido como Dioniso mismo, que es a la vez hombre y niño, el término, además de poseer una dificultad articulatoria que imposibilita el hipotético hecho de que un profano pudiera descubrirla por casualidad, resulta muy adecuado como reflejo de su referente.

Si aplicamos tales reflexiones al texto de Nono, podemos ver cómo existe una correspondencia conceptual con la contraseña analizada en las dos últimas metamorfosis humanas de Zagreo: así, βρέφος equivale funcionalmente a παῖς y κούρος, al ἀνὴρ del compuesto órfico.

Conscientes o no, hay significados ocultos diseminados en las *Dionisiacas*, aunque no se deba más que al género poético, incompatible con la claridad expositiva; descubrir tales mensajes o tan siquiera intentarlo supone un reto que puede desanimar a cualquier estudioso. De todas las disquisiciones que hemos recogido hasta ahora respecto a las metamorfosis humanas de Zagreo en el canto sexto, y sin perder de vista la vinculación con el orfismo, parece cuando menos evidente que el panopolitano conoce algunos de los rasgos de Dioniso en tal forma de religiosidad. La confluencia de tradiciones, el afán compilador de nuestro poeta y su obediencia a la *poikilía* se alían para dificultar en extremo el análisis. Los sucesivos y desesperados cambios de forma del pequeño Zagreo constituyen una perfecta correspondencia formal del abigarrado fondo.

---

<sup>852</sup> Vid. en III.9.4.4.b. el uso noniano de los objetos propios de los misterios de Dioniso.



## 9. OTROS DIOSES EN ZAGREO: LAS METAMORFOSIS ANIMALES.

### 9.1. PREÁMBULO.

Pero las metamorfosis no se agotan en la forma de joven de barba incipiente de 6.181. Continúan, tal como venimos anunciando, hasta 6.199. Seguimos examinando su sentido individual, aunque resultaría imposible una interpretación satisfactoria si perdiéramos el hilo que conecta a las humanas con las animales y a todas entre sí. A continuación atenderemos el análisis de las formas animales, si bien en muchas de las reflexiones que haremos nos hemos detenido también más arriba.

Recordemos de forma sintética, en relación con el pasaje íntegro de las metamorfosis de Zagreo (6.176-199), los rasgos formales que permitirían hablar de un fondo planeado al detalle por el poeta<sup>853</sup>: hablamos exactamente de nueve metamorfosis, distribuidas en grupos de versos de una uniformidad pasmosa. De tal manera, las cuatro formas humanas ocupan cinco versos (176-181), a razón de una metamorfosis por verso, exceptuando la última (anticipada en el verso dedicado al “bebé de variado aspecto” y prolongada en uno más, por el mecanismo de la digresión). Y las transformaciones en cinco animales diferentes aparecen repartidas en cuatro grupos, dos de cinco versos y otros dos, de cuatro, colocados de forma alternante (5+4+5+4). Cada grupo desarrolla una sola metamorfosis, salvo el último, que abarca dos. Ello supone, al menos a primera vista, una ruptura del equilibrio estructural que caracteriza el bloque de metamorfosis animales, pero al mismo tiempo establece una nueva simetría con respecto al de las humanas. Recordemos que también la última de las metamorfosis antropomórficas escapa de la uniformidad, al abarcar más unidades métricas que las precedentes transformaciones. Tanto la metamorfosis en joven como la de toro comienzan a manera de encabalgamiento en una secuencia métrica idéntica, cláusula de sus respectivos versos (ἄλλοτε κούρωι al final de 6.178 y ἄλλοτε ταύρωι, clausurando 6.197). La primera de las conclusiones que podemos extraer es que hay simetría en el texto, aun cuando podría parecer lo contrario. La comparación con el final del bloque de las metamorfosis humanas permite apoyar la mencionada estructura 5+4+5+4 de las animales, estructura que

---

<sup>853</sup> Como veíamos más arriba, lo nota antes en su comentario Chuvín 1992, pp. 29-34.

recogemos a partir de la propuesta de Chuvín<sup>854</sup>. Así pues, el que dos metamorfosis compartan grupo de versos no indica descuido en la construcción, sino que en ese momento al poeta parece importarle más otro tipo de referencia. En concreto, Nono parece especialmente interesado en mantener un vínculo con el neoplatonismo a través de un juego de alusiones numéricas.

Como hemos aludido en otras ocasiones, hay numerosos puntos de contacto entre los filósofos neoplatónicos y Nono, que la tradición exegética nos permite entrever. Es suficientemente elocuente el hecho de que se llegase a atribuir la composición de los primeros cantos de las *Dionisiacas* a Amonio<sup>855</sup>, que es el primer autor considerado neoplatónico. De Amonio se tuvo por deudor Plotino, tal como relata su biógrafo<sup>856</sup>. Es, con todo, exagerada la tesis de Maas<sup>857</sup>, que propone una relación directa entre Nono y Amonio, imposible desde el punto de vista cronológico<sup>858</sup>. Como hace notar Vian<sup>859</sup> y como también hemos aludido en nuestro trabajo<sup>860</sup>, la obra de Proclo es la que con mayor seguridad influye en Nono. Ya antes, Siriano había pretendido establecer una concordancia (συμφωνία) entre la teología de Orfeo, la de Pitágoras y los *Oráculos Caldeos*, por un lado, y, por otro, la filosofía de Platón en tanto que teología (en su sentido literal de “discurso acerca de dioses”<sup>861</sup>). Sin embargo, la labor de adaptación minuciosa y completa corresponde a Proclo, que logró introducir en el ámbito de los Misterios la teología griega, llamada por él “mistagogia” (μυσταγωγία)<sup>862</sup>. De tal manera, el neoplatonismo entiende las iniciaciones como el proceso por el que un individuo accede a un grado mayor de conocimiento; la contemplación de objetos sagrados equivale para ellos a la de las realidades inteligibles.

---

<sup>854</sup> Chuvín 1992, p. 91.

<sup>855</sup> Concretamente, el manuscrito *Marc. gr.* 481. Las notas de los copistas posteriores corroboran la falsedad de la atribución.

<sup>856</sup> Porph., *Vita Plot.*, 20.

<sup>857</sup> Maas 1923, p. 267.

<sup>858</sup> Cf. Dostálová-Jenistová 1957.

<sup>859</sup> Vian 1976.

<sup>860</sup> Vid. III.1. “Objetivos” de la sección que dedicamos al estudio de los tres Dionisos nonianos.

<sup>861</sup> Escribió, además, una obra *Sobre la Teología de Orfeo* y otra *Acuerdo entre Orfeo, Pitágoras y Platón*. También solía impartir a sus discípulos seminarios sobre Orfeo (cf. Suda s.v. Syrianos, Marin. Vit. Procl. 621 Masullo), lo que apunta a su consideración de las *Rapsodias* como un texto filosófico. Cf. Brisson 1987 (1995) y Brisson en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 60.

<sup>862</sup> En alusión a la actividad del μυσταγωγός, el sacerdote que dirige (ἄγω) a quien desea convertirse en iniciado (μύστης).

Así, los neoplatónicos entendieron la filosofía como una revelación divina y a Orfeo como su más eximio transmisor<sup>863</sup>. Por otro lado, como hemos hecho notar anteriormente<sup>864</sup>, tanto Proclo como Damascio y Olimpiodoro pensaron firmemente que Platón había recibido una gran influencia de los poemas órficos<sup>865</sup>, y en concreto, de las *Rapsodias*. A pesar de que es imposible que así hubiera ocurrido<sup>866</sup>, el error favoreció que los neoplatónicos se hicieran con el texto, lo comentaran y lo citaran continuamente en sus obras.

Es lícito afirmar que el conocimiento que Nono pudiera tener del orfismo es, a la luz de tales argumentos, muy semejante al nuestro. En pocas palabras, como hemos dicho ya en repetidas ocasiones, se trata de un conocimiento libresco y pasado por el tamiz de la filosofía de los comentaristas de Platón. El episodio de la muerte y las metamorfosis defensivas de Zagreo no es el único en el que nuestro poeta demuestra cierta preocupación por el número<sup>867</sup>. Pero sí es útil como prueba, por un lado, de que sus estructuras numéricas, a veces insistentes, van un paso más allá de la mera intención colorista y pretenden funcionar simbólicamente, como velos de un sentido cuyo acceso el poeta parece desear dificultar al lector. Por otro, es testimonio de su conocimiento conjunto de elementos significativos del neoplatonismo y del orfismo, o, mejor, del orfismo a través de las obras de algunos de los neoplatónicos.

El esquema de interrelaciones se complica sumamente desde el momento en que también entra en juego el pitagorismo, que postula el número como principio de las cosas<sup>868</sup>. Según Jámblico, Pitágoras recibió de los escritos “de Orfeo” una

---

<sup>863</sup> Cf. Iambl. *VP* 145-147.

<sup>864</sup> Vid. III.1.

<sup>865</sup> Cf., por ejemplo, Procl. *Theol. Plat.* 1. 28 y *Olymp. in Phd.* 10. 3 (141 Westerink). Cf. Bernabé 1996b.

<sup>866</sup> Porque las *Rapsodias* datan de aproximadamente el año 100 a.C. Si es posible, en cambio, que el ateniense conociera alguna de las teogonías antiguas con las que fue compuesto el poema rapsódico, dando lugar a la heterogénea compilación de poemas bautizada “patchwork” por Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14, § 3. “Diversas teogonías órficas”.

<sup>867</sup> En relación con la división 5+4+5+4, Chuvín aporta en su comentario citas de otros lugares de las *Dionisiacas* que excluyen la casualidad: en 25.361-367, Nono predice una guerra de siete años en siete versos; en el canto cuadragésimo, la conversación entre Dioniso y Heracles Astroquitón está regida por el número doce (saludo de Dioniso) y por el ciento cuarenta y cuatro (respuesta de Heracles), es decir, doce veces doce. Para otros ejemplos, menos convincentes en mi opinión, cf. Chuvín 1992, p. 31.

<sup>868</sup> Para los neoplatónicos, Pitágoras permite la continuidad ideológica entre Orfeo y Platón, y por ello procuraron asentar bien los vínculos de una “cadena” cuyo eslabón fundamental era precisamente Pitágoras (Cf. Casadesús Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 45). Cf. Procl. *Theol. Plat.* 1. 5 (I 25, 26 Saffrey - Westerink = *OF* 507 IV): ἅπαντα γὰρ ἢ παρ’ Ἑλληνισι θεολογία τῆς Ὀρφικῆς ἐστὶ

influencia tan poderosa, que incluso habría organizado un culto divino basado en los números<sup>869</sup>. Las citas que el filósofo de Tiro transmite de las *Rapsodias*, al igual que antes las de Siriano, hacen posible afirmar la alusión a una estructura teológica del número y a su consideración como elemento constituyente del mundo.

Aun partiendo del obstáculo que supone lo tardío de la época de Nono, la confluencia de culturas y creencias que caracteriza su Egipto natal y el Imperio agonizante del siglo V d.C., y, la mayor dificultad de todas, el género poético, donde no hay nunca información sino alusiones, podemos elaborar unas propuestas de interpretación de la estructura numérica de las metamorfosis de Dioniso. A modo de consideración preliminar, cabe recordar que ninguna de nuestras afirmaciones tendrá, debido a los obstáculos que acabamos de referir, el valor de lo seguro. Resultaría excesivo asegurar que para Nono el número es divino o que propicia la comunicación con lo divino, tal como postulan el pitagorismo y el neopitagorismo, o como leemos en Jámblico, tal como postulara el propio Pitágoras<sup>870</sup>. Ahora bien, resulta innegable la insistencia del poeta en unos cuantos números de resonancias no sólo filosóficas, sino también rituales<sup>871</sup>, como vamos a tratar de mostrar en seguida.

Los números en los que más insiste Nono a lo largo del pasaje de las metamorfosis de Zagreo son el cinco y el cuatro, por una parte, el dieciocho, en segundo lugar y, por último, el nueve, que articula en cierto modo el pasaje en su mayor parte. Recordemos de qué manera se hallan distribuidas las referencias numéricas.

Decíamos que las metamorfosis humanas, cuyo análisis hemos desarrollado en páginas anteriores son cuatro, y cinco son los versos dedicados a su narración:

---

μυσταγωγίας ἔκγονος, πρώτου μὲν Πυθαγόρου παρὰ Ἀγλαοφήμου τὰ περὶ θεῶν ὄργια διδαχθέντος, δευτέρου δὲ Πλάτωνος ὑποδεξαμένου τὴν παντελῆ περὶ τούτων ἐπιστήμην ἔκ τε τῶν Πυθαγορείων καὶ τῶν Ὀρφικῶν γραμμάτων. “Toda la teología de los griegos procede de los misterios órficos. Pitágoras fue el primero que recibió de Aglaofamo las enseñanzas relativas a los dioses. Platón fue el segundo que obtuvo un conocimiento completo de ellas, por medio de libros pitagóricos y órficos”.

<sup>869</sup> Iambl. VP 28. 147: ἐκ δὲ τούτων φανερόν γέγονεν ὅτι τὴν ἀριθμῶι ὠρισμένην οὐσίαν τῶν θεῶν παρὰ τῶν Ὀρφικῶν παρέλαβεν. ἐποιεῖτο δὲ διὰ τῶν αὐτῶν ἀριθμῶν καὶ θαυμαστὴν πρόγνωσιν καὶ θεραπείαν ὧν θεῶν κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ὅτι μάλιστα συγγενεστάτην. “(Sc. Pitágoras) tomó de los órficos la idea de que la sustancia de los dioses está limitada por el número. Por medio de tales números logró un conocimiento asombroso y el más adecuado de los cultos a los dioses en función de los números”.

<sup>870</sup> Vid. nota anterior.

<sup>871</sup> La distinción resultaría prácticamente superficial, puesto que, como decimos, la tarea más destacada de los comentaristas de Platón, de Proclo en concreto, consistió en situar la filosofía del ateniense en un marco indisolublemente ligado a los misterios. Vid. *supra*.

6.177-182. Así, resulta preciso considerar el verso 6.176, tanto por su posición como por su contenido<sup>872</sup>, un mero introductor de todo lo que le sigue, tanto los cambios de forma divinos como los animales<sup>873</sup>.

Las metamorfosis animales son cinco. Hemos insistido ya varias veces en su distribución: cuatro grupos de cinco, cuatro, cinco y cuatro versos; el número de versos total es dieciocho. Sin embargo, lo más evidente es el juego manifiesto entre cuatro y el cinco, cifras de cuya suma resulta nueve.

## 9.2. NONO Y EL NÚMERO NEOPLATÓNICO: EL TRES Y EL NUEVE.

### 9.2.1. IMPLICACIONES FILOSÓFICAS.

Nueve, en fin, es el número total de metamorfosis, las cuatro humanas más las cinco animales. Así pues, resulta ciertamente evidente el interés del poeta hacia tal número, al que parecen conducir innegablemente todos estos juegos aritméticos que pretendo mostrar de una forma al menos esquemática. Aun cuando, como veremos, no hay que excluir la lógica en la elección de cada uno de los animales e, incluso sea posible hallar en ellos una motivación más o menos fuerte con el dionisismo, las formas de caballo (6.187-190) y de tigre (6.196s), si seguimos a Chuvín<sup>874</sup>, parecen obedecer sin más al deseo de alcanzar en el canto *seis* un número de *nueve*<sup>875</sup>. El estudioso francés compara esta situación con la presentación de la obra de Plotino por parte de Porfirio en seis enéadas, “por hallar con sumo gusto la perfección en el

---

<sup>872</sup> Ἀλλοφύης μορφοῦτο πολυσπερὲς εἶδος ἀμείβων. “Se cambiaba en otra cosa, mudando su apariencia una y otra vez”.

<sup>873</sup> Si no fuese así, tendríamos un grupo de seis versos y no de cinco que, a pesar de alterar ligeramente el esquema que ya hemos resumido, puede recibir también una explicación que lo vincule de forma inmediata con Zagreo, por estar su historia inserta en el canto *seis* de la epopeya. La relación entre el seis y el nueve resulta también interesante con algunos neoplatónicos, como vamos a ver más adelante.

<sup>874</sup> Chuvín 1992, p. 30.

<sup>875</sup> Coincidimos en la conclusión, pero no en el proceso de razonamiento por el que el comentarista de Nono la alcanza. Para Chuvín lo esperable (“on aurait attendu”) habría sido una correspondencia de las metamorfosis de Zagreo con las de Proteo en Ovidio (*Met.* 8.731-735), es decir, que el pequeño Dioniso abarcase los distintos reinos del universo: el hombre, los animales, los vegetales y los minerales, además de los elementos primordiales eternamente enfrentados, el agua y el fuego. En mi opinión, la conexión de Zagreo con Protógono, la primera divinidad postulada por el orfismo, hace superficiales tales observaciones, desde el momento en que el universo entero estaría representado, como hemos defendido, por este primer dios. El argumento de “lo esperable” será siempre débil en la poesía, y con más razón en la noniana.

número seis<sup>876</sup> y los grupos de nueve<sup>877</sup>. Así pues, lo que a primera vista podrían parecer simples caprichos, juegos aritméticos del poeta en un alarde de habilidad compositiva a un doble nivel –puesto que, además de en la estructuración del argumento, Nono demuestra su maestría técnica al someterlo a las ataduras de la métrica–, forma parte de un complejo entramado de referencias donde todo se interrelaciona. En concreto: la referencia al gusto neoplatónico, o cuando menos al gusto particular de Porfirio por el seis y por el nueve, nos lleva a Plotino y a sus *Enéadas*, al tiempo que nos obliga a hablar de las posibles influencias cristianas en el neoplatonismo y viceversa, para llegar, en fin, al análisis de algunos elementos que pudieran aclarar la relación entre los tres Dionisos de Nono, que es, a la postre, uno de los más ambiciosos objetivos que cualquiera podría proponerse al acercarse a la epopeya.

En el siglo IV d.C., el postulado de la consustancialidad de las tres personas divinas es uno de los pilares del cristianismo, en oposición a las demás religiones y siempre con el objetivo fundamental de diferenciarse entre la mezcolanza ideológica que caracteriza la época<sup>878</sup>. Sin embargo, antes de convertirse en el dogma de la Trinidad, había sido ya teorizado en sus líneas generales por Plotino, en un tratado que no recibió de su autor el subtítulo “tres hipóstasis”, sino de su editor y continuador, Porfirio, que en la época se encontraba muy cercano a la lucha contra el cristianismo<sup>879</sup>.

Ofrecer en pocas palabras una definición de hipóstasis resulta extremadamente difícil, pero es imprescindible antes de continuar adelante. Partamos de la relación, basada *grosso modo* en una intención de distinguirse recíprocamente, que establecen en esta época el paganismo y el cristianismo. Con la misma base (es decir, Platón), unos y otros explican la creación de un modo esencialmente diverso: el Dios de los cristianos de lugar al mundo por sí mismo, sin mediación de las esferas celestes, la Inteligencia primera u otro elemento; por el contrario, los neoplatónicos postulan las hipóstasis como intermediarios, a partir de una transposición a la ontología de la teoría platónica de las Ideas: la Inteligencia,

---

<sup>876</sup> El seis es el número perfecto, puesto que se obtiene de sumar y multiplicar los tres primeros números ( $1 + 2 + 3 = 1 \times 2 \times 3$ ).

<sup>877</sup> Cf. Porph. *Plot.* 24: ἕξ ἐννεάδας τῆι τελειότητι τοῦ ἕξ ἀριθμοῦ καὶ ταῖς ἐννεάσιν ἀσμένως ἐπιτυχῶν. Cf. igualmente Dam. *Pr.* 117 (1.299.18): ἡ ὕμνουμένη ἐννεὰς ἐν τῶι νοητῶι.

<sup>878</sup> Cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.*

<sup>879</sup> Aubin 1992.

concede y engendra el ser de los modelos, que, en tanto que categorías básicas, dan lugar a los entes<sup>880</sup>. El siguiente elemento que entra en juego, debido a la derivación de las teorías platónicas, es el de las relaciones de participación. El neoplatonismo considera como principio sumo, en identificación con el Uno, el Bien, a partir de la *República* de Platón. Pero será el *Timeo* el diálogo que mejor muestra cómo de los modelos originales surgen entidades concretas e individuales. El cristianismo postula una sucesión en el tiempo, que es a la postre lo que significa la encarnación de un hijo de Dios. Así, la participación concluye con cierto contacto, más o menos directo. En este sentido, el Cristianismo difiere del neoplatonismo en tanto que al ser las tres personas consustanciales, la creación implica un cierto movimiento *ad extra* de Dios para poder engendrar el ser. En cambio, la acción del Uno neoplatónico, después de haber hipostasiado la Inteligencia, se basa en un movimiento *ad intra* de ésta que hace que las entidades inferiores sean el resultado de la procesión divina.

Respecto a nuestro propósito de aclarar la relación entre los Dionisos nonianos, las teorías emanacionistas de Plotino han sido ya invocadas como paralelo que favorezca una aproximación. La semejanza con la Trinidad es otra de las opciones planteadas por los estudiosos<sup>881</sup>. La diferencia es sutil, pero suficientemente significativa como para negarla desde el punto de vista filosófico: el núcleo del dogma cristiano es la negación de la consustancialidad de las tres personas. Nono, por el contrario, sigue a Proclo en la representación de los tres Dionisos como dependientes de su creador (Zeus), pero con capacidad de engendrar hijos, y los del segundo Dioniso son numerosos: el último es, precisamente, Yaco.

Ello confirma algo que ahora podemos tan sólo perfilar como conclusión anticipada: la secuencia de los tres Dionisos de Nono obedece a una estructura que es el resultado de la mezcla de dos concepciones distintas y pretendidamente opuestas. Es decir, una mitografía pagana con una estructura cristiana e influida por un segundo neoplatonismo más bien cristianizado.

En cuanto al hecho, que pudiera apuntar a una semejanza de fondo, de la preocupación coincidente en Plotino<sup>882</sup> y Nono, por el número tres (el filósofo

---

<sup>880</sup> Cf. Erismann 2004.

<sup>881</sup> Vid. III.1.

<sup>882</sup> Según Damascio, también Jámblico elabora su pensamiento en razón al tres. Cf., por ejemplo, Dam. *in Phlb.* 243 (115 Westerink): ὁ Ἰάμβλικος (*fr.* 7 Dillon) τὰς τρεῖς μονάδας φησὶν ἀπὸ τἀγαθοῦ προελθούσας κοσμήσαι τὸν νοῦν. “Jámblico dice que las tres mónadas que proceden del Bien adornan el Intelecto”.

distribuye en tríadas sucesivas los seres que emanan del Uno<sup>883</sup> y tres son los personajes llamados Dioniso por el panopolitano), no considero posible que se trate más que de una coincidencia formal, dado el escaso papel reservado a Yaco en el poema<sup>884</sup>. Dicho de otro modo, la introducción de un tercer Dioniso no parece ir más allá de una solución de compromiso adoptada por el poeta para cubrir, por un lado, un hueco argumental, tanto porque el nacimiento del hijo de Aura sirve de coronación a las gestas del padre como porque la raza humana quedaría a sus ojos desprotegida después de la apoteosis de Baco, que debe, por tanto, dejar su imagen en tierra. Y, en fin, el segundo efecto, buscado o no, de tal inclusión forzada y apresurada de un nuevo “Dioniso místico” en la epopeya<sup>885</sup> habría sido mantener una lejana similitud con el tres neoplatónico.

El nueve, como ya hemos afirmado, se hace con todo el protagonismo, hasta tal punto que los demás números remiten a él, y le resta, al menos en apariencia, toda su importancia al tres en el relato noniano de las metamorfosis de Zagreo. Pero este hecho no es un problema ni debe conducirnos al desconcierto, a la luz de la obra de Plotino y de su interpretación de la realidad a base de enéadas, cada una de las cuales está constituida por tres grupos de tres elementos, es decir, por tres tríadas. La posibilidad de explicar el nueve como tres veces tres, o, de una forma más prosaica, el hecho de que el nueve que tanto parece importarle a Nono sea múltiplo de tres, permite que nos movamos en el mismo terreno de relaciones ideológicas.

### 9.2.2. IMPLICACIONES RITUALES.

Hemos advertido más arriba que los números a los que reducimos el esquema del episodio de Zagreo son susceptibles de recibir una interpretación que los vincule con elementos rituales determinados. Concretamente, el tres, relacionado de forma directa con el número de Dionisos en Nono, y el nueve, que remite al sistema filosófico debido, sobre todo, a Plotino, pueden relacionarse con el ámbito de las religiones místicas a la luz de unos pocos testimonios que examinamos a continuación.

---

<sup>883</sup> Cf. el ilustrativo cuadro de Brisson en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 60.

<sup>884</sup> Vid. III.9.4.4.c. “Yaco, el tercero”.

<sup>885</sup> Lo cierto es que de todos los elementos argumentales que rodean a Yaco, Nono concede relieve tan sólo a la historia de Aura: vid. III.9.3.4.c. “Aura, teómaco”.



Algunos de ellos se refieren a los misterios de Eleusis, como los que nos hablan del ayuno<sup>886</sup> que el participante en la celebración debía guardar durante nueve días en recuerdo del período de tiempo durante el que Deméter anduvo errante buscando a su hija<sup>887</sup>. De un modo similar, el iniciado órfico debía probablemente ayunar durante siete días, como recuerda la laminilla del *timpone grande* de Turios<sup>888</sup>, en imitación del tiempo que, según Ovidio<sup>889</sup>, pasara Orfeo lamentándose por la pérdida definitiva de Eurídice a la rivera del río infernal.

El nueve parece especialmente significativo en una inscripción que habla de una ofrenda incruenta a Zeus, consistente en una torta o pastel de cereal con nueve protuberancias<sup>890</sup>. Similares son los sacrificios aludidos por el *Papiro de Derveni* que habla también de tortas aunque no precisa el número de salientes de su superficie<sup>891</sup>.

En cuanto al número tres, parece que condiciona algunos cargos religiosos cercanos a ambientes órficos. Por ejemplo, según una inscripción de Torre Nova<sup>892</sup>, en las proximidades de Roma, tres varones se ocupan de llevar a cabo las funciones sacerdotales del ἀρχιβουκόλος<sup>893</sup>, un nombre de cuyo significado primero, alusivo al oficio de pastor de ganado vacuno, no conservamos ningún ejemplo<sup>894</sup>; en las inscripciones minorasiáticas, el sustantivo aparece señalando al encargado de erigir o consagrar el altar o el *mégaron* de Dioniso<sup>895</sup>. De nuevo en Torre Nova el tres parece regir la estructura sacerdotal, al menos en parte: siete hombres reciben el título de ἱερείς (“sacerdotes”) y tres mujeres el de ἱερεῖαι (“sacerdotisas”). Precisamente la diferencia con el resto de Grecia, donde un solo sacerdote se halla a la cabeza de cada

---

<sup>886</sup> Cf. Clem. Al. *Prot.* 2. 21. 2: ἐνήστευσα, ἔπιον τὸν κυκεῶνα, “he ayunado, he bebido el ciceón”; cf. la versión latina de Arnobio (*Arnob. Nat.* 5. 26: *Ieiunavi atque ebibi cyceonem*), que habla de misterios en general, sin precisar. Cf. Foucart 1914, p. 284; Pettazzoni 1924, p. 50.

<sup>887</sup> Cf. *h. Cer.* 47ss; *Plu. Dem.* 30. 5; *OH* 41. 4. Cf. Foucart 1914, p. 377; Arbesmann 1929, pp. 77ss.

<sup>888</sup> *OF* 492.6: ἐπτῆμαρ ΤΙ νῆστιας. “Ayunos durante siete días”. Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 183ss., 195ss, y Bernabé – Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 23.

<sup>889</sup> *Ov. Met.* 10. 73s: septem tamen ille (sc. Orpheus) diebus / squalidus in ripa Cereris sine munere sedit. “Siete días (Orfeo) se quedó sentado en la orilla, demacrado, sin el don de Ceres”.

<sup>890</sup> *IP VIII 3 n° 161. 2* (s. II a. C.) π[ροθυέσθω Διὶ ] ... πόπανον ραβδωτὸν ἐννεόμφαλον. “Sacrifíquese a Zeus una torta rayada con nueve bollones”.

<sup>891</sup> Πολυόμφαλα (*PDerv.* col. VI, 7)

<sup>892</sup> Vogliano 1933, pp. 215ss (*OF* 585), s. II d. C., cf. Moretti 1968, I, 160 p. 138. Para un interesante panorama de los rasgos órficos en la epigrafía religiosa griega y romana, cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 59.

<sup>893</sup> Cf. Gangutia 1984, pp. 81ss; Burkert 1993a, pp. 267.

<sup>894</sup> Cf. Gangutia *o.c.*, 85.

<sup>895</sup> *SEG* 29 n° 1264 (Pérgamo), Quandt 1912, p. 179 (Pérgamo), *SEG* 17 n° 320 (Tracia).

grupo, ha llevado a pensar que la multiplicidad se debe a la influencia de los *collegia* sacerdotales romanos.

Aún dentro del terreno de la epigrafía, podemos ver que el número tres se halla en el fondo de ciertas prescripciones de pureza ritual relacionada con la contaminación por contacto con los difuntos. En una inscripción procedente de Esmirna (OF 582 T) que data del siglo II d.C. leemos la prohibición, dirigida a “cuantos frecuentan el recinto sacro de Bromio”, de no entrar en el templo durante los cuarenta días posteriores a la exposición de un bebé o de que haya tenido lugar un aborto. Idéntica precaución es la requerida después de la muerte de un pariente, pero más interesante para nosotros ahora, puesto que es la tercera parte de un mes el tiempo impuesto en tal caso; y tres días, en el caso de que el difunto no tuviera vínculos familiares con los iniciados a los que se refiere el epígrafe. El tiempo necesario para que el mista recupere la pureza ritual perdida por la cercanía a un cuerpo muerto obedece en los dos últimos casos a un cómputo donde el tres es básico.

El tres está presente también en creencias escatológicas vinculables con el orfismo, tal como es posible deducir del testimonio de Píndaro. En la *Olímpica* segunda, concretamente, el poeta presenta su particular visión de los premios y recompensas ultraterrenas, en una descripción del Más Allá griego (situada en los versos 56-83) que los estudiosos consideran la mejor y más íntegramente conservada<sup>896</sup>. Compuesta en el 476 a. C. en honor de Terón, tirano de Agrigento, vencedor en la carrera de cuadrigas en los Juegos Olímpicos, resulta llamativa entre el resto de composiciones de Píndaro por su argumento escatológico, algo chocante en el género del epinicio y más propio del treno, por la presencia de numerosas referencias órficas y una métrica que los estudiosos pone en relación con la música de los rituales dionisiacos<sup>897</sup>, en cuyo marco se ejecutaban los ditirambos<sup>898</sup>. Todo ello, sumado a los problemas de interpretación y de transmisión textual, ha hecho de la *Olímpica* el centro de una inmensa bibliografía preocupada sobre todo por las referencias escatológicas<sup>899</sup>. Píndaro transmite la pintura de un Hades al que las almas de los muertos llegan para ser juzgadas por un juez que permanece innominado. El

---

<sup>896</sup> Cf. Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 49.

<sup>897</sup> Cf. Lavecchia 2000, pp. 15-18.

<sup>898</sup> Cf. otros ejemplos de un esquema métrico similar en Pi. *Fr.* 75 y B. *Dith.* 17.

<sup>899</sup> Puesto que aquí solamente realizaremos breves referencias a su argumento, remitimos al minucioso estudio llevado a cabo por Santamaría 2004, *diss.*

juez efectúa su tarea y separa a las almas según tres criterios distintos: las de los malvados pagan muy pronto su castigo; las de los buenos (ἔσλοί) y los fieles a los juramentos obtienen una vida carente de sufrimientos y de trabajo (Píndaro menciona la agricultura y la navegación), en algún lugar donde las noches siempre son iguales a los días. En tercer lugar, se encuentran todos aquellos que lograron mantener su alma lejos de la injusticia “tres veces en cada sitio” (ἔστρις ἑκατέρωθι), es decir, durante tres vidas sucesivas en la Tierra y sus correspondientes temporadas de permanencia en el Hades. Estos privilegiados pueden alcanzar el premio más elevado: el acceso a la Isla de los Bienaventurados, donde reinan Crono, Rea y Radamantis.

Lo que acabo de presentar es una sinopsis muy breve de la escatología que ofrece el poeta. He querido detenerme especialmente en los datos que hacen un uso más o menos directo del número tres. Tres son las divinidades que gobiernan el lugar de felicidad última, tres los grupos en los que es posible diferenciar las almas de los difuntos, y tres vidas terrenas son las que debe haber permanecido lejos de la injusticia aquel que aspire a salvarse después de morir. En otras palabras, tres parece ser el número mínimo de reencarnaciones que debe superar con éxito el iniciado.

Muy vinculado con el texto de la *Olímpica* segunda se encuentra el de fragmento trenético que cita Platón en su diálogo *Menón*<sup>900</sup>. Se trata de un texto al que recurrimos en páginas anteriores<sup>901</sup> con el objetivo de ilustrar el papel reservado a Perséfone en el orfismo, así como en las *Dionisiacas*, en tanto que madre del Dioniso que sería engañado, desmembrado, cocinado y devorado por los Titanes. Ya entonces aludíamos a la importancia del fragmento pindárico como primer testimonio en toda la literatura griega del mito central del orfismo, un mito repleto de consecuencias rituales y escatológicas cuya antigüedad quedaría así demostrada. El testimonio de Píndaro echaría, así pues, por tierra los argumentos de los escépticos, para quienes las implicaciones antropológicas del mito –el surgimiento de la raza humana de los restos fulminados de los asesinos y devoradores de Zagreo, una vez descubierto el

---

<sup>900</sup> Pl. *Men.* 81 b-c, *Fr.* 65 Can. = 133 Maehl. El género del poema es problemático, pues Platón no especifica que se trate de un treno y la temática escatológica no excluiría que fuera de otro tipo, pues, como vemos, escatológica es la *Olímpica* segunda. Schneider lo editó por primera vez entre los *Trenos*, y después Snell-Maehler y Cannatà Fera. Una actitud escéptica es la mostrada por Wilamowitz 1922, pp. 252 y Farnell 1932, II, p. 436. Cf. un agudo análisis del texto y del contexto platónico en Bernabé 1999.

<sup>901</sup> Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

crimen por parte de Zeus– no son más que una invención moderna<sup>902</sup>. El *Treno* contiene un conjunto de referencias que, en fin, adquiere tan sólo coherencia si la explicación se basa en el relato del desmembramiento<sup>903</sup>. Puesto que ya lo hicimos más arriba, no reproduciremos de nuevo el texto ni presentaremos su traducción, sino que nos referiremos tan sólo a unos pocos versos significativos, que nos permitirán retomar la consideración del nueve como número significativo en determinados ambientes místéricos. Porque es “al noveno año” del tiempo transcurrido en el Hades cuando Perséfone acepta perdonar a algunos, no a todos los difuntos (es decir, a los iniciados), y los devuelve a la vida en la tierra, reencarnados en las más altas esferas de la sociedad, que para Píndaro, casualmente o no, vuelven a articularse en torno al número tres: reyes, atletas y poetas, que es seguramente la interpretación más adecuada<sup>904</sup>.

Por no extender vanamente nuestra argumentación, rehusaremos a discutir aquí acerca de las posibles diferencias conceptuales en relación con el orfismo, motivadas por el estatus de los destinatarios habituales de las odas pindáricas<sup>905</sup>. Lo que nos interesa destacar es el papel del nueve, que, en consonancia con el tres del testimonio de la *Olímpica* segunda comentado previamente, constituye una alusión cronológica a un periodo de purificación ultramundana mínimo y preestablecido por normas y textos que, lamentablemente, no han llegado hasta nosotros.

Píndaro no está aislado en tales consideraciones. Ya antes Empédocles había afirmado que los δαίμονες han de vagar lejos de los dioses felices “durante treinta mil

---

<sup>902</sup> Sobre este mito, cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 27, con bibliografía.

<sup>903</sup> A favor de la adhesión del fragmento pindárico al sistema órfico a través de la alusión al relato fundacional se muestran: Rose 1936 y 1943, Linforth 1941, pp. 348-350; McGibbon 1964, pp. 7-8, Graf 1974, p. 74 n. 53; 1993, p. 244, Burkert 1980, p. 33; 1985, p. 298; Parker 1983, pp. 299ss.; Cannatà Fera 1990, pp. 219-231, Segal 1990, p. 412, Riedweg 1995, p. 45; Bernabé 1999; se muestran escépticos Zuntz 1971, p. 86, Seaford 1986, p. 8, Brisson 1992, p. 497 y Holzhausen 2004, p. 32-36.

<sup>904</sup> εἰς τὸν ὑπερθεὶν ἄλιον κείνων ἐνάτῳ ἔτει / ἀντιδοῖ ψυχὰς πάλιν, / ἐκ τῶν βασιλῆες ἀγαυοὶ / καὶ σθένει κραιπνοὶ σοφίαι τε μέγιστοι / ἄνδρες αὔξοντ'· ἐς δὲ τὸν λοιπὸν χρόνον ἥρωες ἀγνοὶ / πρὸς ἀνθρώπων καλεῦνται. “...sus almas las devuelve al sol de arriba al noveno año; de ellas surgen reyes ilustres y varones impetuosos en fuerza y los más grandes en sabiduría, y son llamados en adelante héroes sagrados por los hombres”.

<sup>905</sup> Que precisamente son reyes y atletas, dos de las tres reencarnaciones a las que Píndaro se refiere como recompensa de Perséfone. La tercera es la clase de los sabios, es decir, de los poetas, a la que pertenece él mismo. En el orfismo, una reencarnación no habría sido nunca una recompensa, si, como parece, hay que entender la expresión “salí volando del penoso ciclo de profundo pesar” de una de las laminillas de Turios como una proclamación de la liberación definitiva del alma de las vidas sucesivas en tierra (*OF* 488.5). Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 159ss.

estaciones”<sup>906</sup>. También Heródoto se sirve de un múltiplo de tres, aunque mucho mayor que el nueve pindárico, para calibrar el ciclo de reencarnaciones de las almas en “tres mil años”<sup>907</sup>. Y Platón, que fuera de toda duda conocía los textos de todos ellos, refiere que las almas, una vez caídas en un cuerpo, deben esperar –hasta la próxima oportunidad de retornar al mundo supraceleste– diez mil años divididos en ciclos de mil, cada uno de los cuales representan una reencarnación. Durante ese período, las almas van encarnándose sucesivamente en diversos cuerpos. Cada una disfruta de un destino mejor o peor en función de cómo de justa o injusta haya sido su vida precedente. De acuerdo con su habitual forma de proceder, el ateniense elabora un sistema original apoyado en viejas creencias<sup>908</sup>. Respecto a lo que nos atañe ahora, estaríamos tentados de separar su testimonio de los ya examinados, dado que en apariencia prefiere cifras redondas e hiperbólicamente elevadas, y no siente interés alguno por el número tres ni cualquiera de sus múltiplos. Pero es preciso examinar la excepción que el propio Platón incluyó en su sistema, en relación con ciertas almas de tipo especial que podrían liberarse antes de los diez mil años reservados al común de los humanos, siempre y cuando se hubieran purificado a través de la dedicación a la filosofía durante tres mil años, es decir, tres vidas sucesivas<sup>909</sup>.

En continuación de nuestro recorrido a través de la relación del tres con la escatología, hemos de citar un curioso testimonio de Heródoto, que ilustra de forma considerable el prestigio de Pitágoras entre los griegos y nos informa de que, ya antes que Platón, había postulado la inmortalidad del alma<sup>910</sup>. Al describir al pueblo de los Getas, afirma el historiador que se consideraban inmortales. Veneraban a un δαίμων de nombre Zalmoxis que, al parecer, había sido anteriormente esclavo de Pitágoras en Samos. Una vez liberto, había tornado a Tracia, en donde enseñaría a sus conciudadanos que ni él ni ellos morirían nunca, sino que llegarían a un lugar donde

---

<sup>906</sup> Emp. B 115 D.-K.

<sup>907</sup> Hdt. 2. 123. Cf. Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 45 para un comentario detenido del pasaje.

<sup>908</sup> Para el aprovechamiento por parte de Platón de la doctrina órfica, cf. Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 52, con bibliografía.

<sup>909</sup> El *Fedro* es el diálogo donde más sistemáticamente expone Platón tales nociones. Sin embargo, se hallan diseminadas en otros diálogos, dado que la ética y epistemología platónica se construyen en torno a las reencarnaciones sucesivas del alma: cf. Casadesús en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 52, § 2. “La noción de inmortalidad del alma”.

<sup>910</sup> Hdt. 4. 93-96.

gozarían de todos los bienes. Zalmoxis, con el fin de procurar a sus compatriotas pruebas de tal inmortalidad, se encerró en una cueva en la que permaneció tres días. Cuando ya se le daba por muerto, “resucitó”, haciendo más creíble su doctrina. En cuanto a la actitud de Heródoto con respecto a su relato, a pesar de caracterizarse por el escepticismo, no parece posible afirmar que el historiador dude de que Pitágoras hubiera sido capaz de enseñar un tipo tal de actividades relativas a la inmortalidad del alma, como las atribuidas a su supuesto liberto.

El procedimiento empleado por el tracio Zalmoxis permite la comparación con relatos similares de muertes aparentes en los que un lugar cerrado, una caverna o entidad subterránea supone un punto de inflexión entre la vida anterior y la que quien sale de ella llevará a continuación. El antro de Trofonio en Lebadea es, probablemente, el ejemplo que mejor ilustra la concepción de la cueva como vientre de la Tierra, de tal modo que entrar en ella supone un *regressus ad uterum* y un posterior renacimiento. También Nono presta una atención singular a la cueva con todo su simbolismo, sobre todo en la historia de la reclusión de Perséfone por parte de Deméter, que trata de evitar la violación de su hija<sup>911</sup>. En cuanto al número tres, resulta muy tentador aludir tan sólo a la semejanza de la resurrección de Cristo, que los evangelios señalan al tercer día. Los paralelos son evidentes: un sepulcro excavado en tierra es ni más ni menos que una cueva, y la vuelta a la vida del salvador cristiano es comparable a la del geta Zalmoxis, siempre desde el punto de vista formal y escapando de cualquier intento de profundización teológica.

Hay que destacar igualmente la importancia del tres en otro orden de cosas, y no sólo en relación con el tiempo que separa la muerte de la vuelta a la vida definitiva o de la reencarnación. Por citar tan sólo unos pocos casos a modo de paradigma, tres son siempre las Moiras o Parcas, divinidades rectoras del destino de los seres humanos; tres son los Hecatonquiros y los Cíclopes, hijos de Gea y Urano en la *Teogonía* hesiódica. Tres es según Nono el número de los Telquines, hijos de Posidón<sup>912</sup>, aunque la oscilación es notable debido a su confusión con Dáctilos, Curetes y Coribantes, y dada su relación con un culto misterioso del que formaría parte como ἄρρητον el verdadero número y nombre de tales divinidades. Y tres son

---

<sup>911</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>912</sup> Vid. III.3.

los enemigos máximos del segundo Dioniso noniano: Licurgo, Deríades y Penteo, los teómacos<sup>913</sup>.

En relación con el número tres, encontramos aún testimonios de celebraciones rituales que tenían lugar de forma trienal. Las llamadas fiestas trietéricas se orientaban al culto de Dioniso, tal como demuestran dos de los *Himnos* órficos dedicados al dios bajo la advocación de Trietérico<sup>914</sup>. También en una inscripción del 276 o 275 a.C., procedente de Mileto<sup>915</sup>, hallamos una alusión a los periodos de tres años como articuladores de un rito dionisiaco (líneas 19s):

Καὶ ἕάν τις γυνὴ βούληται τελεῖν τῶι Διονυσοῖ τῶι βακχίῳ ἐν τῇ πόλει ἢ ἐν τῇ χώρᾳ ἢ ἐν ταῖς νήσοις, [ἀπο]διδότω τῇ ἱερείᾳ στατήρα κατ' ἐκάστην τριετηρίδα.

“Y si alguna mujer quiere celebrar los ritos en honor a Dioniso Baquío en la ciudad, en el territorio o en las islas, que entregue a la sacerdotisa un estatero cada dos años”.

### 9.2.3. EL TRES Y EL NUEVE EN NONO: BALANCE.

El tres presenta implicaciones míticas y rituales, de tal modo que resulta sumamente difícil distinguir con claridad si el mito explica el rito o, por el contrario, el rito provoca la creación de tales relatos. Seguramente, ocurrirían ambas cosas, de modo que ambos elementos convivieran el uno junto al otro en un complejo entramado de influjos recíprocos.

Los testimonios que hasta ahora hemos presentado a título de ejemplo parecen suficientes para corroborar el valor del número tres, oscilante entre lo filosófico y lo puramente místico. Más próximo, sin embargo, parece al valor místico. O, mejor, hemos de considerar el místico como el valor originario, que excluye, en tanto que la precede, la racionalización filosófica. La filosofía pitagórica es por excelencia el marco en que el número en general es objeto de contemplación como entidad divina. De un modo similar, los diálogos platónicos constituyen el marco más efectivo en que los elementos de los misterios adquieren un valor ontológico. Lo místico y lo filosófico, en fin, se unen en la obra de los neoplatónicos como consecuencia y resultado de un cuidadoso proceso de adaptación entre el pitagorismo, el platonismo y un conjunto, en absoluto desdeñable, de elementos de la doctrina órfica.

---

<sup>913</sup> Vid. III.9.3.4.a. y III.9.3.4.b.

<sup>914</sup> *H. O.* 45 y 52. El segundo de ellos lo aducimos más arriba como uno de los testimonios que prueban la atribución a Dioniso del epíteto Ericepeo.

<sup>915</sup> *OF* 583 (cf. Sokolowski 1955, n. 48, p. 123ss).

Recapitulando, y como paso previo al análisis de las formas animales de Zagreo, hemos de hacer hincapié en el empeño demostrado por Nono en aludir al número tres a través de la concepción trina de Dioniso, que parece posible situar a medio camino entre la Trinidad cristiana y las tríadas plotinianas. Por otro lado, tal vez como recuerdo de las enéadas, el nueve desempeña un papel muy destacable a lo largo de todo el pasaje de las metamorfosis de Zagreo. Hasta tal punto que, como considera Chuvin y más arriba comentábamos, la elección de ciertos animales en el elenco que vamos a examinar<sup>916</sup> parece obedecer tan sólo a un capricho numérico, el de aludir doblemente al seis (por el número de canto), y, al nueve, números que, parafraseando a Porfirio, constituyen una “placentera perfección”.

Sin embargo no podemos excluir una cierta lógica en la elección de los animales, como, de nuevo, alega Chuvin en su comentario del episodio<sup>917</sup>. Así pues, cabe una posibilidad de abordar la explicación de cada una de las transformaciones sin ni siquiera preguntarnos si el panopolitano concede primacía al significado o, por el contrario, le importan más las estructuras formales, que en este caso adoptan una organización insistentemente numérica.

### 9.3. EL LEÓN DIONISIACO.

#### 9.3.1. INTRODUCCIÓN.

Aparte del prefacio y de las notas de Chuvin al canto sexto en la edición de *Les belles lettres*<sup>918</sup>, no encontramos ninguna obra, sea monografía o artículo, que trate de modo sistemático las metamorfosis animales de Zagreo en las *Dionisiacas*. En su estudio sobre las posibles influencias del hermetismo sobre la epopeya, Bulla<sup>919</sup> despachaba el pasaje aludiendo, sin más compromiso ni testimonio alguno, a la

---

<sup>916</sup> En concreto, el tigre y el caballo: cf. Chuvin 1992, p. 30. Hemos propuesto, con todo, que la aproximación de Chuvin es parcial y argumenta en función de “lo esperable”, tomando como modelo las metamorfosis de Proteo en Ovidio (*Met.* 8.731-735). Es decir, que el pequeño Dioniso trata de tocar los distintos reinos del universo: el hombre, los animales, los vegetales y los minerales, además de los elementos primordiales en continua oposición, el agua y el fuego. Pero la conexión de Zagreo con Protógono, la primera divinidad del orfismo, lleva a afirmar que el universo entero está contenido tanto en uno como en otro dios. Aun cuando debemos mostrar acuerdo en la consideración de las metamorfosis de Zagreo como una referencia alegórica a la multiplicidad del universo, no es necesario establecer un paralelismo exacto con respecto a la noción de Ovidio.

<sup>917</sup> Chuvin 1992, p. 30, n. 3: “cela n'exclut pas une certaine logique dans le choix des animaux”.

<sup>918</sup> Chuvin 1992.

<sup>919</sup> Cf. Bulla 1964, p. 139.



relación que guardan con el culto de Dioniso los animales cuya forma toma el dios en el relato noniano. No pretendemos aquí resolver, ni tan siquiera recoger, todas las cuestiones relativas al sistema de creencias del *Corpus hermeticum*<sup>920</sup> que puedan considerarse susceptibles de ejercer una mayor o menor influencia en las *Dionisiacas*. Probablemente, en una intención similar tiene su origen la descompensación de la obra de Bulla, que resulta del encuentro final entre un título demasiado ambicioso y las poco satisfactorias conclusiones.

Por no caer en errores que terminarían convirtiéndose en recurrentes, lo más sensato parece ser centrarse en los más relevantes paralelos de cada una de las formas animales de Zagreo, tanto en los que ofrecen otras fuentes literarias, como en los presentes en otros lugares de la epopeya noniana. Nuestro procedimiento será similar al empleado por Chuvin, pero trataremos de ir un paso más allá de la mera enumeración de *similes* para proponer una interpretación del sentido de los recursos del poeta. Sin embargo, como siempre, respecto a la intención última del panopolitano habremos de conformarnos con permanecer en el terreno de la hipótesis.

En cualquier caso, el pasaje de las metamorfosis sigue demostrándose especialmente rentable. Más adelante lo contemplamos desde el punto de vista de la magia, por ser el cambio de forma una de las capacidades atribuidas tradicionalmente a los magos humanos<sup>921</sup>; ahora, buscamos en él los elementos que puedan conducirnos a una comprensión de los tres Dionisos de Nono contemplados como conjunto. El método de trabajo que seguimos es, desde un primer momento, comparativo, aunque alcanza a todo un abanico de conceptos y referencias: tras un examen del contexto de la metamorfosis de Zagreo en león, prestamos especial atención a las similitudes del pasaje con aquel otro del canto trigésimo sexto, en que el segundo Dioniso trata de amedrentar al general indio Deríades, por medio de una sucesión de formas engañosas<sup>922</sup>. La presencia del león y del fuego, en medio de otras metamorfosis, nos permite encontrar en tal animal un elemento de unión en las respectivas historias de los tres oponentes de Dioniso por excelencia: Penteo, Licurgo y Deríades. Veremos cómo el león puede ser una forma revestida por personajes muy

---

<sup>920</sup> Un compendio de textos grecoegipcios de tipo mágico y misteriosófico atribuidos a Hermes-Thoth: cf. Festugière 1949-1954<sup>2</sup> y Fowden 1986, con bibliografía.

<sup>921</sup> Vid. IV.4.2. "Metamorfosis divinas".

<sup>922</sup> Vid. IV.4.2.2.b. "Dioniso frente a Deríades".

diversos y de bandos contrarios: pueden adquirirla los enemigos del dios, pero también el dios mismo.

### 9.3.2. ZAGREO COMO LEÓN: EL CONTEXTO. FANES, EL CARNERO Y DIONISO IRAFIOTES.

Nono dedica cuatro versos a la metamorfosis de Zagreo en león: 6.182-186. Tras haber fracasado en su intento por escapar de los malvados Titanes con las apariencias humanas (la última es, como se recordará, la de adolescente), el dios niño se transforma en un animal peligroso, cuyo resultado más lógico debería haber sido el terror y la huida de los agresores. Al menos, el pequeño Zagreo pone al servicio de su propósito todos los recursos que la morfología leonina le proporciona para hacer ostentación de su cólera y espantar a los asesinos: un rugido atronador, una postura erguida y amenazante, una agitación disuasoria de su cola impostada<sup>923</sup>. Es notable la cantidad de adjetivos con los que Nono describe tanto lo visual, los movimientos del león, como lo auditivo. No pretendemos aquí abordar a fondo el comentario de los elementos retóricos empleados por el poeta, pero tampoco podemos pasarlos por alto, en tanto que resaltan cuestiones básicas de contenido.

Por ejemplo, la insistencia en el ruido de 6.182s, donde el sentido se refleja e incrementa por los vocablos polisílabos y la abundancia de nasales (que nuestra traducción trata de verter al castellano de la manera más fiel que nos ha sido posible: “lanzando un rugido horrendo de su garganta atronadora...”), permite ahondar en la importancia y el poder del sonido en las *Dionisiacas*. El artículo de referencia al respecto es el de Newbold<sup>924</sup> que, más allá de la dependencia de teorías psicologistas que podemos achacarle, proporciona algunos datos de interés. En primer lugar, llama la atención sobre lo que él denomina el alto volumen del poema. Si bien en una primera lectura una aseveración tal podría considerarse chocante, resulta perfectamente aplicable al pasaje de la metamorfosis en león que nos ocupa, ilustrativo de un hábil empleo por parte de Nono de los recursos que le brinda el sonido. Es probable que en su época la forma mayoritaria de lectura fuese, al igual

---

<sup>923</sup> Por no extendernos más, procuramos ahora en nota el texto de 6.182-186, reproducido junto a su traducción en páginas anteriores: Πῆι δὲ χόλωι δασπλήτι λέων μιμηλὸς ἰάλλων / φρικαλέον βρύχημα σεσηρότι μαίνετο λαιμῶι, / ὀρθώσας πυκινῆσι κατάσκιον αὐχένα χαίταις, / ἀμφελελιζομένην λασιότριχος ὑψόθι νότου / αὐτομάτη μᾶστιγι περιστίζων δέμας οὐρήι.

<sup>924</sup> Newbold 2003.

que en la Antigüedad clásica, realizada en voz alta. De tal manera, las armas lingüísticas de Nono habrían sido más efectivas y los polisílabos del pasaje, más evocadores de la imagen mental del león rugiente. Newbold prescinde de esta escena en su argumentación y prefiere recurrir al toro para mantener la teoría que hace de la epopeya en su totalidad una evocación del ruidoso culto de Dioniso, que consistía, entre otras muchas cosas, en sonido de timbales, tambores, flautas y cantos extáticos. Pero del toro hablaremos más abajo, dada su riqueza de significados en relación con el dionisismo y el orfismo, y aprovechando que es la última de las metamorfosis de Zagreo en el canto sexto.

El sonido es seña característica de algunas de las descripciones de Fanes en las *Rapsodias*. El ser que surge del esplendente huevo generado por Crono en el Éter<sup>925</sup>, con sus múltiples cabezas (de carnero, de toro, de león y de serpiente), viene al mundo mugiendo y rugiendo<sup>926</sup>, del mismo modo en que ruge Zagreo en su disfraz de león y al igual que, como veremos, muge metamorfoseado en toro.

El león es, además, una de las epifanías más frecuentes de Dioniso desde época clásica. Chuvín<sup>927</sup> menciona un pasaje de las *Bacantes* de Eurípides<sup>928</sup> que habremos de volver a referir más adelante, en relación con otras de las formas adoptadas por Zagreo<sup>929</sup>:

φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν  
 δράκων ἢ πυριφλέγων ὀρᾶσθαι λέων.  
 ἴθ', ὦ Βάκχε, θηραγρευταῖ βακχᾶν  
 γελῶντι προσώπῳ  
 περίβαλε βρόχον  
 θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πεσόν-  
 τι τὰν μαινάδων.  
 “¡Aparéceteme, déjate ver como un toro o una policéfala  
serpiente, o déjate mirar como un león que resople fuego!  
 ¡Ven, oh, Baco, y al persecutor de bacantes  
 con sonriente rostro  
 cíñele el cuello  
 con tu lazo mortal,  
 cuando caiga abatido por la tropa de ménades!”

<sup>925</sup> OF 114-115. Después se diría que Fanes es hijo de Éter: OF 124-125.

<sup>926</sup> OF 129-133.

<sup>927</sup> Chuvín 1992, p. 153s.

<sup>928</sup> E. *Ba.* 1018-1023.

<sup>929</sup> Vid. III.9.4 y III.9.5.

En un coro tan hermoso como estremecedor, preludio de la horrible muerte que espera a Penteo, las fieles del dios invocan a Baco y solicitan su presencia bajo tres formas animales, toro, serpiente y león, coincidentes con otras tantas de las cinco metamorfosis animales de Zagreo en Nono.

Tal coincidencia alcanza igualmente a tres de las cinco cabezas de Protógono, según su descripción en la teogonía de las *Rapsodias*. Claro está que excluimos, por una parte, la cabeza antropomórfica, dado que la forma más corriente de representar a los dioses griegos es idéntica a la humana y Dioniso Zagreo no es una excepción. Como observábamos al hablar del primer bloque de metamorfosis, la representación de Crono como un anciano, de Zeus como un adulto y de Dioniso como un bello adolescente son todas ellas *loci classici* en la tradición literaria y en la iconográfica. Por su parte, la forma de bebé o niño, βρέφος en Nono y παῖς en el resto de los testimonios, alcanzaba de lleno al dios sufriente de la doctrina órfica. El mista, en efecto, encontraba en el expresivo término Ἀνδρικεαπιδόθυρσον un reflejo, basado en su pretensión etimológica, de la doble condición de la divinidad central de los misterios<sup>930</sup>. Tal duplicidad, muy probablemente, formaba parte de las enseñanzas secretas a las que los profanos tenían el acceso vetado. La prueba más concluyente es el uso de ambos términos, tanto “Andricepedotirso” como su variante “Ericepeo”, como contraseñas para acceder al lugar de premio eterno en el Más Allá<sup>931</sup>.

Así pues, la cabeza humana de la divinidad denominada Fanos en el orfismo tardío halla su correspondencia en el primer bloque de metamorfosis del Zagreo noniano. Otro de los rasgos que caracterizan al Primogénito, pero que falta en la digresión de las metamorfosis del canto sexto y en el pasaje de las *Bacantes*, es su última cabeza, la de carnero. No obstante, se encuentra ampliamente documentada como una de las representaciones más habituales de Dioniso, con una serie de significados similares a los que posee la forma de toro. Ambas epifanías tradicionales del dios nos permitirán traer a colación más adelante la discusión acerca de la posibilidad del sacrificio animal en el orfismo a la que apuntan determinados testimonios en los que nos detendremos, y que muestran los vínculos de la religión órfica con una vertiente más cercana al dionisismo.

---

<sup>930</sup> Ἀνδρικεαπιδόθυρσον se habría deformado posteriormente en un oscuro Ἡρικεπαῖος que algunas de las laminillas áureas aplican a Dioniso y que la teogonía rapsódica aprovecha para designar a Protógono: vid. III.8.4. “Dioniso hombre y niño: las contraseñas”.

<sup>931</sup> Vid. III.8.4.

Las laminillas áureas proporcionan una interesante información respecto al toro y al carnero. En las de Pelina y Turios, concretamente, encontramos unas secuencias de oscuro significado que vamos a ofrecer aquí de forma sumaria.

En las laminillas gemelas de Pelina<sup>932</sup> leemos:

Ταῦρος εἰς γάλα ἔθορες.  
Αἶψα ἐς γάλα ἔθορες.  
Κρίος ἐς γάλα ἔπεσες.  
“Toro, te precipitaste en la leche.  
Carnero, caíste en la leche.  
Cabrito, en leche caíste”.

La siguiente fórmula, por el contrario, la hallamos en dos de las de Turios<sup>933</sup>:

Ἐριφος ἐς γάλα ἔπετες.  
“Cabrito, en la leche caíste”<sup>934</sup>.

De una forma críptica muy cercana al procedimiento de las contraseñas o σύμβολα al que aludimos más arriba, la laminilla parece proclamar la obtención definitiva de la felicidad suprema por parte del difunto. Sabemos que en el entramado conceptual de las láminas de oro, tal recompensa se corresponde con el disfrute de un estatus “heroico”<sup>935</sup>, muy cercano a la divinidad, en un lugar físico que recibe la denominación de “sacras praderas y sotos de Perséfone”<sup>936</sup>, e incluso con la identificación del mista con su dios<sup>937</sup>: por ello, tanto Dioniso como el fiel puede recibir el nombre de baco<sup>938</sup>.

Demuestran su escepticismo algunos estudiosos<sup>939</sup> que alegan la dificultad que supone la identificación de Dioniso con un carnero. No sería posible, por tanto, encontrar en las secuencias relativas a “la caída en leche” una alusión, por medio de la figura de tal animal, a la unión mística definitiva del difunto con el dios. Pero

---

<sup>932</sup> OF 485-486.

<sup>933</sup> OF 487.4 y OF 488.10.

<sup>934</sup> Cf. las propuestas de interpretación de Bernabé – Jiménez 2001, pp. 107.

<sup>935</sup> Cf. la expresión “héroe que recuerda” en la laminilla de Entella (OF 475.2).

<sup>936</sup> Lo leemos en la laminilla de Turios (OF 487.7s): “Salve, salve, al tomar el camino a la derecha / hacia las sacras praderas y sotos de Perséfone”.

<sup>937</sup> También atestiguada en Turios (OF 487.6): “Dios has nacido, de hombre que eras”.

<sup>938</sup> Como indica, e.g., el final de la laminilla de Hiponio (OF 474): “también tú te irás por la sagrada vía / por la que los demás iniciados y bacos avanzan, gloriosos”.

<sup>939</sup> Graf 1991, p. 94 ante una identificación del difunto con Dioniso; cf. asimismo Luppe 1989, p. 13 y Segal 1990, p. 415.

contamos con pruebas que apuntan a la representación de Dioniso como un carnero, tales como un pasaje del *Dionisoalexandro*, una comedia fragmentaria de Cratino<sup>940</sup>:

Ἐαυτὸν δ' εἰς κρῖο(ν) μ(ε)τ(α)σκευάσας.

“Transformándose en un carnero”.

O el *Papiro de Gurob* (línea 10b)<sup>941</sup>, que en un contexto claramente ritual alude al empleo de las carnes de

Κρῖος τε τράγος τε.

“Un carnero y un macho cabrío”.

Así pues, no parece excesivo recurrir a la identificación de Dioniso con tales animales para explicar el acto sacrificial como una dramatización de los sufrimientos del dios central del orfismo<sup>942</sup>. Por otra parte, ἔριφος, el término que significa “cabrito” o “macho cabrío”, y que, tal como acabamos de ver, encontramos inserto en el tipo de fórmulas relacionadas con el animal caído en leche, en una de las laminillas de Turios, está ampliamente atestiguado como uno de los epítetos de Dioniso. Lo demuestran algunas citas de lexicógrafos antiguos, que recogen igualmente la identificación con el derivado “Irafiotes”<sup>943</sup>, interpretado comúnmente como “el joven macho cabrío”. En Nono, además, aparece unas pocas veces como epíteto de Dioniso<sup>944</sup>. El panopolitano, sin embargo, ofrece una etimología que no recuerda en absoluto su forma animal, sino basada en el recurso empleado por Zeus para mantenerlo con vida dentro de su pierna tras la fulminación de Sémele. Así lo relata Nono en 9.23s:

καὶ θεὸν ἀρτιλόχευτον ἐφήμισαν Εἰραφιώτην,

ὅττι μιν εὐώδινι πατήρ ἐρράψατο μηρῶι.

“Y al dios recién alumbrado lo llamaron Irafiotes porque su padre se lo había zurcido dentro de su muslo alumbrador”.

El vocablo Ἐραφιώτης, por otra parte, guarda un lejano parecido fonético con Ἡρικεπαῖος, que, tal como vimos, podía presentarse en algún testimonio bajo la forma Ἐρικεπαῖος ο, incluso, Ἴρικεπαῖγε, como en la línea 22b del *Papiro de Gurob*<sup>945</sup>. El verdadero significado, tanto de Ἐραφιώτης como de Ἡρικεπαῖος, resulta un

<sup>940</sup> Cratin. *PCG* IV K.-A, p. 140, lín. 31 (= *P. Oxy.* 633).

<sup>941</sup> Cf. Smyly 1921, p. 2; Hordern 2000, p. 137.

<sup>942</sup> Cf. Ricciardelli 1992, p. 33 n. 37.

<sup>943</sup> Hsch. s. v. Ἐρίφιος; ὁ Διόνυσος, “Érifo: Dioniso”; id. s. v. Εἰραφιώτης; ὁ Διόνυσος (...) καὶ Ἐρίφιος παρὰ Λάκωσιν, “Irafiotes: Dioniso. También Erifio, entre los laconios”; St. Byz. Διόνυσος; Ἐρίφιος παρὰ Μεταπόντιος, “Dioniso: Erifio, entre los de Metaponto”.

<sup>944</sup> En 9.23, 14.118, 14.229, 21.81 y 42.315.

<sup>945</sup> Hordern 2000.

misterio, pero parecen existir más posibilidades de acercamiento en el caso del primero. Al segundo, en cambio, nos aproximamos tan sólo si lo entendemos como deformación tardía del compuesto Andricepedotirso. Tanto Ericepeo como Irafiotes son epítetos de Dioniso. Por cuanto respecta a “Ericepeo”, en las *Rapsodias* es uno más de los nombres de Protógono, una de cuyas cabezas, para retomar el principio de nuestra argumentación, es de carnero. Y tanto el carnero como el macho cabrío se encuentran en la base de una de las posibilidades de interpretación del sobrenombre dionisiaco “Irafiotes”.

No supone ninguna novedad afirmar que el Primer Nacido del orfismo tardío, llamado Fanes y con monstruosos rasgos procedentes de alguna divinidad oriental, asume en su figura elementos que apuntan a todas luces hacia su identificación con Dioniso. Anteriormente mostrábamos, al hablar con más detalle del sobrenombre Ericepeo, cómo ciertos fragmentos le atribuyen también el epíteto “Bromio” y “Zeus omnividente”, en lo que es una clara muestra del afán sincrético del orfismo que ve en los dioses más jóvenes copias o reediciones de los anteriores. De tal manera, Fanes es el germen de Zeus como Zeus lo es de Zagreo, y como Zagreo lo es, a su vez, del segundo Dioniso. La mezcolanza de cabezas animales del Primogénito de las *Rapsodias* se erige en gráfica alusión a su capacidad para contener a los dioses centrales del panteón órfico, en reflejo de un sincretismo largamente discutido y que, en mi opinión, tan cerca se encuentra del henoteísmo.

Es posible, en mi opinión, considerar la figura de Fanes, en tanto que conjunto de los rasgos que han caracterizar a gobernantes universales que aún no han nacido, el modelo sobre el que se construye la digresión de las metamorfosis de Zagreo. Lo vimos en las humanas, que nos permitían aludir al mito de las edades y anticipar algunas de las reflexiones que ahora nos ocupan respecto a las animales. Si allí decíamos que el Protógono de las *Rapsodias* y, por tanto, el primer Dioniso de Nono, parece reunir en su apariencia todos los seres vivos que han de poblar el mundo, aquí no hemos de refutar aquella afirmación. Sí podemos, sin embargo, completarla con el estudio detenido de las referencias que contiene cada animal, partiendo de la noción de que el panopolitano se dirige a su público en un lenguaje simbólico. Del análisis comparativo de las descripciones de Protógono que las teogonías órficas refieren, del pasaje citado del coro de las *Bacantes* y de las metamorfosis animales de Zagreo, resulta posible extraer dos conclusiones:

La primera es que, independientemente de que el Primer Nacido del orfismo e identificara con Dioniso antes o después de la época de recopilación del *Relato Sagrado en 24 rapsodias*, sólo la monstruosidad de una figura orientalizante como Fanes proporcionaba los recursos precisos para la representación de todo el universo en un solo ser. La unión de las cabezas de serpiente, toro, carnero y león se explican, así, como un medio de apuntar globalmente a Dioniso a través de todos los animales culturalmente cercanos a él.

La segunda conclusión es válida tanto para el texto de Eurípides como para el de Nono. El propósito ambos parece ser idéntico al de la descripción de Fanes en las *Rapsodias*, es decir, aludir conjuntamente a todos los animales de ámbito dionisiaco. La diferencia fundamental es la ausencia del carnero tanto en la invocación de las ménades eurípidea como en las formas con que Zagreo lucha por su vida en las *Dionisiacas*<sup>946</sup>. La razón es simple y obedece a una cuestión de fondo: las bacantes del coro de Eurípides preparan poéticamente la perdición del rey tebano Penteo, que anhela darles caza y obstruir la extensión de los ritos de Dioniso<sup>947</sup>. El canto de las ménades enfurecidas rezuma anhelo de venganza y reclama la presencia de su dios en las formas más terroríficas, en tanto que violentas, que puede adoptar. Por otro lado, las metamorfosis de Zagreo en Nono, desde un punto de vista meramente argumental, tienen como finalidad ahuyentar a los Titanes, escapar de ellos o, al menos, dar cumplida muestra de poder divino en los momentos previos al sacrificio. En cualquier caso, hay una agresividad de fondo coincidente en el pasaje de Eurípides

---

<sup>946</sup> El coro de *Bacantes* se limita a invocar a Dioniso bajo las formas de toro, serpiente y león, mientras que Nono añade un caballo y un tigre que desconcierta a los estudiosos. Volveremos sobre esta divergencia más abajo.

<sup>947</sup> Nono concede gran importancia a la historia de Penteo, a la que dedica los cantos 44-46, en un extenso tratamiento equiparable tan sólo a la fundación de Béroe (41-43). La *Penteida* noniana es una reelaboración de un episodio presente en la leyenda dionisiaca al menos desde época clásica, como vemos. Algunos estudiosos interpretan el *pe-te-u* presente en una tablilla de Pilos como un epíteto de Dioniso que más tarde se aplicaría a su archienemigo tebano: cf. Vian 1963, pp. 110ss. Sin embargo, hay motivos fonéticos para negar tal interpretación: cf. Aura Jorro 1985-1993, s.v. *pe-te-u* 115. Hecateo de Mileto recoge también una forma *Τενθεύς* (FGH 1.1. f 31) en la que se ha querido ver un testimonio antiquísimo de la *Penteida*. En cualquier caso, el castigo ejemplarizante de Penteo forma parte de un *hierós lógos* dionisiaco del que hallamos huellas en Nono: vid. III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”. La fuente principal del panopolitano en la *penteida* es Eurípides. La relación entre ambos autores, sin embargo, ha sido muy poco estudiada: D’Ippolito 1964 le dedica tan sólo unas páginas (pp. 165-177). Más reciente es la monografía de Tissoni 1998, que comenta en profundidad los cantos 44-46 y presenta algunas alusiones a las *Bacantes*. Hernández de la Fuente 2001b, por otra parte, compara las escenas centrales del mito de Penteo en uno y otro autor, en un artículo donde desempeña un papel preponderante el estudio de la iconografía.



y en el de Nono: la forma de carnero habría sido chocante y ridícula en tales contextos.

### 9.3.3. LA METAMORFOSIS EN LEÓN EN OTROS PASAJES DE LAS *DIONISIÁCAS*.

El panopolitano recibe gran parte de su inspiración del coro de *Bacantes* en su pasaje de las metamorfosis animales de Zagreo. Es el segundo de los influjos que señalábamos, después de haber ahondado en el examen de la figura de Fanes como suma de los animales más relevantes en el culto dionisiaco. La ausencia del carnero en las formas del primer Dioniso recibe una explicación basada en la inadecuación de tal animal con respecto al propósito intimidatorio de la actitud del dios niño. El deseo de llamar la atención sobre una capacidad agresora potencial, significada en un disfraz divino de león, aparece otras veces en las *Dionisiacas* en pasajes que corroboran las razones alegadas para que, aun encontrándose ausente el carnero, las formas remitan a todo el abanico de epifanías posibles de Dioniso.

#### A) EL LEÓN Y EL FUEGO: DIONISO ANTE DERÍADES.

En primer lugar, aduciremos la escena del combate singular que Dioniso protagoniza ante Deríades<sup>948</sup>. Las formas adoptadas por el dios son: fuego, agua, león, árbol -pino o plátano-, pantera, fuego y león por segunda vez, y jabalí. Hallamos la lista completa en 36.294-333, pero dada la extensión del pasaje, no lo citaremos completo, sino que reproduciremos paulatinamente los versos pertinentes para el análisis del animal que nos ocupe en cada momento, a lo largo del presente epígrafe y los sucesivos.

Dos veces, como decimos, se transforma Dioniso en león delante de su soberbio oponente.

La primera en 36.299-303:

...ἀμφιέπων δὲ  
ἰσοφύε̃ς μίμημα λεοντείοιο προσώπου  
ὄρθιον ἠέρταζε μετάρσιον ἀνθρεῶνα,  
τρηχαλέον βρύχημα χέων πυκινότριχι λαιμῶι,  
ὡς κέλαδον βρονταῖον ἐρισμαράγοιο τοκῆος.

---

<sup>948</sup> Examinada en tanto que acción mágica más adelante: IV.4.2.2.b. “Dioniso frente a Deríades”.

“Y cambiado en la imagen idéntica de un rostro leonino, irguió su cuello hacia arriba, vertiendo de su velluda garganta un áspero rugido, como si fuera el clamor tonante de su fiero progenitor”.

Hallamos la segunda, en forma de breve referencia<sup>949</sup>, recogida en 36.329:

ἐκ βλοσυροῦ δὲ λέοντος...

“Y después del terrible león...”

La última de las metamorfosis será la de jabalí, narrada en 36.329-333, bajo la que Dioniso acomete a Deríades con tanta fiereza como la que le permitían sus formas anteriores. Por otro lado, inmediatamente antes, la apariencia usada para perseguir al general indio es la de fuego, que cuenta con un interesante paralelo en los cantos de la *Penteida*, concretamente en 45.332-358. Relata allí el poeta el acoso al que somete el dios a su primo y opositor, en un procedimiento doblemente vinculable con la hechicería: primero, porque cambiar de apariencia a placer, en tanto que capacidad exclusiva de los dioses, es un acto de magia si es un mortal quien lo lleva a cabo<sup>950</sup>. En el caso de los dioses de las *Dionisiacas*, prescindimos, pues lo consideramos tan complicado como innecesario, de cualquier intento de separación de los rasgos típicamente humanos y de los que aproximan a la divinidad a los personajes de la trama. En segundo lugar, el control del fuego es una de las capacidades que para sí reclamaron algunos teúrgos<sup>951</sup>, un tipo de personaje muy

---

<sup>949</sup> Keydell señaló una laguna en este punto (cf. Hernández de la Fuente 2004b, p. 280, n. 25). El canto trigésimo sexto parece especialmente corrupto, lo que para algunos estudiosos es prueba de que las *Dionisiacas* están inacabadas. Cf., por ejemplo, Collart 1930, pp. 209-210. Rouse 1962, vol. 3, p. 23, lo soluciona con la presentación de una glosa encorchetada para facilitar la comprensión: “then he took a lion’s shape and...”.

<sup>950</sup> Vid. justificación de la metamorfosis como herramienta mágica en IV.4.2.1.

<sup>951</sup> El biógrafo Eunapio proporciona un testimonio muy interesante acerca de Máximo de Éfeso o Máximo el Teúrgo, maestro de Juliano el Apóstata y sólo un siglo anterior a Nono: ἐνταῦθα ὁ Εὐσέβιος [...] φέρεσθαι, “Μάξιμος” εἶπεν “τίς ἐστὶ τῶν πρεσβυτέρων ἀκροατῶν καὶ πολλὰ ἐκπεπαιδευμένων· οὗτος διὰ μέγεθος φύσεως καὶ λόγων ὑπεροχὴν καταφρονήσας τῶν ἐν τούτοις ἀποδείξεων, ἐπὶ μανίας τινὰς ὀρμήσας καὶ δραμῶν, συνεκάλεσεν ἡμᾶς πρῶν τούτους παρόντας εἰς τὸ Ἐκατήσιον, καὶ πολλοὺς ἐδείκνυ τούτους καθ’ ἑαυτοῦ μάρτυρας. [...] “καθῆσθε μὲν,” εἶπε πρὸς ἡμᾶς, “ὧ φίλτατοι ἐταῖροι, καὶ τὸ μέλλον ὀρᾶτε, καὶ εἴ τι διαφέρω τῶν πολλῶν ἐγώ.” [...] χόνδρον καθαγίσας λιβανωτοῦ, καὶ πρὸς ἑαυτὸν ὄντινα δῆποτε ὕμνον περαίνων [...] “ἀλλὰ ταραχθῆτω γε ὑμῶν ὑπὸ τούτων μηδὲ εἷς, αὐτίκα γὰρ καὶ αἱ λαμπάδες ἀνάψουσιν, ἃς ἐν ταῖν χεροῖν ἡ θεὸς φέρει.” καὶ τούτους λόγους ἔφθανεντὸ φῶς ταῖς λαμπάσι περιφλεγόμενον. ἡμεῖς μὲν οὖν τὸν θεατρικὸν ἐκείνον θαυματοποιὸν πρὸς τὸ παρὸν καταπλαγέντες, ἀνεχωρήσαμεν· σὺ δὲ τούτων μηδὲν θαυμάσις, ὥσπερ οὐδὲ ἐγώ, τὴν διὰ τοῦ λόγου κάθαρσιν μέγα τι χρῆμα ὑπολαμβάνων”. “Se cuenta que entonces Eusebio [...] dijo: “Máximo es uno de nuestros discípulos más antiguos y aventajados. Tiene tanto talento natural y capacidad de reflexión que actúa por impulsos y se deja arrastrar por cierta suerte de *manía*. El otro día nos convocó en el templo de Hécate y escogió a muchos para que estuviesen como testigos a su lado [...]. Nos dijo: “Sentaos, queridísimos compañeros, y mirad lo que está a punto de ocurrir y si es verdad que soy yo tan diferente de la mayoría”. Quemó un grano de incienso y cantó entero, para

abundante en el Egipto noniano, a medio camino entre el hechicero vulgar y corriente, y el filósofo preocupado por alcanzar el grado máximo de cercanía a los dioses<sup>952</sup>. El fuego, además, es a nivel religioso un elemento purificador fuera de toda duda<sup>953</sup>. Las laminillas áureas, en concreto una de las de Turios<sup>954</sup>, proporciona de nuevo el testimonio de mayor utilidad con respecto al ámbito del orfismo, al presentar una alusión al “fuego que todo lo vence” en una lista o, más bien, un conglomerado informe de secuencias sin sentido que rodean y ocultan alusiones a conceptos básicos del orfismo<sup>955</sup>.

La metamorfosis en fuego acompaña a la figura de león en el pasaje de la lucha de Dioniso contra Deríades, pero la hallamos sola en el relato de la persecución a la que es sometido Penteo. En el coro de las *Bacantes*, las llamas están presentes también, aun en una forma simplemente alusiva: constituyen un todo con la forma leonina, cuya fiereza queda resaltada por la imagen del verso 1019 (πυριφλέγων ... λέων). Sea como fuere, los testimonios citados nos permiten demostrar el tono

---

sus adentros cierto tipo de himno [...]. "No temáis esto ninguno de vosotros, pues en un momento las antorchas que lleva la diosa en sus manos se encenderán". Y apenas había terminado de hablar, la luz resplandeció en las antorchas. Nosotros nos fuimos y quedamos por un tiempo aturridos por aquel asombroso espectáculo. Tampoco te asombres tú de estas cosas, que yo no lo hago, pues la purificación por medio de la razón es una cosa mucho más importante" (Eun. VS 7.2.6ss Boissonade pp. 473-475).

<sup>952</sup> Un ejemplo muy ilustrativo al respecto es la intervención en las *Dionisiacas* de un sacerdote lidio de Zeus, que vence a Tifón en Estátala sólo por medio de la fuerza de su palabra. La imaginería de las llamas es omnipresente en toda la escena: el monstruo lo destruye todo como un inmenso incendio, pero el sacerdote sólo se sirve de su palabra, comparada con el fuego. Vid. nuestro comentario del episodio en II. 4.6.2 y IV.4.4. En cuanto a la magia y la teúrgia como un anhelo de comunicación con los dioses, es canónica la definición de Apuleyo (*Apol.* 26.14): *...sin uero more uulgari eum isti proprie magum existimant, qui communione loquendi cum deis immortalibus ad omnia quae uelit incredibili[a] quadam ui cantaminum polleat, oppido miror, cur accusare non timuerint quem posse tantum fatentur?* “Y, si, de acuerdo con una costumbre vulgar, consideran mago a aquél que, a través de su capacidad para hablar libremente con los dioses inmortales, consigue todo lo que quiere, aunque sea increíble, por la fuerza de ciertos encantamientos, yo, de verdad, me pregunto: ¿por qué no tienen miedo de acusar al que reconocen un poder tan grande?”. Más abajo, en la introducción del bloque que dedicamos a la magia (vid. IV.1), nos hacemos eco de la dificultad de establecer claros límites entre la magia, la religión, la teúrgia e incluso la medicina. Da cuenta también de tales problemas, a nivel general, Luck 1985.

<sup>953</sup> La teúrgia no pretende sólo espectáculo, sino “la purificación a través de la razón”, como afirma Eusebio a Juliano según Eunapio: Eun. VS 7.2.6ss Boissonade pp. 473-475.

<sup>954</sup> OF 492.

<sup>955</sup> La laminilla en cuestión ha sido bautizada “sopa de letras” por Bernabé – Jiménez 2001 en razón de la desconcertante morfología de su texto. Nos movemos de nuevo en el terreno de los σύμβολα, por tratarse de vocablos sueltos cuya presencia en el total y cuyo significado pleno podría ser solamente conocido por el mista, que ha aprendido en la τελετή todo lo necesario para salvarse: en OF 492.2, aparece el fuego después de la enumeración “Zeus, Aire, Sol”. En OF 492.7s, la mención del fuego precede a la de “hermosos sacrificios/ Sacrificios, Deméter, fuego, Zeus, la Muchacha Subterránea”.

agresivo y la intención intimidatoria de la metamorfosis en león, una acción mágica que es a la vez ostentación de un inmenso poder. Un alarde acrecentado por diversos sentimientos en cada pasaje: la cólera del dios en el enfrentamiento con Deríades y la desesperación agónica en la digresión de Zagreo ante los Titanes. La diferencia en la actitud del protagonista se debe, seguramente, a que el segundo Dioniso se sabe vencedor de antemano, mientras que Zagreo es consciente de la inminencia de su fin.

B) ΜΕΓΕΡΑ ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΡΦΟΣ.

El león aparece también en forma de metamorfosis divina en plena contienda indíaca, pero ya no es Dioniso quien adopta tal apariencia, sino la Erinis Megera. Así leemos en 32.100-109:

Τόφρα δὲ ποικιλόμορφος ἐν οὖρεσι φοιτᾷς Ἐρινὺς  
νεύμασιν Ἡραίοισιν ἐθωρήχθη Διονύσωι·  
καὶ κτύπον ἐσμαράγησεν ἐπ' ὀφθαλμοῖσι Λυαίου,  
σεισαμένη βαρύδουπον ἐχιδνήεσσαν ἰμάσθλην·  
καὶ κεφαλὴν ἐλέλιξε, δρακοντείων δὲ κομάων  
φρικτὰ τινασσομένων ἐπεσύρισε λοίγιος ἦχώ,  
καὶ σκοπιὴν ἔρραινον ἐρημάδα πίδακες ἰοῦ...  
ἄλλοτε θηρείοιο τύπον φαίνουσα προσώπου  
αἰνομανῆς ἔφριξε λέων πυκινότριχι λαιμῶι,  
χάσματι φοινήεντι καταΐσσων Διονύσου.

“Y entonces, la Erinis de variado aspecto, que vagaba por los montes, se armó contra Dioniso alentada por Hera: y ante los ojos de Lico golpeaba y retumbaba, chasqueando su resonante látigo hecho de víboras. Y agitó la cabeza y de sus cabellos serpentinales, al agitarse, siseó terriblemente, el funesto eco, y empararon el monte yermo corrientes de veneno... Se aparecía algunas veces bajo el aspecto del rostro de un animal salvaje, un león enfurecido que erizaba el pelaje de la cerviz, y se arrojaba sobre Dioniso con las sangrientas fauces abiertas”.

El pasaje pertenece a la narración de los acontecimientos previos a uno de los episodios más críticos a los que deberá hacer frente el ejército dionisiaco: la locura de Dioniso, que lo tendrá apartado de la contienda, con terribles resultados para los suyos, entre el canto trigésimo segundo y el final del trigésimo quinto. Después de todo un entramado de tretas mágicas<sup>956</sup>, Hera ha conseguido seducir a Zeus,

<sup>956</sup> Desde el apoyo de otros dioses relacionados con la magia en mayor o menor medida (como las Erinis, consideradas poseedoras de un poder mágico maligno como divinidades de la venganza, o Sueño, que dispensa a su antojo el estado del que recibe nombre: vid. IV.5.4. “Sueño”), hasta el uso de objetos de maravillosas propiedades basadas sobre todo en la magia simpática: el vestido con el que Zeus la desposó por primera vez y una corona repleta de piedras preciosas y semipreciosas (vid.

ofuscarlo con sus amores y dejarlo profundamente dormido con la ayuda, también mágica, de Sueño, que en las *Dionisiacas* es hijo de Noche<sup>957</sup>. Así, la reina consorte del Olimpo logra el objetivo de apartar a su esposo de la contienda y, por tanto, privar de su mayor protección al hijo de Sémele, al que la madrastra odia profundamente. Uno de los pasos decisivos en su plan ha sido conseguir el favor de Perséfone, que tiene a su servicio, en tanto que reina del Hades, a la tríada de diosas infernales de la venganza: las Erinis. Dos pasajes del parlamento que dirige Hera a la diosa del Hades en el canto trigésimo primero testimonian la posibilidad que tiene el nombre del primer Dioniso de recibir un uso mágico, malicioso, basado en la relación especial existente entre él y algunas diosas “oscuras”, dotadas de supuestos poderes mágicos malignos<sup>958</sup>. En el caso de Perséfone, la esposa de Zeus apela a la injusticia que supone que el segundo Dioniso reciba tanto apoyo de su padre, que, por el contrario, descuidó a Zagreo. Hera contrapone explícitamente a los dos primeros Dionisos en dos ocasiones a lo largo de su falaz discurso: la primera en 31.34-36, donde insiste sobre todo en la humanidad de Baco<sup>959</sup> frente a la innegable condición divina de Zagreo, y la segunda en 31.45-48, en la que recuerda la muerte del dios niño, “despedazado por unos cuchillos”<sup>960</sup>, y la supuesta pasividad de Zeus al respecto. Lo cierto es que Zeus no se muestra precisamente indiferente después del asesinato de su pequeño sucesor a manos de los Titanes ni en las *Dionisiacas* ni en las fuentes órficas, aunque su reacción al descubrir el crimen diverge en la epopeya con respecto al resto de la tradición. Ello obedece a la ausencia de vinculaciones antropogónicas de la historia de Zagreo en la obra de Nono<sup>961</sup>. En cualquier caso, Hera miente sin

---

IV.3.2.3.c. “La corona de Hera”). A medio camino entre ambos criterios encontramos la intervención de Afrodita, que aporta al aderezo de Hera un ceñidor destinado a despertar el deseo en su adúltero esposo; al igual que el sueño, el amor sensual, es, en la mente del poeta, susceptible de ser inducido mágicamente.

<sup>957</sup> Vid. IV.5.4.

<sup>958</sup> Vid. III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo” y IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”. Para la relación de Perséfone y Deméter con Dioniso, de ambas entre sí y con Rea, vid. III.2. y III.9.4.3.

<sup>959</sup> De forma constante a lo largo del poema, Dioniso es divino para sus partidarios, mientras que sus enemigos ven en él un simple humano que se sirve de la hechicería. La insistencia en oponerle una vez conocida su condición divina es el pecado de los teómacos: vid. III.9.3.4.

<sup>960</sup> Vid. el comentario del pasaje en III.10.

<sup>961</sup> Ninguno de los tres Dionisos de Nono tiene nada que ver con el origen de la raza humana. La relación más cercana que cualquiera de ellos establece con respecto a los hombres es la del segundo, cuyo nacimiento es necesario después de haber quedado truncada la sucesión divina en la persona del malogrado Zagreo: vid. III.2. Aun así, el papel de la humanidad es prácticamente nulo en la epopeya y

escrúpulo alguno o transforma la verdad a su gusto y conveniencia, todo para lograr lo que desea de Perséfone: poner a su servicio a las Erinis.

No serán las tres, sino tan sólo una la que ataque a Dioniso. Su presencia, no obstante, así como su hábil empleo del látigo mágico, hecho de serpientes, será suficiente para enloquecer a Dioniso. La Erinis presenta una imagen aterradora a lo largo de toda la literatura grecolatina, tal y como corresponde a la divinidad que mejor representa la idea de la sangre por la sangre. En el pasaje que reproducimos, Nono sigue la tradición en las descripciones del látigo y de los cabellos que destilan veneno, pero, como suele, introduce una novedad. En esta ocasión, la *imitatio cum innovatione* consiste en potenciar lo tradicionalmente horripilante por medio de la metamorfosis en un león de ensangrentadas fauces. Dioniso enloquece de inmediato<sup>962</sup>, o, al menos, su locura comienza prácticamente sin solución de continuidad en el poema. El testimonio de la actuación de la Erinis ha de servirnos, por ahora, para corroborar la intención intimidatoria de la forma falsa adquirida por Zagreo en el canto sexto y por el segundo Dioniso ante Deríades.

Como veremos en la sección que dedicamos a la magia en el presente trabajo, el cambio de forma es una habilidad divina<sup>963</sup>, de todos los dioses en general y de ninguno en particular. Sin embargo, da la impresión de que el poeta considera que a algunos les pertenece más “por derecho” que a otros. El indicio en el que me baso para tal afirmación es la presencia en 32.100 del adjetivo *ποικιλόμορφος*, traducido como “de variado aspecto”. El calificativo proporciona una doble información: por una parte, es posible deducir que la Erinis posee una figura mixta, elementos procedentes de varios tipos de seres en un solo cuerpo, al modo de terrígenas como Tifón o los Gigantes. Nono se muestra, así, fiel a una tendencia preponderante en la tradición grecolatina consistente en equiparar la multiformidad a la perversidad. De ella escapa, como vimos anteriormente, el multiforme Fanes que se funde con Protógono en el orfismo tardío; en su variedad de formas, combinada con una personalidad más neutra que maligna, encontrábamos una importante prueba para su origen oriental. Excluíamos también a Zagreo de la ecuación entre monstruosidad y maldad por modelarse sus metamorfosis sobre la apariencia mixta de Fanes, pero

---

la salvación aparece tan sólo en forma de referencias, como la promesa de Zeus al dios alegórico Eón en 7.73-105 o la discutida alusión al sufrimiento de Baco, liberador de la humanidad, inserta en 12.71..

<sup>962</sup> La narración de las andanzas dementes del dios comienza en 31.110.

<sup>963</sup> Vid. IV.4.2.

sólo en Nono: no hay que olvidar que el dios protagonista del mito del desmembramiento no se metamorfosea en ningún otro testimonio.

En las *Dionisiacas*, el adjetivo ποικιλόμορφος aparece tan sólo en siete ocasiones, y siempre en alusión a aquello cuya constitución se basa en componentes de diversa procedencia, aunque la asociación con lo monstruoso no es predominante.

En 18.257, por ejemplo, encontramos ποικιλόμορφος en medio de un discurso de Estáfilo<sup>964</sup> usado para describir a Campe (Κάμπη), un monstruo cuyo nombre significa literalmente “gusano”. Para animar a Dioniso a que se enfrente animosamente a los indios, Estáfilo relata el modo de proceder de Zeus para lograr la victoria frente a Crono. La presencia de Campe en tal etapa del mito de la sucesión de los cielos cuenta sólo con precedentes tardíos<sup>965</sup> y en las *Dionisiacas* obedece al fin compilador que anima la epopeya. Nono elabora la descripción del monstruo a partir de la de Tifón contenida en la *Teogonía* hesiódica<sup>966</sup>.

La coincidencia entre la mezcla de formas, señalado por ποικιλόμορφος, y lo repugnante, se extiende tan sólo desde Campe al ejemplo de la Erinis que nos ocupa, el de 32.100. En 7.23 encontramos el adjetivo aplicado a Eón, el Tiempo inmortal, que hallamos divinizado tan sólo en la obra del panopolitano. Como calificativo de un dios, aun basado en una alegoría, ποικιλόμορφος podría señalar que la figura de tal dios está compuesta por partes de seres diferentes, tal como hasta ahora hemos observado, y, dado el carácter tardío de la divinización, multiforme no equivale a monstruoso. Nono entiende, además, que Eón es un dios primigenio, con lo que quedaría por otro lado justificada su polimorfía, equivalente en ese sentido a la de Fanes. Si Eón es sólo el correr del tiempo, de los años y de los siglos, sin personificación, ποικιλόμορφος aludiría simplemente a la unión de acontecimientos diversos, natural en todo periodo de tiempo prolongado<sup>967</sup>.

---

<sup>964</sup> Rey de Asiria, padre de Botris y marido de Mete. La historia de su hospitalidad con el ejército dionisiaco es el centro del canto decimotavo. Su muerte, recogida en el canto siguiente, es uno de los mitos nonianos de invención del vino: Estáfilo, merced a la benevolencia de Dioniso, recibe una nueva vida, eterna, por medio de la asociación al racimo de uvas que parte de la interpretación alegórica de su nombre. También su mujer e hijo pasan a formar parte, como recompensa por haberlo acogido, del cortejo del dios. Vid. la importancia del elemento vegetal en la resurrección de Tilo (IV.3.3.3) y las curaciones mágicas efectuadas con plantas, vino y miel por Dioniso y Aristeo (IV.3.3.1).

<sup>965</sup> Reflejados en Apollod. 1.6, donde Campe es un engendro que vigila el encierro en el Tártaro de los Hecantoquiros y de los Cíclopes hijos de Gea y Urano. Cuando Zeus necesitó en la batalla la ayuda de estos seres primigenios, los liberó matando a su monstruoso guardián.

<sup>966</sup> Hes. *Th.* 820ss.

<sup>967</sup> Así hay que entenderlo en *Paráfrasis* 9.154: ποικιλόμορφος ... πάντροφος αἰών.

En 45.38, ποικιλόμορφος califica el estruendo que reina en Tebas en los momentos previos a la catástrofe. Son idénticas, por su parte, la secuencia inserta en 32.121 y 46.102, φάσματα ποικιλόμορφα. También sus respectivos contextos son similares: en el primer caso, las “apariciones de diverso aspecto” alude a las visiones que Megera presenta ante Dioniso una vez enloquecido, para potenciar su demencia. En el segundo, es Dioniso quien las envía y Penteo quien las recibe, con igual resultado: la ofuscación de la razón, que lleva a la perdición. Baco vagará errante por los montes, descuidado de su ejército, hasta que Zeus despierte de su hechizo; Penteo, en cambio, acudirá seguidamente a contemplar a escondidas los ritos de las bacantes y no se librará de una muerte terrible a manos de su propia madre<sup>968</sup>.

En último lugar, debemos ocuparnos de la primera de las apariciones de ποικιλόμορφος, que hallamos en 6.179. Recordaremos ahora los conceptos fundamentales en los que nos detuvimos al analizar el bloque de metamorfosis humanas de Zagreo en el canto sexto<sup>969</sup>, para después introducir elementos que conduzcan a la interpretación del término en la escena protagonizada por la Erinis Megera. En 6.179, el adjetivo acompaña a la forma de bebé<sup>970</sup> que toma el primer Dioniso justo antes de aparecerse como un adolescente. Aparte de la cuestión de la imagen de Dioniso como niño y adulto simultáneos como medio de evocar nociones religiosas, que nuestro trabajo presenta relacionadas con el uso de contraseñas en el ámbito del orfismo<sup>971</sup>, destacábamos, siguiendo la introducción de Chuvín<sup>972</sup>, los paralelos, en algunos *Himnos órficos*, del uso de un adjetivo de sentido similar, πολύμορφος. Para diferenciarlo de ποικιλόμορφος y, por tanto, dar con una explicación medianamente satisfactoria de por qué Nono prefiere éste último<sup>973</sup>, aludíamos a la relación etimológica del vocablo con el ideal poético de la *poikilía*, a la

---

<sup>968</sup> Vid. III.9.3.4.a.

<sup>969</sup> Vid. las reflexiones en torno a la polimorfía de Zagreo en III.8. “Las metamorfosis divinas”.

<sup>970</sup> Ἄλλοτε ποικιλόμορφον ἔην βρέφος. “En ocasiones era un bebé de variado aspecto”. Vid. III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, y especialmente la presentación del texto en III.7.1.

<sup>971</sup> Vid. III.8.4. “Dioniso hombre y niño: las contraseñas”.

<sup>972</sup> Chuvín 1992, p. 29.

<sup>973</sup> Aunque no hay tan gran diferencia cuantitativa en el uso de uno y otro: πολύμορφος aparece seis veces en las *Dionisiacas* (2.60, 2.148, 13.39, 16.220, 18.238 y 43.229) frente a las comentadas siete apariciones de su variante. Prácticamente todas las valoraciones que hacemos del significado de ποικιλόμορφος son válidas para πολύμορφος.



que acuden constantemente los estudiosos de su poesía para explicar la convivencia de estilos, géneros y temas<sup>974</sup>.

Pero lo más interesante ahora de la presencia del adjetivo en 6.179 es que nos permite retomar ciertos argumentos que conducen a una interesante comparación entre Megera, transformada en león, y la forma leonina de Zagreo ante los Titanes.

En primer lugar, ποικιλόμορφος confirma definitivamente el significado del león como un animal horrendo, obviamente peligroso, del que incluso los asesinos del dios niño podrían haber deseado huir. Por su valor bélico (más ofensivo que defensivo), la metamorfosis en león es, junto con el fuego, una de las apariencias que Dioniso adquiere dos veces en su enfrentamiento contra Deríades<sup>975</sup>.

En segundo lugar, nos habla de la multiformidad innata de Zagreo: rasgos de otro tipo de seres (toro o reptil) conviven en el cuerpo del primer Dioniso desde su nacimiento<sup>976</sup>, al igual que las serpientes pueblan los cabellos de las Erinis cuyo látigo, como veíamos, es asimismo serpentino.

El examen de la metamorfosis en león de Megera demuestra, por último, que, a pesar de que el león aparece relacionado estrechamente con el ámbito de lo dionisiaco, no es exclusivo de él.

#### 9.3.4. SOÑAR LEONES Y SOÑARSE LEÓN: LOS RESTOS DEL *ιέρους λόγος*.

En el presente epígrafe examinaremos una selección de textos de las Dionisiacas que hablan de la relación del león con una de las vertientes más oscuras del dionisismo y de los más siniestros rasgos de carácter de Dioniso. Hasta ahora hemos presentado algunos ejemplos que muestran cómo un dios se metamorfosea momentáneamente en tal animal, buscando en su cambio de forma un medio efectivo de causar pavor en un enemigo, como vemos en el episodio de Zagreo; de

---

<sup>974</sup> Vid. I.1. “Nono y su obra”. Ποικιλόμορφος cuenta con una segunda característica que lo hace preferible para Nono: es más largo, más sonoro y más arcaizante.

<sup>975</sup> Vid. nuestro análisis de la escena desde el punto de vista de la metamorfosis como acción mágica en IV.4.2.2.b. Y en el presente capítulo, vid. III.9.3.3.b. “El león y el fuego: Dioniso ante Deríades”.

<sup>976</sup> Resulta claro sobre todo a partir de 6.165: Ζαγρέα γειναμένη (sc. Περσεφόνη), κερόεν βρέφος... “Dio a luz (sc. Perséfone) a Zagreo, un bebé cornudo...”. El dios nace con una apariencia predominantemente humana, pero con cuernos, lo que apunta a su frecuente identificación con el toro (vid. III.9.5), pero también con lo serpentino (vid. III.9.4), en recuerdo de la forma bajo la que Zeus lo engendrara en Perséfone. Recuérdese que las serpientes cornudas son una variedad típica de Egipto y hemos de suponer que resultarían conocidas para el poeta. Para un análisis de 6.165 desde el punto de vista de las fuentes de Nono, vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

enloquecerlo, como en la intervención de Megera ante el segundo Dioniso; o, simplemente, de demostrar una fuerza inmensa en la que interviene, además, una cólera cuya intensidad sobrehumana refleja fielmente la forma leonina. Así ocurre en las metamorfosis ejecutadas por el protagonista de la epopeya ante el general indio Deríades.

Seguiremos ahora moviéndonos dentro del recurso de la metamorfosis, si bien en un sentido más amplio. Todos los pasajes que vamos a examinar tienen en común una transformación en león de alguno de los personajes del relato, pero lo que diferencia estos cambios de forma de las metamorfosis a las que ya nos hemos referido, es que no tienen lugar de forma real, sino durante un sueño. Por otra parte, tal como indicamos con el título del presente epígrafe, Nono hace uso de la doble posibilidad que le ofrece introducir leones en los sueños de dioses o humanos en su obra: puede ocurrir que la misma persona que sueña se transforme en ese animal o que quien sueña contemple en su visión que lo ataca uno o varios leones. Y si, como decimos, el cambio de forma no es real, es porque obedece a un código de símbolos que trataremos de analizar, pues en las razones de la asociación entre el león y determinados personajes hallaremos elementos especialmente útiles para la comprensión conjunta de los tres Dionisos a través del examen de los acontecimientos que los rodean y de los seres que intervienen en ellos.

Un análisis de los sueños en las Dionisiacas, como tema general, desbordaría con mucho los intereses de nuestra investigación. La intervención de uno o más leones es el criterio básico de la selección de sueños que presentamos. Algunos ellos han sido tratados brevemente y comparados con episodios similares por D. Auger<sup>977</sup>, en un estudio con pretensión panorámica, y por A. Ruiz Pérez<sup>978</sup>, que ve en la mántica un hilo conductor básico de la epopeya, sobre todo por cuanto respecta a la saga tebana. Nos encontramos, así, con dos elementos combinados que requieren atención en el pasaje: en primer lugar, la consideración de los sueños como uno de los modos de presagio más ampliamente representados en la epopeya y, por otra parte, el valor argumental de las profecías, en tanto que recursos poéticos para encadenar escenas en cantos que pueden hallarse, y las más de las veces así es, muy separados entre sí. En el fondo, aun cuando difieran en superficie sus medios de

---

<sup>977</sup> Auger 2003.

<sup>978</sup> Ruiz Pérez 2002.

perseguirlo, el propósito de Auger y de Ruiz Pérez es similar: demostrar que hay cierta unidad en las *Dionisiacas*, encontrar el hilo conductor de la mezcla de temas y estilos que definen la obra de Nono. Ruiz Pérez pretende abordar la evolución de la familia de Dioniso al completo y para ello parte del canto primero, con la actuación de Cadmo en la búsqueda de Europa y en la lucha de Zeus contra Tifón<sup>979</sup>, prestando especial atención a los elementos proféticos que salpican, preceden o explican *a posteriori* los principales acontecimientos de la saga tebana: la muerte de Acteón, el hijo de Autónoe; el amor de Zeus por Semele, la locura de Ino y la vieja tragedia de Penteo, que cierra el ciclo en el canto cuarenta y seis y prepara el fin de la epopeya, la apoteosis del segundo Dioniso.

Por su parte, Auger presenta un cuadro de correspondencias internas entre algunos personajes del poema que en principio no tienen nada que ver y cuya única posibilidad de comparación viene dada *a posteriori* en función de un sueño similar. Por ejemplo, el sueño en el que el alma de Acteón se aparece a su padre, después de muerto por sus propios perros como castigo de Ártemis<sup>980</sup>, halla su correspondencia en aquel otro durante el que el alma de Icaro acude ante su hija para informarle de su muerte violenta<sup>981</sup>. En su comentario a 10.266, pasaje en que Dioniso sueña con Ámpelo, Chrétien<sup>982</sup> establece la siguiente tipología: sueño engañoso que incita a la batalla, aparición de un muerto en sueños y sueño simbólico y premonitorio. Cada una de estas variantes de visión recogidas y explotadas por Nono está modelada sobre un sueño homérico, como demuestran los paralelos citados por Chrétien. Aun con ligeras variantes, Auger parte del esquema que acabamos de reproducir<sup>983</sup> y habla de cuatro grandes sueños simbólicos: el que anuncia a Semele sus amores con Zeus y su maternidad de Dioniso (7.141-160) y los sueños en que, respectivamente, Ágave es avisada de la muerte de Penteo (en 44.46-79), Dioniso conoce de antemano su

---

<sup>979</sup> Sobre Cadmo, vid. en el presente trabajo II.2.3. y II.4.3.1, donde ofrecemos pruebas de la aplicación del patrón mítico de Orfeo sobre el fundador de Tebas. Para el examen de algunas de sus intervenciones vinculables con la práctica mágica, con atención a sus similitudes con las religiones místicas, vid. IV.2.2.

<sup>980</sup> Recogido en 5.410-535.

<sup>981</sup> Lo leemos en 47.148-187.

<sup>982</sup> Chrétien 1985, pp. 148s.

<sup>983</sup> Añade un tipo más que denomina “sueño subjetivo o de deseo”, claramente diferente del sueño premonitorio que cuenta con no menos de ocho ejemplos en las *Dionisiacas*. Aun cuando no es desconocido para Homero, sólo alcanza todo su rendimiento mucho más tarde.

enfrentamiento con Licurgo (18.174-195) y Aura su futura violación por Dioniso (48.262-283). En ellos basaremos también nuestra argumentación.

Dado que en la visión de Sémele, tal como observaremos<sup>984</sup>, los elementos simbólicos empleados por el poeta mezclan lo vegetal y lo animal (una planta y un toro), nos centraremos ahora en el comentario de los sueños de Ágave, de Dioniso y de Aura, unidos por un mismo símbolo con gran riqueza de matices: el león. Para poder apreciar su variedad de significados, seguiremos en cada uno de los ejemplos un método similar, consistente en trazar primero las líneas generales del argumento de cada uno de los ejemplos que hemos escogido, con ayuda del texto y de su traducción; después, lo comentaremos, prestando especial atención a los paralelos que presentan entre sí y con otros episodios. Cabe advertir que, aun cuando sería posible pensar que los sueños representan un nivel subjetivo en tanto que hablan de los miedos y pensamientos de alguien, y, por tanto, no son una herramienta válida para el examen de los tres Dionisos a partir de hechos y personajes circunstanciales que nos proponemos, tal afirmación tiene sentido sólo para los sueños no proféticos: los que vamos a tratar son claras advertencias de un futuro más o menos próximo, calcos prácticamente idénticos de la realidad, una vez que han sido despojados, para su interpretación, del entramado más o menos complejo de símbolos que les rodea.

#### A) ÁGAVE Y PENTEO: EL ESCARMIENTO SAGRADO.

Los textos que examinaremos a continuación proceden de la *Penteida*, el conjunto de episodios que el poeta dedica a la narración de la oposición del rey tebano Penteo al culto de Dioniso y a su posterior castigo, que abarca los cantos 44-46 de las *Dionisiacas*. La de Penteo es una de las sagas que mejor pueden aislarse en todo el *maremagnum* de relatos de la inmensa epopeya dionisiaca, así como un episodio que más interés parece presentar a ojos de Nono, tal como indica su extensión, sólo comparable en la epopeya a la del relato de la fundación de Bérito. Si, por una parte, la creación de la ciudad que más tarde recibiría el nombre de Beirut le permite al poeta tratar todos los temas adyacentes a su epónima, la hija de Afrodita llamada Béroe, el mito de Penteo supone en las *Dionisiacas* la reinterpretación de un antiguo relato de cuya condición sacra el panopolitano no deja más que leves vestigios.

---

<sup>984</sup> Vid. III.9.5.3.

La *Penteida* es, en principio, uno más de los episodios que median entre el nacimiento de Dioniso y su apoteosis final, que son las líneas maestras en torno a las que articula Nono su “épica subjetiva”, basada en el recorrido vital del dios<sup>985</sup>. Según tal perspectiva, el panopolitano construye su magna epopeya dionisiaca en función de seis “patrones míticos” que hallan su reflejo en otros tantos ciclos: mitos fundacionales y cosmogónicos, mitos fundacionales y eróticos, mitos de “hospitalidad de la vid”, mitos de castigo de ὕβρις independientes de la trama estrictamente dionisiaca (como el de Faetonte<sup>986</sup>) y mitos de vida cíclica y resurrección. Estos seis “ciclos” se ven, además, completados por una serie de episodios secundarios que complementan la “línea argumental básica”, es decir, la venida al mundo de Dioniso, la difusión de su culto y sus dones (vino y danza) y, por último, su apoteosis. Para D’Ippolito<sup>987</sup>, el poeta elabora dichos episodios secundarios sobre el modelo del epilio, es decir, unidades menores con independencia y sentido propios dentro del proyecto global de la obra. La *Penteida* es uno de los seis grupos de episodios quasi autónomos, desde el punto de vista de la unidad de sentido y argumento, en los que podemos separar el conjunto de las *Dionisiacas*<sup>988</sup>.

Para construir su *Penteida*, tal como hemos advertido al comenzar el estudio del león como figura cargada de referencias simbólicas, Nono se inspira fundamentalmente en las *Bacantes* de Eurípides, aun cuando introduce numerosos elementos novedosos: por ejemplo, un gusto casi excesivo por las profecías, en formas variadas que pueden ir del sueño premonitorio a sucesos espontáneos y aparentemente triviales en ofrendas o sacrificios a los dioses, acontecimientos todos ellos indicativos de hechos inevitables, y cuyo rasgo común más destacable es el lenguaje simbólico. Las premoniciones<sup>989</sup>, las referencias cruzadas entre personajes,

---

<sup>985</sup> Como asegura Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*

<sup>986</sup> Inserto a manera de *exemplum* en una lista de descendientes del Sol (como los indios, según Nono) castigados por el destino, de la que se sirve Dioniso para arengar a su ejército en 27.145-241.

<sup>987</sup> D’Ippolito 1964.

<sup>988</sup> Junto a la *Tifonomaquia* o *Tifonía* (que ocupa los dos primeros cantos), la *Cadmeida* o *Tebaida* (situada entre los cantos tercero y quinto), una *Indiada* (permanentemente interrumpida por multitud de “epilios”, abarca los cantos del decimotercero al cuarenta y tres) y la *Licurgía* (entre el vigésimo y el vigésimo primero). A esta clasificación hay que añadir los *patria de Tiro* y *Béroé*, en los cantos 40-43 (cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*), que dan lugar a episodios independientes, aunque al mismo tiempo forman parte del ciclo de mitos fundacionales eróticos.

<sup>989</sup> Los ejemplos son innumerables: véase, e.g., el discurso lleno de ironía premonitoria que Dioniso dirige a Penteo en 46.54-96, que se cumplirá con la muerte y desmembramiento del soberano (consumado en 46.218).

diálogos y acontecimientos<sup>990</sup>, así como las promesas<sup>991</sup> y anticipaciones de sucesos futuros a través del elemento profético<sup>992</sup>, desempeñan un papel protagonista a lo largo de la epopeya, casi comparable con el de los propios personajes humanos y divinos. Lo que en otras partes de las *Dionisiacas* es mera insistencia, en el ciclo tebano parece transformarse en una presencia casi obsesiva<sup>993</sup>. La razón hay que buscarla en el hecho de que Tebas es la ciudad natal de Dioniso, por lo que es comprensible que los acontecimientos que afectan a sus habitantes, todos ellos familia directa del dios, interesen de modo especial al poeta. Si además tenemos en cuenta que el género encomiástico presta sus normas a Nono en la elaboración de muchos de los episodios de su magna epopeya<sup>994</sup>, podríamos afirmar que la preocupación por la saga tebana obedece al deseo del poeta de cumplir la norma que exige dar cuenta de los antecedentes del destinatario del encomio. Existe, sin embargo, una explicación más sencilla, que tiene que ver con la pretensión compilatoria del panopolitano: puesto que aspira a recoger todos los mitos relacionados con Dioniso, no puede dejar de tratar cualquiera de los relatos del ámbito cadmeo ni de adaptarlos a su particular técnica literaria, adaptación que, entre otras cosas, da como resultado una amplificación de los motivos.

La insistencia en el elemento profético no es, en mi opinión, mayor en el ciclo tebano que en otras partes de la epopeya: lo que ocurre, más bien, es que el ciclo

---

<sup>990</sup> Las alusiones recíprocas entre las palabras de los tres máximos enemigos del dios: las palabras de Penteo de 44.158-9 son similares a un discurso en el que Licurgo alude a Penteo, en 20.319-324, y a otro, de 27.22-135, donde Deríades hace referencia a Licurgo.

<sup>991</sup> Por ejemplo, el parlamento con el que Eros consuela a Dioniso por la pérdida del amor de Béroce (43.422-436), prometiéndole que obtendrá el de Palene, remite al canto cuadragésimo octavo.

<sup>992</sup> También las profecías son innumerables: una de las más interesantes, por situarse doblemente al comienzo y al final de la epopeya, es la de la metamorfosis en serpientes de Cadmo y Harmonía, que leemos primero en medio de la descripción de la cólera de Ares por el asesinato del dragón de la fuente Dirce, en 4.417-420, y de nuevo en 44.107-118, durante el sacrificio propiciatorio que realiza Ágave, aterrorizada por su sueño, del que hablaremos en seguida. Sobre la serpiente, vid. III.9.4. “La serpiente y la tierra”. La primera alusión al destino de Cadmo tiene lugar en forma de discurso de Zeus, en 2.672-679, donde el dios aconseja a su ayudante humano un ritual destinado a evitar su futura metamorfosis: Zeus no menciona explícitamente el cambio de figura, sino que se refiere a “amarguras” preparadas por el destino. Con todo, la alusión a la constelación de la Serpiente y a la piedra denominada “ofita” permiten la identificación del acontecimiento vitando. Vid. en IV.2.2 y IV.3.2.4 un comentario detenido del ritual en cuestión, con referencias al principio de la *sympátheia*.

<sup>993</sup> Estudia la presencia de los oráculos, profecías y del elemento mántico en general a lo largo de las *Dionisiacas*, con especial atención al ciclo tebano, Ruiz Pérez 2002.

<sup>994</sup> Para Stegemann 1930, por ejemplo, todo el poema es un gran encomio. En contra, Hernández de la Fuente 2004a, *diss.* Otros autores estudian la presencia del esquema del género encomiástico en partes concretas de las *Dionisiacas*, como la fundación de Tiro (narrada en el canto cuadragésimo) y la de Beirut (en el cuadragésimo primero y el cuadragésimo segundo): cf. Dostálová-Jenistová 1957.

tebano subyace a todo el poema, dado que Dioniso es tebano, de Tebas procede y a Tebas regresa; así, las profecías relativas a su familia actúan a manera de hilo que enrama el principio y el fin del argumento dionisiaco, si bien es cierto que de un modo un tanto artificioso.

El sueño de Ágave cuenta también con tales rasgos: dota de unidad, por un lado, a la trama en general; por otro, en relación con la *Penteida*, la narración de la profecía entabla una relación de correspondencia casi exacta, como trataremos de mostrar, con la de la muerte real de Penteo.

Conviene citar, a pesar de su extensión, el pasaje de 44.46-79:

...φόβωι δ' ἐλελίζετο μήτηρ  
Πενθέος ἀυχήεντος, ἔβακχεύθη δὲ μενοινηί,  
μνησαμένη προτέροιο δαφωινήεντος ὀνείρου  
πικρὰ προθεσπίζοντος, ἐπεὶ πάρος ὑψόθι λέκτρων,  
ἐξότε κοιρανίην πατρώιον ἤρπασε Πενθεύς,  
πάννυχον ὑπναλέοις ὄαροις εὐδουσαν Ἀγαύην  
φάσματα μιμηλοῖο διεπτοίησεν ὀνείρου,  
ἀπλανέος θρώισκοντα δι' εὐκεράου πυλεῶνος·  
ἔλπετο γὰρ Πενθηῆα χοροῖτυπον ἀβρὸν ὀδίτην  
ἄρσενα κοσμήσαντα γυναικείωι χροῖα πέπλωι  
ῥῖψαι πορφυρόνωντον ἐπὶ χθόνα φᾶρος ἀνάκτων,  
θύρσον ἐλαφρίζοντα καὶ οὐ σκήπτροιο φορῆα·  
καὶ μιν ἰδεῖν ἐδόκησε πάλιν Καδμηῖς Ἀγαύη  
ἐζόμενον σκιεροῖο μετάρσιον ὑψόθι δένδρου·  
καὶ φυτὸν ὑψικάρηνον, ὅπῃ θρασὺς ἔζετο Πενθεύς,  
θήρες ἐκυκλώσαντο, καὶ ἄγριον εἶχον ἐρωήν  
δένδρον ἀπειλητῆρι μετοχλίζοντες ὀδόντι  
τρηχαλέαις γενύεσσι· τινασσομένοιο δὲ δένδρου  
κύμβαχος αὐτοκύλιστος ἔλιξ δινεύετο Πενθεύς,  
καὶ μιν ἐδηλήσαντο τεθηπότα μαινάδες ἄρκοι·  
ἀγροτέρη δὲ λέαινα διαῖσσοισα προσώπου  
πρυμνόθεν ἔσπασε χεῖρα, καὶ ἄσχετα μαινομένη θῆρ  
ἡμίτομου Πενθηῆος ἐρειαμένη πόδα λαιμῶι  
θηγαλέοις ὀνύχεσσι διέθρισεν ἀνθερεῶνα,  
αἰμαλέον δὲ κάρηνον ἐκούφισεν ἄρπαγι ταρσῶι  
οἰκτρὰ δαΐζομένου, καὶ ἐδείκνυε μάρτυρι Κάδμωι  
παλλομένη, βροτέην δ' ἀλιτήμονα ῥήξατο φωνήν·  
“εἰμὶ τεῆ θυγάτηρ θηροκτόνος· εἰμὶ δὲ μήτηρ  
Πενθέος ὀλβίστοιο, τεῆ φιλότεκνος Ἀγαύη.

τηλίκον ὤλεσα θῆρα· λεοντοφόνοιο δὲ νίκης  
δέχνησο τοῦτο κάρηνον ἐμῆς πρωτάγριον ἀλκῆς·  
τηλίκον οὐ ποτε θῆρα κατέκτανε σύγγονος Ἴνώ,  
οὐ κτάνεν Αὐτονόη· σὺ δὲ σύμβολα παιδὸς Ἀγαύης  
πῆξον ἀριστοπόνοιο τεοῦ προπάροιθε μελάθρου”.

“...De terror temblaba la madre de Penteo, el soberbio, y enloquecía de angustia cuando recordaba un antiguo sueño sangriento, que profetizaba amarguras: pues una vez, cuando Penteo se hubo apoderado del reino paterno, mientras sobre su lecho dormía, habían aterrorizado a Ágave las imágenes de un sueño irreal que desde la veraz puerta de cuerno<sup>995</sup> se deslizara hasta sus oídos somnolientos. Creyó ver a Penteo como un delicado caminante que danzara, adornado su cuerpo masculino con un peplo femenino, arrojando al suelo el manto púrpura de los reyes. Y no portaba ya el cetro, sino que blandía el tirso. De nuevo le pareció a Ágave, la hija de Cadmo, verlo a lo alto, sentado sobre un árbol sombrío. Y el elevado tronco sobre el que se hallaba apostado el audaz Penteo, lo rodeaban unas fieras que intentaban con furia salvaje arrancar el árbol, esforzándose con colmillos amenazantes de sus ásperas mandíbulas. Con las sacudidas del árbol, Penteo se precipitó de cabeza rodando en espiral sobre sí mismo, y unas osas rabiosas lo despedazaron cuando hubo caído. Una leona salvaje saltó sobre su rostro y le arrancó del brazo la mano. La fiera, en su locura, una incontenible zarpa posó en la garganta de Penteo, cortado en dos, y con afiladas garras desgarró el cuello y alzó con sus salvajes patas la cabeza ensangrentada, del lamentablemente despedazado, y se la mostró a Cadmo para que fuera testigo, balanceándola de un lado a otro, mientras profería impíamente con voz humana: "Soy tu hija matadora de fieras. Soy la madre del dichosísimo Penteo, tu querida Ágave, amante de su descendencia. ¡Mira qué fiera he matado! De la victoria de una matadora de leones, de mi cacería es primicia esta cabeza, acéptala. Una fiera tal no la ha matado nunca mi hermana Ino, no la ha matado Autónoe. Así que como emblema de tu hija Ágavecuélgala bien a la vista en tu glorioso palacio”.

El sueño que Nono describe cuidadosamente en el pasaje citado constituye uno de los primeros augurios que marcan la llegada de Dioniso a Tebas y la futura desgracia de su rey. Como dijimos, el canto cuadragésimo cuarto da comienzo a la narración de los mitos del retorno triunfal de Dioniso desde la India. El dios, en su periplo por Grecia, se dirige primero a su ciudad natal y su entrada, según el panopolitano, viene acompañada de numerosos portentos naturales: florecen espontáneamente las plantas y las fuentes se unen con su canción al cortejo dionisiaco<sup>996</sup>. El ruido alerta a Penteo, que da muestras inmediatas de su oposición al

---

<sup>995</sup> La distinción entre las dos puertas, una de marfil para los sueños engañosos y una de cuerno para los fidedignos, es homérica: cf. *Od.* 562-567.

<sup>996</sup> Cf. 44.1-14.



ordenar a sus soldados que cierren a cal y canto las siete puertas de la muralla. Las señales gozosas del éxtasis báquico se tornan amenazantes y toda Tebas se ve envuelta en augurios siniestros: tiembla el palacio entero, se agita la estatua de Atenea Oncea<sup>997</sup> y la de Ares se cubre de sangre, en oscuro preludio de la tragedia<sup>998</sup>. Todos los ciudadanos se llenan de terror, pero especialmente la madre del soberano, que recuerda un sueño antiguo respecto a los augurios que podríamos denominar objetivos, aunque Nono lo describa después. La cronología es clara: se remonta a una época anterior (44.49: πάρος), en concreto a los tiempos en que Penteo obtuvo el trono familiar: ἐξότε κοιρανίην πατρώιον ἤρπασε Πενθεύς (44.50). El poeta recuerda a través del verbo ἀρπάζω que Penteo ostenta la soberanía como resultado de una acción violenta e ilegal<sup>999</sup>, lo que le sirve para predisponer al lector contra el personaje<sup>1000</sup>.

Al recordar su sueño, Ágave renueva la angustia de entonces. Percibe cercana una terrible amenaza cuya forma exacta ignora, aunque resulta completamente diáfana tanto para el lector<sup>1001</sup> como para Tiresias, ante quien acude aterrorizada en busca de consejo. El adivino guarda silencio por miedo a Penteo<sup>1002</sup>, a pesar de haber entendido de modo inmediato el significado de la visión, como leemos en 44.90-92:

...ἔγνω δ' ἔμφορα θῆρα καὶ ἀγρώσσουσιν Ἀγαύην  
 γαστρὸς ἐῆς ὠδίνα καὶ ὠλεσίτεκνον ἀγῶνα  
 καὶ κεφαλὴν Πενθῆος.

“...comprendió que el animal del sueño era Ágave, que cazaría al fruto de su propio vientre, y reconoció el combate filicida, y la cabeza de Penteo”.

Las palabras con que el poeta refleja el pensamiento de Tiresias permiten, de manera definitiva y redundante, aclarar al lector el modo en que morirá el soberano

<sup>997</sup> La del altar consagrado por Cadmo después de la fundación de Tebas, en el lugar donde la vaca profética se derrumbara: cf. 44.38-41. Cf. A. *Th.* 162, 487 y 501.

<sup>998</sup> 44.44s: καὶ ἐκ ποδὸς ἄχρι καρῆνου / ἄγγελον ἐσσομένων βρέτας Ἄρεος ἔρρει λύθρωι. “Y de la cabeza a los pies de la estatua de Ares corría la sangre, mensajera de lo que iba a ocurrir”.

<sup>999</sup> El trono de Tebas correspondía legalmente a Polidoro, único hijo varón de Cadmo. Tras la usurpación de Penteo, se habría visto obligado a exiliarse. Sólo Diodoro de Sicilia (D.S. 19.53.3) hace referencia a este episodio del mito. En Nono encontramos dos nuevas referencias a Polidoro en 46.249-261, insertas en el lamento de Cadmo por las desdichas de su descendencia, después de muerto Penteo.

<sup>1000</sup> Ya en 44.17 lo llama “rey impío” (ἀθέμιστος ἄναξ).

<sup>1001</sup> El carácter profético del sueño es manifiesto en 44.83 (μάντιας ἐσσομένων φονίους ἐδίδαξεν ὄνειρος. “Le contó sus sueños, profecías sangrientas de lo que iba a ocurrir”) y reiterado al final del sacrificio aconsejado por Tiresias, en 44.119 (ὀμφήεντος ὄνειρου, “sueño muy profético”).

<sup>1002</sup> Motivo ya conocido para Eurípides y presente en otros lugares del canto cuarenta y cuatro, como hace notar Ruiz Pérez 2002, p.542.

de Tebas. Sólo él mismo y Ágave permanecen en la ignorancia hasta el desenlace de la historia: el despedazamiento de Penteo y la exhibición de su cabeza cortada por parte de su madre, que ha ejecutado el crimen sumida en la locura báquica. Ambos motivos, el del asesinato por descuartizamiento (σπαραγμός) y la denominada *cefaloforía*, habían sido ya explotados por Eurípides en sus *Bacantes*<sup>1003</sup>, inspiración primera del argumento de la *Penteida* noniana, tal como dijimos. Nono imita al trágico en la mayor parte de los aspectos temáticos, aunque introduce numerosas novedades, tales como la profusión de augurios a la que ya hemos aludido, o la tendencia a profundizar más en la psicología de Dioniso y, sobre todo, de su oponente humano. La referencia al miedo de Tiresias a interpretar el sueño ante Penteo es una manera indirecta de caracterizar al tirano, una reiterativa alusión a su carácter irascible, y no sólo un resultado de la imitación de Eurípides.

Más allá de lo puramente argumental, Nono debe a la tradición grecolatina, no sólo a la tragedia, una forma peculiar de tratamiento del elemento mítico: el factor sorpresa no tiene prácticamente ningún valor en los relatos. Es, además, imposible de conseguir, dado que los autores clásicos trabajan con una materia prima hartamente conocida. El suspense precisa otros métodos que no alteren elementos esenciales del relato, como puede ser un desenlace, establecido desde tiempos inmemoriales. La ironía, llamada trágica por su frecuencia de uso en tal género, suele ser una de las formas más eficaces de crear ambiente. La insistencia de Nono en dar a conocer el final de la *Penteida*, la claridad misma del sueño de Ágave que reproducimos, están al servicio de la ironía: las víctimas directas de la desdicha son las únicas personas que no la conocen, que no la ven llegar, a pesar de la evidencia de los signos que la anuncian.

Recordemos que como primera de las utilidades del sueño de Ágave hemos invocado, más arriba, su capacidad como elemento unificador de la trama. Lo relacionábamos, así, con otro tipo de augurios o profecías y con los vínculos que se establecen frecuentemente entre diálogos, personajes<sup>1004</sup> y acontecimientos<sup>1005</sup>, o

---

<sup>1003</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2001b para un estudio del despedazamiento (σπαραγμός) y la cefaloforía, desde un punto de vista comparativo entre el trágico y nuestro poeta, con especial atención a la iconografía.

<sup>1004</sup> Recuérdese el modo en que los tres máximos enemigos del segundo Dioniso se citan entre sí: l Penteo habla en 44.158-9 con un discurso similar al de Licurgo de 20.319-324, que alude a Penteo, y a otro, de 27.22-135, donde Deríades alude a Licurgo.

incluso referencias a hechos extratextuales<sup>1006</sup>, que resultan muy del gusto de Nono y funcionan como hilo conductor de la inmensidad de temas de su epopeya. El recurso a la ironía trágica no está desligado de la función que atribuimos a las profecías, precisamente porque uno de los mecanismos en torno a los que opera la ironía es el conocimiento del futuro por parte de alguien y su desconocimiento por la persona a quien el augurio toca de lleno. Encontramos tales características en el sueño de Ágave, tal como hemos ido viendo: el lector sabe lo que le ocurrirá a Penteo porque conoce la tradición y porque Nono se encarga de reiterarlo con insistencia; Tiresias lo sabe porque es adivino, aun cuando la claridad del sueño habría hecho innecesaria una interpretación especializada; Dioniso lo sabe porque de él depende en última instancia el desenlace. Sólo lo ignoran Penteo, la víctima, y su madre, la ejecutora. El sueño, por tanto se erige en una efectiva herramienta empleada por el poeta para aumentar la tensión dramática.

Por otro lado, no sólo encontramos ironías trágicas en el sueño de Ágave<sup>1007</sup>, sino que también abundan en el resto de la *Penteida*, sobre todo en boca de Dioniso y en momentos clave del argumento: por ejemplo, sirven para ridiculizar el deseo inútil de Penteo de atrapar al dios, como en 45.246-251, donde Dioniso se disfraza de soldado tebano y le entrega al rey un toro que él acepta convencido de haber logrado el objetivo de su persecución<sup>1008</sup>. En 46.54-96 el ridículo sigue siendo un componente fundamental, pues Dioniso profetiza la muerte a un Penteo, que cegado por su deseo de cazar al responsable del desorden de su ciudad<sup>1009</sup>, se disfraza de bacante para marchar de incógnito a observar a las ménades, entre las que se encuentran todas las mujeres de la familia real, todas las tías de Dioniso, presas de la locura dionisiaca y sumidas en la celebración de su culto. Los presagios que han ido advirtiendo al lector y preparando el ambiente desde los dos cantos anteriores, ceden el paso a su cumplimiento: la tragedia del obstinado Penteo llega a su fin en 46.236, junto con el

---

<sup>1005</sup> Además de profetizar un hecho que tendrá lugar apenas dos cantos más adelante, el sueño de Ágave se corresponde con el de su hermana Sémele, situado en la primera parte de las *Dionisiacas* (en 7.141-160); tal correspondencia constituye uno de los ejemplos en los que Nono se cita a sí mismo. El desarrollo del sacrificio que Tiresias aconseja a ambas es análogo, como veremos después: vid. III.9.5.

<sup>1006</sup> Las profecías acerca del poder de Roma constituyen un ejemplo ilustrativo: cf. 3.199 y 3.425-428.

<sup>1007</sup> Veremos otro ejemplo de ironía trágica en el sueño premonitorio de Aura: vid. III.9.5.3.c.

<sup>1008</sup> Vid. III.9.5.3.b. “Baco toro: verdugo y víctima”, para las posibles razones de su identificación con Dioniso, partiendo de la metamorfosis de Zagreo en 6.197-199.

<sup>1009</sup> Los tebanos desobedecen las órdenes del rey desde el principio, y bailan envueltos en el éxtasis báquico: cf. 44.26-29 y 33.

discurso que Ágave dirige a su padre mientras le muestra orgullosamente la cabeza de su presa<sup>1010</sup>, en exacto reflejo de lo que había visto en sueños.

La correspondencia entre la visión de Ágave y los sucesos reales del canto cuadragésimo sexto no se limita a la escena de la cefaloforía, sino que afecta a todo el desarrollo de la *Penteida*, salvando algunos de los monólogos que intervienen en los acontecimientos principales. También los primeros versos del sueño (44.46-53) quedan fuera de la estricta equiparación, aunque sirven a un propósito mucho más general, del que hemos dado cuenta ampliamente a lo largo del presente epígrafe: introduce el tema del sueño que anuncia veraces desdichas, describe el estado anímico de Ágave al recordarlo y ofrece unas significativas notas sobre la soberbia del rey usurpador. Es muy notable la intensidad de la expresión de 44.47, referida a la madre de Penteo: ἐβακχεύθη δὲ μενοινῆι, “enloquecía de angustia”. Derivado del sustantivo βάκχος, “baco”<sup>1011</sup>, βακχεύειν es el verbo específico del que se sirve la tradición para referirse al éxtasis dionisiaco o, dicho de un modo más prosaico, a los efectos del vino; a partir de ahí, por semejanza con la ebriedad, puede designar casi cualquier tipo de locura<sup>1012</sup>. En el texto lo encontramos en aoristo como señal de un

---

<sup>1010</sup> La *Penteida* noniana no acaba ahí, sino que continúa con una serie de innovaciones respecto a Eurípides: el lamento de Cadmo, salpicado de reproches a Dioniso (46.242-264); la anagnórisis de Ágave, vuelta a la cordura (entre los versos 283-319), que Nono adapta a la forma épica (cf. el tratamiento eurípideo: E. *Ba.* 1280ss.), y la σύγκρισις entre la desdicha de Penteo con la de Acteón, en el discurso de Autónoe (344-351). Es notable asimismo la caracterización noniana de un Dioniso misericordioso, que escucha compadecido a Cadmo y devuelve la razón a Ágave (46.268-270).

<sup>1011</sup> En el ámbito del orfismo, el nombre βάκχος, al igual que βάκχιος, puede aplicarse tanto al dios como a los fieles que han logrado su mayor aspiración, es decir, la identificación con Dioniso: cf. Jiménez, *impr.* Véase el final de la laminilla de Hiponio (*OF* 474): “también tú te irás por la sagrada vía / por la que los demás iniciados y bacos avanzan, gloriosos”. Los miembros del coro de la tragedia eurípidea perdida *Cretenses* (E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht = *OF* 567) proclaman orgullosamente la consecución de su estatus divino en el verso 15: “recibí el nombre de baco” (βάκχος ἐκλήθην). Cf. Bernabé en López Férez (ed.) 2004, con bibliografía. Vid. un comentario del pasaje, aplicado a la llamada versión cretense del mito de Zagreo, en III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>1012</sup> En las *Dionisiacas* encontramos un total de setenta y seis apariciones de formas derivadas del verbo βακχεύειν: el sentido traslaticio parece ser el mayoritario, como en el caso del sueño de Ágave que nos ocupa, o en las expresiones en las que hace referencia al furor guerrero (cf. 1.227, 14.338, 17.321, 23.57...). Hay también referencias a la borrachera, explícitas por medio del verbo unido al dativo instrumental μέθῃ (como en 16.255), o a través de la descripción de unos síntomas fácilmente reconocibles (por ejemplo, la visión doble de Penteo y la extremada confianza en su propia fuerza, tal como leemos en 46.125-127: καὶ διδύμους Φαέθοντας ἐδέρκετο καὶ δύο Θήβας / ἔλπετο δ’ ἀκαμάτων ἐπικείμενον ὑπόθεν ὤμων / Θήβης ἑπταπόροιο μετοχλίζειν πυλεῶνα. “Él veía dos soles y dos Tebas, y creía que podía cargar sobre sus hombros incansables los pilares de Tebas de Siete Puertas”). Nono se inspira en Eur. *Ba.* 918s: “Me parece ver dos soles y dos Tebas”). Contamos entre las setenta y seis apariciones con ocho formas del adjetivo verbal, de sentido negativo, ἀβάκκευτος, cuyo sentido oscila entre la neutralidad (como en 23.254, referido al ejército de bacantes) y el insulto, en cuyo caso

hecho concreto, de aspecto puntual, aunque sus consecuencias son duraderas, como pretende reflejar nuestra traducción. En la expresión “enloquecía de angustia” el valor del verbo es metafórico y sólo tiene que ver con Dioniso de un modo indirecto: los efectos que provoca en Ágave la sensación de un peligro inminente y desconocido, son muy similares a los del estado de alteración de conciencia que suele relacionarse con la participación en el rito dionisiaco. La ironía trágica desempeña nuevamente un papel destacado, pues tanto Ágave como su hijo serán presa de la enajenación en los puntos culminantes de la historia: ella perpetra el asesinato en plena celebración ritual, mientras que la ceguera que conduce a Penteo a su perdición es el resultado de la combinación de su obstinado carácter y de la acción en ayuda de Dioniso de otra de las divinidades entre cuyas habilidades ocupa un lugar preferente castigar con la locura, es decir, Selene<sup>1013</sup>.

La segunda parte que distinguimos en el sueño de Ágave abarca los versos 54-57 del canto cuadragésimo cuarto, donde Nono describe por anticipado el disfraz de Penteo y lo chocante de su actividad, pues se aparece ante Ágave como un caminante que al mismo tiempo danza<sup>1014</sup>. Es llamativo asimismo su aspecto femenino, conseguido artificiosamente mediante un peplo de mujer que sustituye el manto púrpura regio, al igual que un tirso ocupa el lugar que antes fuera para el cetro. La descripción del modo en que Penteo se desembaraza de ambos atributos regios destaca por su vivacidad, pero no encuentra correspondencia exacta en el desarrollo efectivo del sueño, que situamos inmediatamente después del discurso donde el dios había predicho la muerte al soberano (46.81-96), en 46.106-127. El poeta no se ocupa del momento en que Penteo suelta el cetro, pero podemos deducir que estaba armado y que obedece la provocación de su enemigo divino (46.89: *κάτθεο τεύχεα ταῦτα*, “suelta esas armas”); más cuidado parece el proceso por el que, sucesivamente, el

---

significa “que no es digno de Baco”. Tal es el caso de los enemigos de Dioniso, como Licurgo (cf. 21.161), o los indios (cf. 29.226, 32.61...).

<sup>1013</sup> Para vengarse de Penteo, Dioniso invoca a la Luna, identificada con Hécate y Perséfone, en una extensa plegaria en 44.188-216 que analizamos más adelante desde el punto de vista de la magia ritual. También las Erinis participan en el episodio, llevando a cabo una serie de acciones vinculables con la vertiente más siniestra de la magia: vid. IV. IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”.

<sup>1014</sup> El término empleado, *χοροίτυπος*, es un derivado de *χορεύειν*, que significa primariamente “bailar”. Nono, sin embargo, lo emplea de una forma ambigua, para referirse a “avanzar”, de un modo característico de Dioniso y su séquito, es decir, “avanzar bailando”. Designa mayoritariamente el movimiento hacia la cámara nupcial de un esposo o amante (como en 35.145) y el avance guerrero del ejército báquico (cf. 31.223, 35.112...), como ha demostrado Vian 1987. Se explica, así, la asociación de la forma de caminante y bailarín que toma Penteo en el sueño de su madre.

teómaco, tocado ya de lleno por la locura y deseoso de descubrir los ritos que tanto quiere evitar, entra en el palacio a toda prisa y toma las ropas de su madre y de su tía Autónoe. Después, comienza la danza: en ella, tanto los pies como las manos efectúan complejos movimientos, pero Penteo, con los bucles al viento, es, para cualquier hipotético observador, idéntico a una bacante. Y, lo que es más grave, él mismo se siente bacante.

La tercera parte del texto que recoge el sueño de Ágave, entre el verso 58 y la mitad del 71 del canto cuadragésimo cuarto, describe el acoso al que se ve sometido Penteo, refugiado en lo más alto de un árbol, por parte de una serie de fieras que lo terminarán despedazando. El poeta no especifica qué tipo de animales atacan al rey mientras se encuentra subido al árbol; sólo cuando cae al suelo por las sacudidas encontramos explícita la intervención de unas osas y una leona, que será, precisamente, la que le arranque la cabeza. En el canto cuadragésimo sexto, Penteo sale de la ciudad hasta el monte y, entre los versos 145 y 157, encuentra un alto árbol sobre el que se encarama, tal como su madre soñara. Tras lanzar un discurso en el que proclama la celebración de los ritos (46.162-175), Ágave localiza lo que ella cree que es un león y, en su inmensa fuerza, arranca de raíz el árbol. Penteo recobra la cordura para clamar por su vida cuando ya no hay salvación posible (46.176-190). Autónoe colabora en el despedazamiento, pero es Ágave, tal como lo había soñado, quien le arranca la cabeza (209-217).

La última parte del sueño (44.71-79) anticipa la cefaloforía, la exhibición de la cabeza del soberano ante Cadmo. Las palabras con las que Ágave se proclama superior a sus hermanas<sup>1015</sup> e incluso la sugerencia de colgar el trofeo de caza en un lugar bien visible para honra de la familia real tienen su correspondencia exacta en 46.218-238, donde Nono añade el deseo de Ágave de que su hijo acuda a contemplar su triunfo, petición de la reina a Cadmo que no estaba en el sueño. Pero sí lo hallamos en los momentos inmediatamente anteriores a la anagnórisis de *Bacantes*, en la estremecedora pregunta de Ágave: “¿Dónde está mi hijo Penteo?”<sup>1016</sup>.

Hasta aquí la comparación entre el sueño de Ágave y el relato del cumplimiento de sus profecías. Hemos procurado mostrar que la transparencia es

---

<sup>1015</sup> En un discurso repleto de ironía trágica, pues es evidente que ni Autónoe ni Sémele ni Ino habrían cazado nunca una presa como la de Ágave.

<sup>1016</sup> E. Ba. 1212: Πενθεύς τ' ἔμῳ παῖς ποῦ ἔστιν;

casi total y que las imágenes del sueño se corresponden prácticamente a la perfección con los hechos, e incluso las palabras con las palabras, como ocurre en el discurso ante Cadmo. Sólo la ocultación de Penteo y su madre, los personajes clave, bajo determinadas formas animales suponen ligeras diferencias que impiden afirmar que estamos ante la mera duplicación de una escena<sup>1017</sup>. Nuestro propósito inmediato es ahondar en las razones por las que Nono escoge unos animales y no otros, cuáles son los vínculos entre la realidad del relato y la metáfora que subyace a la identificación y, en definitiva, qué aporta tal relación a nuestro conocimiento del ritual dionisiaco.

Destaquemos primero que el león aparece con dos sentidos diferentes en los pasajes comentados. Por una parte, en el sueño, una leona salvaje (ἀγροτέρη λέαινα 44.66), da el paso definitivo, el más atroz, sobre el despedazado cuerpo de Penteo: arrancarle la cabeza. Cabe destacar que el punto de vista de Ágave es externo durante todo el sueño: ve actuar a la leona sin sentirla diferente respecto a las otras fieras, las osas, y no se reconoce como ejecutora de los hechos ni siquiera cuando el animal habla con voz humana para identificarse ante su anciano padre. El momento en que da su nombre y le recuerda a su interlocutor el parentesco que la une con él y con Penteo<sup>1018</sup>, altera de alguna manera la lógica del relato, en beneficio del principio de la ironía trágica, del que ya hemos hablado. Así pues, al tiempo que favorece la interpretación de las imágenes oníricas, la identificación provoca un desdoblamiento del personaje de Ágave, que por una parte se encuentra viendo en sueños algo que en apariencia no le concierne, y por otra contempla cómo un animal se apropia de repente del más humano de sus rasgos: una voz, con la que da a conocer su filiación. Tal dislocación de la perspectiva sería, seguramente, una explicación satisfactoria del desconcierto de Ágave con respecto a la pesadilla.

---

<sup>1017</sup> Sí podemos, en cambio, hablar de duplicación al referirnos al procedimiento por el que Nono llama la atención sobre los destinos paralelos de las hermanas Sémele y Ágave: ambas se sienten aterrorizadas ante una pesadilla, que les lleva a consultar al adivino Tiresias, quien a su vez aconseja la realización de un sacrificio propiciatorio cuya inutilidad conoce de antemano. A las dos les salpica por error la sangre del animal: Ágave se mancha las manos (44.104-106), en claro anuncio del crimen que cometerá, y Sémele el regazo (7.167-170), lo que puede apuntar tanto a su desfloración como a su muerte: cf. Chuvin 1992, pp. 78s. Cf. asimismo Auger 2003, p. 426s., que alude a la mayor ambigüedad de los presagios con respecto a los sueños; la simplicidad de los símbolos y el carácter elemental de la mitología evocada, afirma la estudiosa, permite al lector interpretarlo sin asomo de duda. En este sentido, Nono sigue una concepción arcaizante de los sueños, en la línea de los de la *Odisea*, y se desmarca de los de la tragedia y la novela, repletos de simbolismo complejo, imágenes enigmáticas y falsas pistas que son producto de errores interpretativos.

<sup>1018</sup> En 44.73s.

En 44.75s, aún en medio del monólogo que dirige a Cadmo, la fiera continúa hablando:

Τηλίκον ὄλεσα θῆρα· λεοντοφόνοιο δὲ νίκης  
δέχνησο τοῦτο κάρηνον ἐμῆς πρωτάγειον ἀλκῆς.

“¡Mira qué fiera he matado! De la victoria de una matadora de leones, de mi cacería es primicia esta cabeza, acéptala”.

El texto, que retomamos ahora a pesar de haberlo citado en su contexto más arriba, contiene la proclamación de la hazaña de la leona que acaba de declararse hija de Cadmo y madre de Penteo, una hazaña que, cuando menos, resulta chocante: ha cazado y decapitado a otro león. Y sin embargo, hasta ese momento del sueño, Penteo se había presentado sólo bajo su forma humana.

Encontramos las claves en el plano “real”, o, dicho de otro modo, en el cumplimiento de la visión, cuyos pasajes más significativos hemos ido hilvanando anteriormente en paralelo con la profecía. En el canto cuadragésimo sexto, la forma humana de Ágave no sufre alteración alguna, pero sí su conciencia; examinaremos enseguida los motivos y los resultados. Lo importante ahora es que, sumida aún en su criminal demencia, se dirige a su padre orgullosa de haber cazado, precisamente, un león. Así introduce Nono su discurso, en 46.219s:

ψευδομένου δὲ λέοντος ἀγαλλομένη χάριν ἄγρης  
τοῖον ἀπερροίβησεν ἔπος λυσσώδει λαϊμῶι...

“Jactándose de la caza del falso león, dejó fluir de su garganta delirante estas palabras...”.

A continuación, en 46.223s, tras saludar a su padre, Ágave manifiesta que su habilidad en la caza es superior a la de Ártemis:

...καὶ εἰ πέλε δεσπότης ἄγρης,  
ζῆλον ὑποκλέπτουσα λεοντοφόνου σέο κούρης.

“...aunque ella es la señora de la caza, tiene que ocultar sus celos de tu hija, matadora de leones”.

Con el subrayado de los tres últimos pasajes citados queremos llamar la atención sobre un recurso que Nono toma de la tradición literaria, en concreto de Eurípides, como ya vimos: Ágave está convencida hasta el final de haber matado un león, no a su hijo. En 44.75s y 46.223 destacamos el uso en boca de Ágave el adjetivo λεοντοφόνος, referido en las dos ocasiones a sí misma<sup>1019</sup>. En el texto de 46.219s

---

<sup>1019</sup> Rouse 1962, volumen 2, p. 303, traduce 44.75s sustantivando, innecesariamente, a mi juicio, el adjetivo λεοντοφόνοιο, al tiempo que dota de un sentido adjetival a νίκης: “the victorious slaughter of the lion”. En la misma línea, Hernández de la Fuente, *impr.*, traduce “tras la victoria en la cacería del



tenemos la voz del poeta, que, en tanto que narrador omnisciente, proporciona al lector la información, a estas alturas redundante, de que el león es falso, fingido.

Existe, por tanto, un elemento común a los dos protagonistas humanos de la *Penteida*: ambos son leones en algún momento y, puesto que la metamorfosis no se cuenta entre sus rasgos definitorios, los dos lo son de manera ficticia y a ojos de Ágave. No hay una gran diferencia entre su sueño y la alucinación que la lleva a creer que su hijo es un león. Ambas visiones son, como decimos, subjetivas, aunque la primera sea tan sólo una advertencia de un destino impersonal que escapa al control de los dioses, y la segunda, una elaborada trampa que el vengativo Dioniso introduce en la mente de Ágave enloquecida. El león representa en ellas conceptos opuestos, pero aun así similares en algunos rasgos y, sobre todo, complementarios.

Durante las líneas sucesivas hablaremos sobre todo de venganza y de locura. La relación entre las dos nociones en la *Penteida* noniana puede reducirse también a una cuestión de complementariedad: la locura de Ágave es el instrumento de Dioniso para la venganza sobre Penteo. El resultado y el proceso, tal como hemos ido recordando –pues nos es conocido desde las *Bacantes*–, resultan especialmente dolorosos para el humano que recibe el castigo y para sus allegados, como corresponde a un argumento de tragedia. Y el desarrollo de los hechos es fruto de una inteligencia sobrenatural, extremadamente cruel y calculadora: la de Dioniso.

Sin embargo, él no es el único dios que castiga cruelmente a los humanos que le ofenden. La mitología está llena de ejemplos de mortales que incurren en ὕβρις, el más grave de los pecados contra la divinidad, y que lo pagan con creces. Aunque se trata, por lo general, de una falta deliberada, nunca es consciente. Dicho de otro modo, el mortal que cae en ella no imagina la magnitud del castigo que le espera. Ya en la primera parte del presente trabajo hemos dedicado un espacio considerable a hablar de algunos de los protagonistas de relatos de ὕβρις más célebres en la mitología<sup>1020</sup>. Nombres como Asclepio, Acteón, Níobe, Marsias o Lino (la lista podría ser interminable), se encuentran unidos por un rasgo fundamental de sus respectivas personalidades, una característica tan casual como dañina: la posesión de una

---

león”. El valor de agente del adjetivo λεοντοφόνος impide, o, al menos, dificulta su aplicación a entes no personales. El problema viene tal vez del genitivo ἀρκῆς, “caza”, que Rouse parece considerar redundante con respecto a la segunda parte del compuesto, i.e., φόνος, y en consecuencia decide el predominio de la idea de sangre y desgarramiento sobre la de la cacería, que es la que prefiere Hernández de la Fuente. Con mi traducción intento reflejar ambas.

<sup>1020</sup> Vid. sobre todo II.2.2.1.

cualidad, una habilidad o un conocimiento en grado superior a otros humanos, en grado sumo. A Asclepio, por ejemplo, su absoluto dominio de la medicina, que lo hace conocedor de los secretos mecanismos para resucitar muertos, lo acerca tanto a la esfera de lo divino que pone en peligro el mantenimiento del delicado equilibrio natural. Por ello es merecedor del rayo de Zeus, que lo elimina del mundo a pesar de la contrariedad de su padre Apolo<sup>1021</sup>. Orfeo, que de una manera diferente (no mediante la medicina, sino la música) logra o está a punto de lograr el mismo imposible que es resucitar a un muerto, es castigado también por los dioses, según algunas versiones<sup>1022</sup>.

La ὕβρις consiste, en definitiva, en la negación de los propios límites, el olvido de la propia condición humana. Níobe, Marsias y Lino pecan de falta de modestia, porque, independientemente de que tengan más hijos, toquen un instrumento o canten mejor que ciertos dioses que destacan por tales habilidades, no son capaces de guardar silencio sobre esa circunstancia, y se jactan o incluso retan a seres muy superiores en poder y en anhelos de venganza. Hay más voluntariedad en las faltas de Marsias, Níobe o Lino<sup>1023</sup> que en la de Acteón, por ejemplo, cuyo único pecado, ver desnuda a Ártemis, es fruto tanto del azar como del descuido de ambos<sup>1024</sup>. Pero todos ellos topan con divinidades especialmente propensas a hacer uso de sangrientos mecanismos de desagravio.

Dioniso, al igual que Apolo y Ártemis en los mitos que venimos refiriendo, es una de tales divinidades. El despellejamiento de Marsias a manos de Apolo, el despedazamiento de Acteón por sus propios perros bajo una forma de ciervo debida a Ártemis o la muerte, uno tras otro, de todos los hijos de Níobe por la acción conjunta de los dos hermanos flechadores, nada tienen que envidiar a la terrible muerte de Penteo, por obra de Dioniso, aunque la ejecutora directa sea Ágave. Que sea su madre quien despedaza al rey de Tebas añade dramatismo a la escena central

---

<sup>1021</sup> Apollod. 3.118.

<sup>1022</sup> Que examinamos en II.4.6.3.

<sup>1023</sup> Hay dos versiones de la historia de Lino: una en la que Apolo es su padre y una segunda, que es de la que hablamos ahora, en la que es su asesino, después de que haber sido retado por él a una competición musical. Sobre ello y su relación con la figura de Orfeo, vid. II.2.2.1.

<sup>1024</sup> El mito de Acteón ocupa un lugar muy destacado en las *Dionisiacas*, dentro del ciclo tebano, y anterior a la narración del nacimiento y muerte de Zagreo: 5.287-555. Para un estudio de la versión noniana del mito, con atención a su estructura, función y fuentes literarias, cf. Villarrubia 1998.

del mito<sup>1025</sup>, y, sobre todo, supone un paso más en la crueldad del dios, que elabora el plan y dispone cuidadosamente los acontecimientos. El castigo que Dioniso inflige a Penteo es más duro porque el pecado cometido es más grave que la ὕβρις corriente. Pero también porque la muerte del rey teómaco ha de tener un efecto claro, ejemplarizante, de acuerdo con el carácter salvífico del Dioniso noniano.

En el tipo de pecado de Penteo están las razones de su identificación con un león, aunque se trate de un cambio de forma momentánea, demencial, subjetiva (sólo Ágave lo contempla bajo esa figura, como vimos) y, en consecuencia, ficticia.

Hay que llamar la atención, primero, sobre el peso específico de la tradición. Y cuando hablamos de tradición con respecto a los episodios de la *Penteida*, nos referimos en concreto a las *Bacantes* de Eurípides: Ágave mata y decapita a su hijo, pero ve un león porque así lo había decidido primero el trágico ateniense para su obra, basándose en las fuentes, cualesquiera que fuesen, que hubieran caído en sus manos.

En segundo lugar, el león funciona en la literatura griega como uno de los prototipos de animales cuya caza es especialmente meritoria. Se pueden cazar ciervos, jabalíes o toros, pero un león a menudo causa más terror<sup>1026</sup>, tal vez por ser carnívoro además de extremadamente violento, y es, por tanto, más difícil de cazar. En las *Dionisiacas* el adjetivo λεοντοφόνος, “matadora de leones”, tiene que ver sobre todo con la ninfa Cirene<sup>1027</sup>, amante de Apolo y madre de Aristeo, célebre por ser capaz de matar leones con sus manos desnudas; con ella se compara Ágave, como vimos más arriba, cuando se define a sí misma con el mismo término en dos pasajes cruciales de la *Penteida*.

En tercer lugar, el poeta elige la forma leonina para Penteo por sus rasgos de personalidad específicos: una fiereza comparable con la de un león, una brutalidad tan extrema como irracional. El león relativo a Penteo es también un símbolo, aunque se encuentre fuera del sueño simbólico de Ágave, que lo vincula a los otros grandes pecadores contra Dioniso, los que, como él, pertenecen a la categoría de los

---

<sup>1025</sup> Lo que Kerényi 1976 denomina “mitologema”, una imagen que remite al contenido más significativo del mito de un modo eminentemente visual.

<sup>1026</sup> Recuérdese que las formas de león se cuentan entre las preferidas por Dioniso para ahuyentar a sus eventuales enemigos, como hemos afirmado varias veces, por tratarse de un animal terrorífico, disuasorio: vid. III.9.3.2 y III.9.3.3.a.

<sup>1027</sup> De las doce apariciones del término, siete se refieren directamente a Cirene: 5.292, 13.301, 24.85, 25.181, 27.263, 45.21 y 46.238).

teómacos: también Licurgo aparece bajo la figura de tal animal en dos sueños, uno de Dioniso y uno propio<sup>1028</sup>. Deríades, en cambio, no se relaciona con el león, si exceptuamos el hecho de que se enfrenta a él en tanto que forma ficticia, en una de las metamorfosis que Baco efectúa durante el segundo y último duelo de la guerra indíaca<sup>1029</sup>. No podemos decir, por tanto, que la equiparación entre la figura del teómaco y el león tenga un rendimiento del cien por cien. Pero podemos aventurar un motivo por el que falla en el caso de Deríades, invocando, de nuevo, a la tradición. En este caso, a la falta de ella, porque el general indio es una invención de Nono, o al menos su presencia en las viejas aventuras indias de Dioniso. El carácter del personaje no difiere tanto de los obcecados Penteo y Licurgo, pero sí hay una diferencia de matiz en las historias de los tres. Deríades no se opone, en realidad, a la extensión del culto de Dioniso por la India, sino a un ejército de invasores cuya única diferencia de los ejércitos de la Historia de la humanidad se encuentra en una serie de elementos anecdóticos, puramente literarios: el uso de tirsos en lugar de lanzas, la marcha guerrera en forma de danza báquica o el recibir órdenes de un dios. A pesar de acometer la guerra por orden de Zeus y con un objetivo esencialmente religioso<sup>1030</sup>, no parece claro que Baco se muestre muy interesado en establecer su culto después de obtenida la victoria sobre los impíos indios<sup>1031</sup>.

Por el contrario, Penteo y Licurgo, que sí están presentes en relatos antiguos en relación con la lucha de Dioniso por instaurar su culto, mantienen en la magna epopeya el papel de antagonistas de la nueva forma de religión. Llegamos así a la definición del pecado de Penteo, que es algo más que la mera ὕβρις de los ejemplos que citábamos anteriormente. Poco más arriba definíamos a grandes rasgos la ὕβρις como un olvido de la propia condición humana que lleva a caer en un desprecio de la

---

<sup>1028</sup> Vid. III.9.3.4.b. “Licurgo león: presagios de batalla”.

<sup>1029</sup> Vid. III.9.3.3.a. “El león y el fuego: Dioniso ante Deríades”.

<sup>1030</sup> En 13.1-34 Iris le comunica a Dioniso sus designios para poder admitirlo entre los inmortales: debe castigar a “la raza de los soberbios indios que no conocen la justicia” (13.3: δίκης ἀδίδακτον ὑπερφιάλων γένος Ἰνδῶν) y extender a la humanidad la cultura del vino y sus “misterios nocturnos” (13.7: ὄργια νυχτιχόρευτα).

<sup>1031</sup> Como hace notar Vian 1988, a pesar de haber prometido en numerosas ocasiones convertir a los indios a sus ὄργια (en seguimiento de la misión encomendada por Zeus en 13.1-34), como en 17.153-161 o en 28.298-302, “Dioniso, tras la muerte de Deríades, se limita únicamente a enterrar a los muertos, a festejar la victoria, a colocar un monarca piadoso en el trono vacío y a permitir a su ejército apropiarse del botín: 40.215-274). En definitiva, el hijo de Sémele se comporta como un general vencedor y no un propagandista de una nueva fe”.

condición divina de los dioses<sup>1032</sup>. La diferencia básica de la actitud de los teómacos nonianos con respecto a la de los pecadores tradicionales de la mitología es la insistencia, una tozudez característica cuyo efecto más notable es un empeño reiterado por negar la divinidad de Dioniso. En realidad, el modo de ser del dios y el tipo de error de sus oponentes se explican mutuamente. Si fuera una divinidad vengativa al uso, al estilo de Apolo y Ártemis, Dioniso no dejaría tiempo de reacción a los humanos que osan ofenderle una vez. Su carácter de dios misericordioso redundaría en el tratamiento de sus oponentes, a los que deja la libertad de aceptarlo o rechazarlo con todas las consecuencias, después de haberse dado a conocer. Tal vez el tiempo que separa el primer agravio por parte de un humano del segundo, le sirve al dios para meditar el castigo, que en consecuencia alcanza límites extremos de brutalidad, como venimos diciendo.

Similares rasgos a los de los momentos clave de la *Penteida* encontramos en un himno a Dioniso, conservado parcialmente en un papiro del siglo III d.C. y de origen seguramente egipcio<sup>1033</sup>. Puesto que el poema que nos transmite versa sobre la venganza del dios sobre Licurgo, volveremos a referirnos a él más adelante para discutir, como su editora, Dana Sutton<sup>1034</sup>, las posibles influencias que habría podido recibir de él la *Licurgía* noniana<sup>1035</sup>. Se trata de un texto que, en la línea del *Himno Homérico a Dioniso*, aunque menos extensamente, narra un mito que, en palabras de Sutton, “define algo centralmente importante acerca de la naturaleza, poderes y virtudes del dios”. Es decir, un *ἱερός λόγος* (“relato sacro”) sobre Dioniso, cuya función sería, a todas luces, ritual.

De forma general, todos los *ἱεροὶ λόγοι* dionisiacos se adaptan a un esquema narrativo similar<sup>1036</sup>: la divinidad de Dioniso es indudable y su poder es genuino; cualquiera que tenga dudas o se enfrente al dios, incurre en una falta gravísima y se expone a su castigo. Pero Baco es misericordioso: concede una segunda oportunidad al pecador, además de respetar o incluso recompensar a todos aquellos allegados que hayan reconocido al dios y su poder. Por último, Zeus es garante sumo de la legitimidad del dios y del castigo impuesto.

---

<sup>1032</sup> En las *Dionisiacas* es una constante que los enemigos de Dioniso lo consideren un humano, un vulgar hechicero y un impostor. Vid. algunos ejemplos en III.10.

<sup>1033</sup> P. Ross. *Georg.* I. 11.

<sup>1034</sup> Sutton 1987.

<sup>1035</sup> Vid. III.9.3.4.b.

<sup>1036</sup> Basado en Sutton 1987, p. 109.

En las *Dionisiacas* y, en concreto, en la *Penteida* noniana también se cumplen tales principios. A ojos de Nono y de su cultivado público, no cabe posibilidad de dudar si Dioniso es un dios o no lo es. Las razones para afirmarlo no son claras en ningún momento de la epopeya, ni tan siquiera en la tradición mítica grecolatina: un hijo de un dios y una mortal o de una mortal y un dios puede ser un humano que muere, un humano que alcanza la inmortalidad después de una complicada vida de prueba, o directamente divino, sin necesidad de realizar méritos para alcanzar la inmortalidad. No hay sistematismo, en definitiva, y los ejemplos son abundantes en todos los casos: Asclepio, hijo de Apolo, muere, como vimos, aunque después su padre consiga para él la divinización; Heracles es hijo de Zeus, pero no llega al Olimpo antes de haber afrontado una amplia variedad de sufrimientos. Dioniso, en cambio, es dios desde su nacimiento, y el que Nono establezca la guerra índica como condición *sine qua non* para que su protagonista alcance el lugar de los Bienaventurados, no deja de ser, en mi opinión, un pretexto o una herramienta poética que resulta muy útil por varias razones: por una parte, permite la vinculación de una figura histórica, la de Alejandro Magno, con la del dios<sup>1037</sup>. En segundo lugar, respeta el principio poético noniano de la *imitatio cum innovatione*, pues supone el añadido a la lista tradicional de teómacos, Licurgo y Penteo, de uno más, Deríades. Por otro lado, la guerra de Dioniso contra los indios introduce el último de los requisitos que citábamos poco más arriba, partiendo de la división efectuada por Sutton: el apoyo de Zeus en el castigo de los enemigos de su hijo y su presencia ratificadora de la divinidad que aquéllos niegan. Se trata de un factor que entra en

---

<sup>1037</sup> Tal relación se basa en que la conquista de Oriente es común a ambos. En el caso de Dioniso, su marcha a la India con el propósito de extender el vino y sus cultos a los mortales forma parte de su mito desde época clásica, probablemente desde finales del siglo IV a.C., puesto que los primeros versos de las *Bacantes* (1-13) ya hablan de su regreso. Dioniso es el dios extranjero por excelencia: cf. Otto 1997, pp. 63-66 y Daraki 1994, pp. 19-44. Por otra parte, la identificación con el dios fue un elemento muy cuidado en la propaganda política de Alejandro Magno, dada su evidente eficacia, y los historiadores de las gestas del macedonio constituyen el más elocuente ejemplo: Clitarco (*FGH IIB* 137 F 17, pág. 492) es el primero que menciona la campaña de Dioniso con referencia a la del Grande; Diodoro Sículo habla de Dioniso como precursor de Alejandro (D.S. 1.19.6). Arriano y Plutarco, por su parte, explicaron la campaña del macedonio como modelada sobre las gestas dionisiacas (Arr. 1: *An.* 6.28; Plu., *Alex.* 67). Pero la historia de Alejandro pretendía beber de la leyenda desde el momento mismo de su nacimiento; Plutarco, nuevamente, narra que Zeus lo habría concebido en Olimpiade bajo una forma de serpiente: Plu. *Alex.*, 2.6. Un paralelo muy interesante lo encontramos en la concepción de Zagreo en Perséfone: vid. III.4. “La concepción de Zagreo: la serpiente amante”.

juego en la historia de Licurgo, como veremos en seguida<sup>1038</sup>, aunque falta por completo en la *Penteida*.

Si no puede haber discusión a ojos del poeta acerca de la divinidad de Dioniso es, en suma, porque la tradición lo quiere dios desde épocas tan remotas que sería impensable una alteración por parte de Nono<sup>1039</sup>. Así pues, las múltiples negaciones de sus enemigos no son más que un recurso poético que en muchas ocasiones permite relacionar a un Dioniso con otro, sobre todo los dos primeros<sup>1040</sup>.

Si, como hemos visto, la ayuda de Zeus en la *Penteida* es, más que difusa, inexistente, podemos apuntar al menos una razón teológica que tiene que ver con el henoteísmo del que hablamos reiteradamente a lo largo de nuestro trabajo. Veamos por qué: Dioniso se vale por sí mismo para castigar salvajemente al rey de Tebas, en una manifestación de poder inmensa. Da la impresión de que es un dios más fuerte, más curtido y más seguro de sí mismo (como personaje literario) gracias a la guerra índica. La huida inicial a la que le obliga Licurgo muchos cantos antes, contrasta con el dominio de la situación que ostenta en todo momento frente a Penteo. Al final de las *Dionisiacas*, su protagonista está listo para la apoteosis y no necesita el auxilio de su padre en el castigo del rebelde. Una vez en el Olimpo, Dioniso se funde con Zeus, al que ha igualado en poder y, por tanto, en derechos.

En atención a la tercera característica que Sutton invoca para los *ιεροὶ λόγοι* dionisiacos, es decir, el respeto o la recompensa de quienes no se oponen a su culto, hemos de recordar que Dioniso sólo mata a Penteo. Respeta tanto al viejo Cadmo como a Ino y a Autónoe, a las que, sin embargo, ha atraído a su bando mediante engaños. Deja con vida también a Ágave, a la que ha usado de la forma más cruel en el castigo de su hijo. La ambigüedad de Dioniso, piadoso y cruel a lo largo de todo el

---

<sup>1038</sup> Vid. III.9.3.4.b.

<sup>1039</sup> La presencia de Dioniso como receptor de ofrendas, y, por tanto, como dios, está documentada ya en las tablillas micénicas, concretamente en una de la Canea (KH Gq 5), donde se lee *di-wo-nu-so*, como en una de Pilos (PY Ea 102 + 107) donde aparece *di-wo-nu-so-jo e-ka-ra*, una referencia a un altar de cenizas de Dioniso. En una tablilla continental (Xa 1419) se lee el nombre del dios en relación con una ciudad llamada Oinoe, topónimo derivado del sustantivo οἶνος, “vino”; en el Ática existió una ciudad con ese nombre, cerca de la cual había un santuario de Dioniso, cuyo culto en Pilos, Creta y Grecia continental remonta, así, al segundo milenio antes de Cristo. Cf. Melena 2001, pp. 36ss.

<sup>1040</sup> Recuérdese la arenga de Deríades a sus soldados de 39.71-73, donde al general indio le preocupa dejar bien clara la condición humana del segundo Dioniso, frente a la auténtica divinidad del primero, Zagreo. Vid. III.10. Cf. también las palabras que Hera, disfrazada de Ares, le dirige a Licurgo en 20.206-213 para estimularlo a combatir contra Dioniso.

episodio, puede resumirse en las palabras que dirige a Autónoe y Ágave, a la que devuelve la razón junto con Cadmo<sup>1041</sup>, en 46.362s:

Ἀμφοτέρας δ' εὔνησε καὶ Αὐτονόην καὶ Ἀγαύην,  
ἐλπίδος ἐσσομένης πρωτάγγελα θέσφατα φαίνων.

“A ambas las durmió, a Autónoe y a Ágave, mostrándoles las profecías primeras de una esperanza futura”.

Respecto a la ambigüedad y la dificultad del presente pasaje llama la atención Ruiz Pérez<sup>1042</sup>. Entre las interpretaciones de la oscura “esperanza futura” que aguarda a las hijas de Cadmo, baraja que les estuviera reservado un destino inmortal, posibilidad que en seguida rechaza<sup>1043</sup>. Por un lado, porque el destino de Autónoe está claro desde 9.74s, donde Hermes profetiza a Ino que su hermana morirá y será enterrada junto con su hijo Acteón. Tampoco hay felicidad alguna para Ágave en la tradición mítica, y, en lo sucesivo, sus intervenciones en las *Dionisiacas* son nulas, lo que denota una falta de interés en Nono por concretar en qué consisten las promesas del dios. Ruiz Pérez aventura que una nueva mentira de Dioniso<sup>1044</sup> se correspondería con una nueva muestra de crueldad del dios, enfurecido aún por el trato que sus tías habían dispensado a Semele. Es decir, les infunde esperanzas vanas. Parece más coherente con el contexto, según Ruiz Pérez, afirmar que el consuelo de Dioniso consiste en darles vino, para mostrarles los beneficios de su venida al mundo y de su aportación de la vid. La ambigüedad continúa: la embriaguez es interpretable también como un engaño, un estado artificioso que produce imágenes falsas.

De hecho había sido la borrachera, si despojamos de su sentido poético al concepto de la locura dionisiaca, la que había llevado a pensar a Ágave que mataba un león y no a su hijo. En la *Penteida*, la distinción entre locura dionisiaca “buena” y “mala” se atenúa hasta desaparecer, pues todos aquellos que resultan poseídos por el dios se convierten en víctimas y en instrumentos de su venganza, como Penteo y su

---

<sup>1041</sup> Se trata del fin de la *Penteida* noniana, una innovación con respecto al modelo euripideo: Cadmo se lamenta, entre reproches a Dioniso (46.242-264); Ágave vuelve a la cordura y reconoce a su hijo muerto (entre los versos 283-319), como en E. *Ba.* 1280ss., y el poeta efectúa una σύγκρισις entre la desdicha de Penteo y la de Acteón, en el discurso de Autónoe (344-351). En la obra de Nono, Dioniso aparece como un dios misericordioso, que escucha compadecido a Cadmo y devuelve la razón a Ágave (46.268-270).

<sup>1042</sup> Ruiz Pérez 2002, p. 544.

<sup>1043</sup> Sólo desde un punto de vista que afecta a las señales de una inmortalidad mítica en la epopeya noniana. A mi juicio, una expresión tal es sumamente tentadora para ver en ella referencias a una inmortalidad *post mortem*, de influencias claramente cristianas. Sobre este asunto, vid. III.9.5.2.b.

<sup>1044</sup> Como aquélla de la que se sirviera en 44.281-318 para atraerla a su bando, prometiéndole que Acteón estaba vivo de nuevo y que iba a casarse con Ártemis.



familia, respectivamente. La recompensa de la que habla Sutton y que en el  $\text{ἱερός λόγος}$  dionisiaco reserva el dios para quienes no lo rechazan, no tiene lugar aquí. El relato de la lucha y la muerte de Penteo apenas conserva ya su capacidad ejemplarizante en la epopeya de Nono, donde termina por ser prácticamente una reelaboración de las *Bacantes*, aunque sumamente amplificada y adaptada a su particular canon estético y a los gustos de su época.

De los viejos relatos sacros del dionisismo, la *Penteida* noniana conserva, además, el valor moralizante, la eterna advertencia: un mortal no debe oponerse nunca a un dios. Por la gravedad de la falta, por la insistencia en el error, por la misericordia que define inicialmente a Dioniso, oponerse a él es aún peor. Cualquier enemigo suyo está abocado al más terrible de los fracasos. De todas las *Dionisiacas*, es en los episodios de Penteo donde más fácil percibimos que es un dios que se define a partir de oposiciones y complementariedades. La más dramática, seguramente, es que el rey de Tebas muera a manos de su madre. También para ella lo es matar a su hijo.

La forma leonina de Ágave es una hábil herramienta de la que Nono se sirve para subrayar la última y más terrorífica paradoja de la *Penteida*. Recordemos que la primera parte de su sueño describe la acción de unas osas y una leona, que derriban a Penteo de un árbol en el que se había encaramado. Tal como vimos, el animal que desempeña el papel protagonista en la profecía es la leona, que más adelante se identifica como Ágave ante Cadmo, después de haber dado un paso esencial: arrancar la cabeza al maltrecho y travestido soberano. En este caso, asistimos a un nuevo uso del león como símbolo –no olvidemos que el sueño es simbólico, en la clasificación de Chrétien<sup>1045</sup>– indicativo, nuevamente, del salvajismo y la brutalidad desmedida.

Si combinamos las dos visiones de Ágave, la del sueño y la de su cumplimiento, el resultado sería una escena donde una leona despedaza a un león, cuya fuerza expresiva es inmensa en el contexto. Durante el sueño, sin embargo, Penteo conserva la apariencia humana mientras que su madre asume de forma metafórica y anticipada las características que le vendrán conferidas después por la posesión divina, el éxtasis<sup>1046</sup>. La misma locura dionisiaca, que en la epopeya noniana es bendición cuando empieza a extenderse por Tebas y los ciudadanos bailan

---

<sup>1045</sup> Cf. Chrétien 1985, pp. 148s, citado en Auger 2003, pp. 416s.

<sup>1046</sup> En la experiencia extática busca el dionisismo su identificación con el dios, por oposición con el orfismo, que pretende un cambio permanente. Cf. Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 33.

desoyendo las órdenes de su rey, pero que después se convierte en la peor de las maldiciones, con la reincidencia de Penteo en la negación. Bajo los efectos del furor, Ágave cree ver un león, cree tener (e incluso llega a tener) la fuerza precisa para arrancarle la cabeza. El sueño lo advertía en su código cifrado: una leona sí puede arrancar cabezas humanas; una ménade poseída por el dios, como lo estará Ágave, tiene poder para realizar cualquier empresa que se proponga, por más que requiera de cualidades sobrehumanas<sup>1047</sup>. Los individuos del séquito dionisiaco se encuentran siempre a medio camino entre la humanidad y la animalidad, como su propio dios, ya sea porque en su configuración física poseen características de bestias o porque las manejan como inofensivos juguetes en medio del éxtasis. En cualquier caso, el león es una de las más frecuentes epifanías de Dioniso, como leíamos más arriba en la invocación de las *Bacantes* euripideas<sup>1048</sup>. De tal manera, transformarse en león, aun de un modo simbólico, constituye un paso fundamental en el anhelo último del fiel dionisiaco: la asimilación con el dios. Una aspiración que, como veíamos, el mista órfico comparte. Aunque sus medios para lograrlo, diferentes en esencia del dionisismo<sup>1049</sup>, pretendan una ascesis duradera de la que apenas encontramos huellas en Nono<sup>1050</sup>, la conexión entre el segundo Dioniso y el Dioniso del orfismo parece razonablemente establecida gracias a la forma leonina con la que Zagreo anticipa el poder de su sucesor<sup>1051</sup>.

#### B) LICURGO LEÓN: PRESAGIOS DE BATALLA.

Bajo el presente apartado examinaremos una serie de pasajes pertenecientes al relato del castigo de Licurgo en las *Dionisiacas*. Aludiremos a numerosos conceptos con los que ya hemos trabajado en el estudio de algunos de los elementos más significativos de la *Penteida*, puesto que son muchas las semejanzas que existen entre

---

<sup>1047</sup> La mejor descripción, de nuevo, en las *Bacantes*.

<sup>1048</sup> E. Ba. 1018-1023. En el verso 1019, como se recordará, las bacantes invocan a su dios en forma de león: ἢ πυριφλέγων ὀρᾶσθαι λέων, “déjate ver como un león que respire fuego”.

<sup>1049</sup> El mista órfico debe seguir un modo de vida específico y mantener el estado de pureza logrado en los ritos. El carácter individual del proceso difiere también del éxtasis báquico, que es una experiencia habitualmente grupal, que se extiende casi como si se contagiara. En las *Dionisiacas*, el poder irrefrenable del dios se extiende, como dijimos, hasta los soldados de Penteo: 44.26-33. La traducción mítica de este fenómeno es que el dios siempre aparece rodeado de un séquito de devotos en frenesí: cf. Bernabé, “Dioniso en la épica griega arcaica”, conferencia pronunciada en la Facultad de Filología de la U.C.M. el 19 de abril de 2006.

<sup>1050</sup> Vid. III.9.5.2.c.

<sup>1051</sup> En 6.182-186.

el rey de Tebas y Licurgo, con el que Dioniso se enfrenta primero, según el orden cronológico de los acontecimientos de la epopeya. La representación de Licurgo en forma de león en dos sueños distintos, así como el carácter profético del primero de ellos, son las dos similitudes más llamativas entre ambas historias. Pero introduciremos asimismo algunas ideas novedosas, que no estaban presentes en la historia de Penteo, como vamos a ver en seguida.

Según la cronología de las *Dionisiacas*, como decíamos, Licurgo es el primero de los tres archienemigos con los que se enfrenta el dios: el segundo gran teómaco vencido será Deríades y el último, Penteo. El conjunto de episodios denominado *Licurgía*, situado entre el canto vigésimo y el vigésimo primero (20.35-21.298)<sup>1052</sup>, recoge y reinterpreta el castigo de Licurgo, una vieja historia que ya era conocida para Homero. En la *Iliada* hallamos la primera referencia en la literatura griega a la persecución de Dioniso por parte de un humano; se trata también de la primera intervención de Dioniso en la literatura. Con respecto a su estatus en la *Iliada*, hay que destacar, en primer lugar, que nunca interviene tomando decisiones junto a los olímpicos, como si no fuera uno de ellos, y las dos únicas apariciones de su nombre tienen lugar de manera aislada. La primera de ellas está situada en el canto sexto, entre los versos 130 y 140, en medio de la narración del enfrentamiento de Diomedes y Glauco. El primero afirma que su valor sólo tiene un límite: los dioses, a los que nunca se enfrentaría. Y el relato sobre Licurgo le sirve de ejemplo, o, mejor, de contraejemplo.

En Homero, Licurgo es hijo de un tal Driante que paga con la ceguera y una muerte prematura el acoso al que somete a las nodrizas de Dioniso y al propio dios, que ha de refugiarse en el fondo del mar. En Nono, Licurgo es rey de Arabia y su padre es un dios, Ares. Una filiación tal no constituye necesariamente una innovación por parte del panopolitano, aunque le resulta útil como justificación poética del carácter violento del teómaco. No existen, de modo general, grandes

---

<sup>1052</sup> Como la *Tifonomaquia* o *Tifonía* (cantos 1-2), la *Cadmeida* o *Tebaida* (entre 3 y 5), la *Indiada* (entre 13 y 40, contando las numerosas digresiones) y la *Penteida* (entre 44 y 46), la *Licurgía* es una más de las sagas “secundarias”, unitarias desde el punto de vista argumental, en que es posible articular las *Dionisiacas*. Esta clasificación es complementaria de los seis grandes “ciclos” de los que hablábamos más arriba, vid. III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”, y que permiten al panopolitano estructurar la epopeya a partir de los siguientes “patrones míticos” (cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.* pp. 94s): mitos fundacionales y cosmogónicos, mitos fundacionales y eróticos, mitos de “hospitalidad de la vid”, mitos de castigo de ὕβρις independientes de la trama estrictamente dionisiaca y mitos de vida cíclica y resurrección.

variaciones en las líneas generales del argumento de la *Iliada* y todas las versiones respetan la secuencia “desafío de Licurgo, enfrentamiento con Dioniso y castigo”. Sin embargo, la tradición mítica es mucho más compleja, demasiado para que un detalle tan superficial como es la genealogía del personaje pueda ser unívoco. Los mitógrafos ofrecen dos vertientes: en la primera, además del castigo y la muerte de Licurgo, ofrece otros detalles, como la falsa hospitalidad con la que convoca a Dioniso a su palacio y la locura que le lleva a despedazar a su hijo, a su mujer o a ambos<sup>1053</sup>. La segunda versión incluye la aparición de vides o serpientes enviadas por el dios, y un desenlace en el que nuevamente cabría el despedazamiento de sus hijos o la amputación de su propia pierna<sup>1054</sup>. Nono, como es su costumbre, parte de la imitación de Homero, pero aún todas las versiones que encuentra, obteniendo como resultado un relato muy personal a cuyos rasgos generales iremos pasando revista a continuación, partiendo de su semejanza más externa con la historia de Penteo: el papel del león y de los sueños proféticos.

Más arriba hemos situado la *Licurgía* en la magna epopeya haciendo uso de unas coordenadas muy concretas: 20.35-21.298. No son falsas, pero sí algo simplistas, dado que la presencia de Licurgo se cuela en el recorrido de Dioniso dos cantos antes, en forma de sueño profético. Su utilidad inmediata desde el punto de vista literario es evidente: puesto que su significado aparece claramente bajo una cantidad limitada de símbolos y, en consecuencia, anticipa de modo casi transparente los hechos que presagia, es, exactamente como en el sueño de Ágave<sup>1055</sup>, un recurso que protege el hilo argumental. En este caso, porque ensambla dos bloques distintos de episodios tal como si se tratara de eslabones de una cadena: la acogida de Estáfilo y la tramposa hospitalidad de Licurgo, que Nono contrapone clara y deliberadamente<sup>1056</sup>. Dioniso, en efecto, contempla en sueños las imágenes que le advierten del ataque del hijo de Ares mientras se encuentra aún alojado en casa del rey asirio que, junto a su hijo Botris y su esposa Mete, formará parte del cortejo báquico tras su muerte, en recompensa por su amistoso recibimiento del dios<sup>1057</sup>.

---

<sup>1053</sup> Cf. Apollod. 5.1 y 3.51.

<sup>1054</sup> Así parece a la luz de un poema de la *Antología Palatina*: AP 16.127.

<sup>1055</sup> Vid. III.9.3.4.a.

<sup>1056</sup> Cf. el capítulo “Licurgo o la hospitalidad frustrada” en Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*

<sup>1057</sup> La historia de la hospitalidad de los reyes asirios con el ejército dionisiaco es el centro del canto decimotercero. La muerte de Estáfilo, en el canto siguiente, es uno de los mitos nonianos de invención del vino, puesto que recibe una nueva vida, eterna, por medio de la asociación al racimo de uvas

El sueño, doblemente premonitorio, comienza en 18.169, con la descripción de la alegría de Dioniso al despertar y recordar su victoria sobre los indios. Pero el pasaje que nos interesa ahora es 18.174-195. Su contenido resulta especialmente preocupante para el dios:

...εἶχε δὲ θυμῶι  
μαντιπόλου φόβον ἄλλον ἀπειλητῆρος ὀνείρου·  
μιμηλῆς γὰρ ὄπωπε μάχης Ἴνδαλμα Λυκούργου  
ἔσσομένων προκέλευθον, ὅτι θρασὺς ἔνδοθι λόχμης  
δύσμαχος ἐκ σκοπέλοιο λέων λυσσωδέϊ λαίμῳ  
Βάκχον ἔτι σκαίροντα καὶ οὐ ψαύοντα σιδήρου  
εἰς φόβον ἐπτοίησε, καὶ ἤλασεν ἄχρι θαλάσσης  
κρυπτόμενον πελάγεσσι, πεφυζότα θηρὸς ἀπειλήν·  
καὶ φόβον ἄλλον ὄπωπε, λέων θρασὺς ὅτι γυναῖκας  
θυρσοφόρους ἐδίωκε, κεχηνότος ἀνθερεῶνος,  
αἰμάσσω ὀνύχεσσι, χαρασσομένων δὲ γυναικῶν  
μύστιδος ἐκ παλάμης ἐκυλίνδετο θύσθλα κόνιη,  
κύμβαλα δ' ἐν χθονὶ κείμετα μεταστρεφθεῖσα δὲ Βάκχη  
δεσμὰ λεοντείοισιν ἐπεσφῆκωσε γενεαίῳς  
σειρήν ἀμπελόεσσαν ἐπισφίγξασα καρῆνῳι,  
ἀγχονίῳ δὲ λέοντος ἐπέπλεκεν αὐχένα δεσμῶι·  
θηρὶ δὲ θῆλυς ὄμιλος ἐπέδραμεν ἄλλος ἐπ' ἄλλῳι,  
καὶ βλοσυροὺς ἐχάραξε πόδας καὶ χεῖρας ἀκάνθαις·  
καὶ μόγις εἰλικόνεντι περιζωσθέντα κορύμβῳι  
Ἄρτεμις ἐζώγρησεν· ἀπ' αἰθερίοιο δὲ κόλπου  
ἀστεροπὴ πυρόεσσα καταΐξασα προσώπου  
θῆρα παλινδίνητον ἐθήκατο τυφλὸν ὀδίτην.

“...Pero de su ánimo se había apoderado un segundo temor, de un sueño adivino de amenazas. Había visto las enseñas de Licurgo de una batalla fingida, profecía de lo que iba a ocurrir. Pues en medio del soto, un audaz león terrible de fauces enloquecidas surgió de una roca y se lanzó sobre Baco, que estaba bailando aún y no llevaba espada y lo hizo volar de miedo y lo empujó hacia el mar, y él se ocultó en las aguas, a salvo de la amenaza de la bestia. Y contempló un segundo terror: el audaz león a las mujeres que llevan el tirso persiguió con la boca abierta, con las garras ensangrentadas, y cuando las mujeres fueron heridas, de sus manos místicas cayeron en tierra sus tirsos y yacían sus címbalos en el suelo. Se dio la vuelta una bacante y sujetó la mandíbula del león con una cuerda hecha de hojas de vid, ciñéndosela en torno a la cabeza, y con un amplio nudo ató la cerviz del león.

---

resultante de la interpretación alegórica de su nombre. Vid. la importancia del elemento vegetal en la resurrección de Tilo (IV.3.3.3) y las curaciones mágicas efectuadas con plantas, vino y miel por Dioniso y Aristeo (IV.3.3.1).

Una multitud de mujeres, una tras otra, acudía ante el animal, y desgarraban con flores las terribles zarpas y garras. Y muy difícilmente, porque estaba enredado en racimos que se le enroscaban, lo salvó Ártemis. De lo más profundo del cielo un rayo ardiente golpeó en el rostro a la fiera, y la convirtió en un vagabundo ciego.

A pesar del miedo que produce en Dioniso la ensoñación, el clima no es tan angustioso como el que prima en los cantos de la *Penteida*: no hay malos presagios y, unos momentos después de haber despertado, el dios sólo parece recordar la parte en que vence a los indios, a juzgar por el discurso que le dirige Estáfilo para animarle a combatir y ganarse una posición privilegiada junto a los demás dioses<sup>1058</sup>. Nada vuelve a indicar en el texto el ataque al que someterá Licurgo a Dioniso y los acontecimientos que profetiza el sueño se cumplirán uno a uno como si fuera la primera vez que aparecieran en el poema. En lugar de enumerarlos sin más, resulta interesante contraponerlos tal como aparecen narrados en el sueño con los que leemos en los cantos vigésimo y vigésimo primero, del mismo modo que hicimos con el sueño de Ágave.

Tras una consideración de apenas dos versos sobre el estado de ánimo del dios (18.174s), el poeta introduce los datos sobre el sueño, en cuyo carácter profético insiste desde el comienzo, con adjetivos como *μαντίπολος* o la expresión *ἔσσομένων προκέλευθον* del verso 177. No queda lugar para la duda tampoco en la interpretación del significado del símbolo –el león–, en el momento en que Nono señala explícitamente que Dioniso contempla “las enseñas de Licurgo” (*ἴνδαλμα Λυκούργου*: 18.176).

Por lo demás, todo el enfrentamiento se desarrollará conforme el sueño predijera, aunque contamos con más datos que explican la actuación de los personajes principales. Por una parte, Licurgo, cuyo sanguinario carácter describe Nono con complacencia en los detalles repulsivos<sup>1059</sup>, se ve impelido al combate por Iris, que, a las órdenes de la celosa Hera, se ha disfrazado de Ares para acicatear al

---

<sup>1058</sup> En 18.196-305.

<sup>1059</sup> Licurgo hereda la crueldad de su padre, Ares, pero en sus costumbres es idéntico a Enómao, pues acostumbra a matar a los extranjeros que se acercan a su morada y colgar las cabezas a la puerta. La comparación entre ambos personajes es explícita en Nono: cf. 20.149-165. En 20.166-181 añade el poeta otros datos que enriquecen el oscuro retrato del teómaco, pues no sólo decapita a los forasteros, sino que también los despedaza en honor de Enialio y exhibe sus extremidades por todo el palacio. Los súbditos de Licurgo se ven obligados por miedo a rendirle culto como si fuese un dios. El altar de Zeus Hospitalario está cubierto de la sangre de víctimas humanas, lo que constituye una marcada ironía que refuerza el contraste entre la hospitalidad de Estáfilo, el engaño con el que Licurgo se atrae a Dioniso hasta su casa y su comportamiento desmesurado con los viajeros.

teómaco como si fuese su padre. Por su lado, Dioniso recibe también la visita de Iris, que esta vez se hace pasar por Hermes, y le asegura que Licurgo lo recibirá encantado en su casa, así que debe presentarse a él desarmado. El dios obedece y se dirige al encuentro del rey del lugar acompañado de su séquito y sin armas. En 20.289-303 tenemos el recorrido jubiloso de las bacantes y los silenos que lo acompañan, entre las habituales y ruidosas muestras de regocijo dionisiaco. En 18.179 veíamos cómo el león del sueño se abatía sobre Dioniso cuando aún iba danzando y “sin espada”; aterrorizado, el dios corría a refugiarse en el mar (18.180s), como en realidad sucede al comienzo del acoso de Licurgo (que abarca 20.325-353). Mientras Nereo y Tetis protegen a Baco y lo animan a defenderse por sí solo, Licurgo la emprende contra las mujeres del séquito, que dejan caer al suelo los atributos del dios y los objetos del culto dionisiaco, en 20.325-345 y 21.1s, una escena que el sueño recogía en 18.182-186.

En cuanto al desenlace y a la muerte de Licurgo, parece más claro el sueño que el desarrollo real de los hechos. En la visión, una de las bacantes a las que el león hacía daño lo aprisiona, pero Ártemis lo libera. El texto obedece, en efecto, a un esquema de correspondencias donde el león equivale a Licurgo, y Ártemis, que como protectora de los animales liberaba a la fiera en la ensoñación de Dioniso, representa a Hera. La esposa de Zeus, en efecto, protectora de todo enemigo de su hijastro, será quien libere a Licurgo, según parece, aunque terminará cegado por el rey del Olimpo. Leemos en el comienzo del canto vigésimo primero el enfrentamiento de varias de las ménades contra el teómaco, al que aprisionan con la ayuda de sus armas mágicas. En la lucha destaca una, Ambrosía, a la que Zeus llena de valor para castigar al soberbio rey, que había llegado, en su cólera desmedida, al extremo de azotar el mar Eritreo<sup>1060</sup>.

Nono es muy poco claro en el desenlace del relato, pues parece mezclar en un solo relato dos tradiciones distintas: por una parte, la de la ceguera divina, recogida ya por Homero y que el sueño de Dioniso anticipa junto con el exilio impuesto por Zeus para evitar que cualquier otro mortal intente imitar al soberbio Licurgo<sup>1061</sup>; por otro lado, hay restos de una versión en que Hera lo salva y lo diviniza (cf. 20.124-169). La mala transmisión del texto en esta parte hace sumamente difícil dilucidar la

---

<sup>1060</sup> Así ocurre en 20.395. El modelo de Nono al respecto es Jerjes.

<sup>1061</sup> Cf. 21.162-170. El sueño se refería también al exilio: ἀπ' αἰθερίοιο δὲ κόλπου / ἄστεροπὴ πύρεσσα καταΐζασα προσώπου / θῆρα παλινδίνητον ἐθήκατο τυφλὸν ὀδίτην. “De lo más profundo del cielo / un rayo ardiente golpeó en el rostro / a la fiera, y la convirtió en un vagabundo ciego” (18.193-195).

cuestión. Vian, hábilmente, considera que la *Licurgía* de Nono finaliza en un “compromiso entre los guardianes olímpicos del orden cósmico: Hera libera a su protegido y aplaca a los olímpicos, Zeus incluido. Ella obtiene su deseo de que Tiempo (Crono, aquí el equivalente aproximado del Destino) divinizará algún día a Licurgo, pero ello no impide que Zeus, cegándole, castigue su impiedad en el presente”<sup>1062</sup>.

Sea como fuere, el relato posee un valor ejemplarizante desde su primera aparición, la del texto de Homero. La coincidencia de dos castigos en el texto de Nono es el resultado de la coexistencia de versiones y del hiperbólico afán compilador del poeta. Para Bernabé<sup>1063</sup>, el castigo de la ceguera es indicio de que Licurgo no sólo está equivocado, sino que además es reo de sacrilegio. Quedarse ciego es el tributo que pagan los que han visto algo que no debieran y Bernabé sugiere un ritual dionisiaco. La razón por la que se oponen al culto de Dioniso reyes como Licurgo o Penteo (y en Nono, además, Deríades, que completa las filas de los que denominamos teómacos) se encuentra en la dificultad de gobernar sobre ciudadanos entregados a la locura que dispensa el dios; el orden político es incompatible con el desorden báquico. Pero, en la más cruel de las ironías, el dios se apodera más enérgicamente de quienes creyeron o trataron de estar fuera de su alcance. En mi opinión, la sofisticación del castigo de Penteo constituye el ejemplo más representativo del proceso por el cual la locura dionisiaca se ceba con creces en quienes más han huido de ella.

El relato protagonizado por Licurgo posee características del *ιερός λόγος*, del que hablábamos con respecto a la muerte de Penteo. De hecho, ambos mitos habían sido comparados desde antes de Nono, y autores como Horacio y Ovidio encontraron muy rentables desde el punto de vista poético las semejanzas entre sus protagonistas<sup>1064</sup>. Pero es sobre todo Diodoro quien sitúa a ambos como ejemplos sumos del castigo que supone la impiedad en los seres humanos<sup>1065</sup>. El Sículo, que dedica los libros tercero y cuarto de su obra a recopilar mitos de Dioniso, poco antes de recoger la historia de Licurgo, destaca que el dios ha castigado a quienes se le han

---

<sup>1062</sup> Vian 2005, p. 502.

<sup>1063</sup> Bernabé, “Dioniso en la épica griega arcaica”, conferencia pronunciada en la Facultad de Filología de la U.C.M. el 19 de abril de 2006.

<sup>1064</sup> Cf. Horat. *Carm.* 2.19.14 y Ovid. *Met.* 4.22s.

<sup>1065</sup> D.S. 4.3.4.1: *κολάσαι δ'αὐτὸν πολλοὺς μὲν καὶ ἄλλους κατὰ πᾶσαν τὴν οἰκουμένην τοὺς δοκοῦντας ἄσεβειν, ἐπιφανεστάτους δὲ Πενθέα καὶ Λυκοῦργον.*



enfrentado por todo el mundo: a Penteo en Grecia, a Licurgo en Tracia y en la India a su rey, al que Diodoro llama Mírrano<sup>1066</sup>.

El historiador recoge las dos versiones de la historia de Licurgo de cuya existencia hemos hablado poco antes. La mayoritaria sitúa al teómaco como rey de Tracia, que, desde una perspectiva racionalista, habría intentado oponerse a que Dioniso cruzase el Helesponto para llegar a Europa desde Asia. Así pues, habría presentado batalla contra Dioniso y sus ménades, cuya victoria habría sido posible gracias a la acción de un lugareño, Cárope, al que el dios habría recompensado dándole el trono de Tracia para que difundiera los misterios dionisiacos. En esta versión, el castigo de Licurgo es la ceguera. Pero en la segunda a la que se refiere Diodoro<sup>1067</sup>, atribuyéndola a algunos poetas como Antímaco (se refiere a Antímaco de Colofón<sup>1068</sup>), Licurgo era rey de Arabia y no de Tracia, tal como encontramos también en Nono. El lugar donde ataca a Dioniso y a su séquito es Nisa, un lugar legendario que ya recoge el relato homérico como monte sagrado (Niseion) y el *Himno homérico a Dioniso* como un lugar de culto, dado que fue allí donde nació el dios<sup>1069</sup>. También Nono lo menciona en 48.33 como situado en Tracia<sup>1070</sup>. Otros autores como Heródoto o Diodoro intentaron localizar Nisa<sup>1071</sup>, pero sigue siendo problemática<sup>1072</sup>.

La diversidad de versiones, que Nono aprovecha para hacer de su relato una creación casi original, resulta aún más clara en el difuso final de Licurgo, donde, como veíamos, aparecen entremezclados la ceguera y el exilio provenientes de Zeus y la divinización que le otorga Hera. Pero, sobre todo, cobra relevancia el escarmiento puramente dionisiaco a cargo de las Híades<sup>1073</sup>, que lo ahogan adquiriendo forma de

---

<sup>1066</sup> D.S: 3.65.4.3: τῶν δὲ κολασθέντων ὑπ' αὐτοῦ φασιν ἐπιφανεστάτους εἶναι Πενθέα μὲν παρὰ τοῖς Ἑλλησι, Μύρρανον δὲ τὸν βασιλέα παρ' Ἰνδοῖς, Λυκοῦργον δὲ παρὰ τοῖς Θραιξί.

<sup>1067</sup> D.S. 3.65.7.

<sup>1068</sup> Cf. Vian 2005, p. 501.

<sup>1069</sup> *h. Bacch.*, 8s: ἔστι δὲ τις Νύση ὕπατον ὄρος ἀνθέον ὕληι / τηλοῦ Φοινίκης σχεδὸν Αἰγύπτιοι ῥοάων.

<sup>1070</sup> Cf. Gigli 2001b, pp. 170-174, que propone mantener la lectura del códice *Laurentianus* en lugar de corregirlo.

<sup>1071</sup> Hdt. 2.146 y 3.197; D.S. 3.63.5 y 3. 68.4-5.

<sup>1072</sup> Algunas propuestas interesantes a la luz de testimonios antiguos en Chuvin 1991, pp. 258-264.

<sup>1073</sup> Nono es la única fuente segura de la intervención de las Híades en el mito de Licurgo: cf. Hopkinson – Vian 1994, pp. 47s. Existe, sin embargo, una mención de Higino (*Poet. Astr.* 21) de una leyenda transmitida por Asclepiades (s. I a.C.) según la cual todas las Híades habrían sido lanzadas al mar. Sólo se habría salvado Ambrosía, que interviene en el relato noniano: cf. *infra*.

plantas vinculadas con el dionisismo. Se trata de una escena prototípica de castigo<sup>1074</sup>, en la que el papel más destacado corresponde a una mujer de nombre Ambrosía transformada en viña para enfrentarse y vencer al teómaco<sup>1075</sup>.

Al igual que ocurría en el caso de Penteo, el castigo de Licurgo en Nono presenta elementos que permiten hablar de él como un *ἱερός λόγος* dionisiaco. En el comentario del sueño de Ágave y de los hechos que profetizaba hicimos hincapié en la afirmación de que el despedazamiento del teómaco tebano a cargo de mujeres de su familia denotaba una especial saña que no podemos considerar vacía de contenido: la muerte de Penteo, decíamos, desempeña, ante todo, una función ilustrativa del poder inmenso del dios y de lo irrefrenable de su avance. Vimos también en qué medida se ajusta o escapa a las características que Sutton enumera con respecto al tipo de relato litúrgico del dionisismo. La última de ellas, es decir, la intervención de Zeus como garante supremo del proceso del castigo de los teómacos no aparece tan claramente en el relato de Penteo como en el de Licurgo. En las *Dionisiacas*, el carácter ejemplarizante del castigo y la intervención de Zeus se ponen de manifiesto a la par, en 21.163-169: el enemigo de su hijo Dioniso queda ciego y expulsado de su tierra por deseo del gobernante de los dioses, para, tal como afirma explícitamente el poeta, evitar que en un futuro cualquier mortal pretenda emularlo.

Más arriba<sup>1076</sup> proponíamos que Dioniso presenta mayor madurez como personaje en la *Penteida*, la última saga de episodios de enfrentamiento contra humanos antes de la apoteosis del dios, y que por esa razón no necesita del apoyo explícito de su padre para castigar a Penteo. En la *Licurgía*, la cólera de Dioniso no es tan notable y, en lo que aparenta ser una manifestación de su propia debilidad, llega incluso a huir al mar<sup>1077</sup>. El castigo al que le someten sus mujeres asfixiándolo es

---

<sup>1074</sup> La escena halla su correspondencia en el enfrentamiento final del dios contra Deríades, que en 36.354-381 es también apresado por la vid. El castigo, en Nono, no es exclusivo de Licurgo. Parece posible, además, remontar la fecha de la escena del enemigo dionisiaco vencido por la vid a un mosaico del siglo II a.C., hallado en Delos: cf. Bruneau – Vatin 1966. El grupo de mujeres de Dioniso encuentra su referente más antiguo en las nodrizas de las que hablaba Homero en el pasaje de la *Iliada* citado más arriba (*Il.* 6.130-140).

<sup>1075</sup> El relieve concedido a una de ellas parece propio del original relato noniano. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.* p. 333, asegura que lo más probable es que el de Panópolis se basara en un poema helenístico perdido.

<sup>1076</sup> Vid. III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”.

<sup>1077</sup> Y sus enemigos sucesivos se lo recordarán constantemente cada vez que tengan ocasión, para burlarse de su cobardía. El pasaje de la huida de Dioniso desarmado y la acogida de Nereo (20.352-369) responde, nuevamente, a la imitación homérica.

mucho menos rebuscado que el de Penteo y ni siquiera depende de una orden directa del dios, sino que se debe de nuevo a la intervención de Zeus (21.3-7). Tampoco lo supervisa ni se burla irónicamente del teómaco. No obstante, el aprisionamiento por bacantes que mutan sus figuras en plantas diversas es uno de los argumentos que mejor permiten afirmar el carácter “puramente dionisiaco” (para retomar las palabras que usamos poco más arriba) de esta parte del castigo. Una segunda razón nos la proporciona el léxico. En 21.5, con relación a la intervención de Ambrosía en el ataque, leemos:

“Ἡ τότε βακχευθεῖσα κατάσχετος οἴδηματι λύσσης...

“Entonces, ella embebida de un arrebato de locura indomable...”

Subrayamos en el texto el término βακχευθεῖσα, derivado del verbo βακχεύειν, cuya capacidad de aludir a ideas relacionadas intenta reflejar nuestra traducción: “hacer el baco”, que es lo que literalmente significa, tiene que ver con la expresión del éxtasis despojado de perdurabilidad propio del dionisismo o con la identificación perdurable con el dios que pretende el iniciado órfico<sup>1078</sup>. Vimos cómo la madre de Penteo ἐβακχεύθη δὲ μενοινῆι, “enloquecía de angustia” en 44.47 y comparábamos su estado con la locura divina que le lleva a matar a su hijo. Pero βακχεύειν también puede señalar la embriaguez, y a partir de ahí cualquier otra emoción extrema que conduce a una obnubilación, como el asombro o el furor guerrero<sup>1079</sup>. En el caso de una persona que, como Ambrosía, guarda una estrecha relación con Dioniso y su séquito, la diferencia de matiz importa poco, pues su furor es de origen claramente divino.

El mito de Licurgo en Nono carece de otra de las características que menciona Sutton y que en cierto modo sí posee el de Penteo: el respeto del dios por los allegados al pecador y que, al contrario que él, lo reconocen y apoyan. El himno editado por Sutton<sup>1080</sup> recoge una versión del mito según la cual Licurgo tiene esposa y dos hijos. Es el único testimonio, además, en el que reciben nombre (Ardys y

<sup>1078</sup> En el ámbito del orfismo βάκχος y βάκχιος son sustantivos intercambiables aplicables tanto al dios como a los fieles que han logrado su mayor aspiración, es decir, la identificación con Dioniso: cf. Jiménez, *impr.* Cf. asimismo Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 32.

<sup>1079</sup> Podemos citar ahora algunos ejemplos de las setenta y seis apariciones de formas derivadas del verbo βακχεύειν en las *Dionisiacas*: referido al furor guerrero: cf. 1.227, 14.338, 17.321, 23.57...; a la borrachera, como en 16.255 o en 46.125-127. Entre las setenta y seis apariciones, hallamos ocho formas del adjetivo verbal, de sentido negativo, ἀβάκχευτος, cuyo sentido oscila entre la neutralidad (como en 23.254, referido al ejército de bacantes) y el insulto, en cuyo caso significa “que no es digno de Baco”. Lo son los enemigos de Dioniso, como Licurgo (cf. 21.161), o los indios (cf. 29.226, 32.61...).

<sup>1080</sup> Sutton 1987.

Astacio los hijos, y Cytis la mujer). En el desenlace de la historia, cuando Licurgo reconoce la divinidad de Dioniso, se encuentra ya envuelto en las plantas de las secuaces del dios, entre las que destaca también una, como en Nono, de nombre Lyssa. La venganza divina se extiende hasta los dos hijos de Licurgo, pero la esposa sobrevive. Nada en la *Licurgía* noniana apunta a la existencia de familiares del teómaco, aparte de su padre Ares; vive solo en su morada repleta de restos humanos. Pero entre las versiones del relato de este himno del siglo III d.C. y la de Nono, hay un elemento común más importante, a mi juicio: la intervención del elemento vegetal, lejana referencia al carácter de dios del crecimiento de las plantas que acompaña a Dioniso en algunas de sus intervenciones míticas<sup>1081</sup> y que se hallaría en la base de su consideración como divinidad que muere y resucita. En la versión papirológica del mito de Licurgo que nos ofrece Sutton, Licurgo mata a sus dos hijos porque enloquece y cree que lo que le enreda son serpientes y no plantas<sup>1082</sup>. Además de la similitud formal, favorecida por la longitud y el mágico movimiento de las plantas bajo la acción divina, la serpiente y la vegetación se encuentran relacionadas en virtud de una elemental y primitiva observación que se percata del modo en que los reptiles están en contacto con la tierra, y, por tanto con el mundo de los muertos. La muda periódica por la que la serpiente cambia toda su piel o “camisa” resultaba un elemento propicio para inducir la creencia de la resurrección de estos animales.

En Nono, Licurgo está a punto de morir de asfixia, pero no conoce la locura dionisiaca, ni siquiera en su faceta más oscura. Respecto a la coexistencia en las *Dionisiacas* de dos versiones en el final de su castigo, considero que cada una de ellas responde a una motivación diferente: Zeus lo ciega y lo exilia por simple ὕβρις, a juzgar por el hecho de que el rey del Olimpo entre en escena después de que Licurgo haya azotado el mar. En cambio, las mujeres del séquito de Dioniso se ceban en él para que sirva de modelo a los demás eventuales pecadores de “negación reiterada”, la peor de las faltas. Al igual que en la *Penteida* el dios deja tiempo al teómaco de que yerre dos veces, las Híades nonianas insisten en la tortura de Licurgo mientras éste mantiene su error hasta el final (21.146).

---

<sup>1081</sup> Vid. en nuestro trabajo otros ejemplos de la cercanía entre lo dionisiaco y los árboles y plantas en IV.3.3, desde la perspectiva de las curaciones mágicas. Para una visión panorámica del empleo de los motivos vegetales en las *Dionisiacas*, cf. Maroni 1993.

<sup>1082</sup> Vv. 29s.

La forma leonina constituye un elemento de unión más entre ambos teómacos. Más arriba sugeríamos una la razón por la que Deríades, el tercero de ellos, no asume forma de león en ningún momento, ni siquiera en sueños: en su enfrentamiento con el dios prima el interés guerrero y la idea primera de extender la religión termina por ser un mero ornamento en el final de la guerra índica<sup>1083</sup>.

Recordemos que no constituye una novedad que los oponentes de Dioniso adquieran una forma habitualmente relacionada con el dios y su cortejo: hemos analizado el pasaje en que Megeira se presenta ante él metamorfoseada en león y lo aterroriza hasta enloquecerlo<sup>1084</sup>. Pero más allá de esa coincidencia, nada tiene que ver un pasaje con el otro: la Erinis cambia su apariencia de manera objetiva, apoyándose en su condición divina y en la de ποικιλόμορφος; en la visión sobre Licurgo, es el sueño mismo el que “habla” a Dioniso y, para ello, se sirve de un conjunto de símbolos que establecen una relación de interdependencia. El carácter indomable y sanguinario de Licurgo facilita, por lo demás, la analogía establecida en la ensoñación. Penteo comete el pecado de la negación reiterada por mantenerse firme en sus principios, pues está seguro de obrar correctamente; por el contrario, Licurgo es la brutalidad en estado puro y su intelecto se diferencia poco del animal. Hasta tal punto es así, que necesita que Hera, disfrazada de Ares, le dé las instrucciones necesarias para atacar al dios. Penteo no necesita consejos de ningún dios ni se vería a sí mismo bajo la forma de un león, como le ocurre a Licurgo en 20.256-258:

Εἶδε γάρ, εἶδεν ὄνειρον ὁμοῖον, ὡς παρὰ λόχημι  
χαιτήεις κεκόρυστο λέων λυσσώδει λαιμῶι  
καὶ βαλίων ἐλάφων κερατὴν ἐδίωκε γενέθλην.

“Pues contempló, contempló un sueño similar: en un bosque un melenudo león de fauces enloquecidas daba caza y perseguía a la especie cornuda de las crías del ciervo”.

De tal manera, la intervención de leones en la *Licurgía* nada tiene que ver de modo estricto con ninguna de las epifanías del dios. Se trata, por el contrario, de un símbolo de fuerza y violencia desmedida. En el relato de la pasión de Licurgo las únicas señales que permiten pensar en un aprovechamiento poético de elementos culturales del dionisismo se encuentran en la correspondencia con algunos de los rasgos del tipo de texto litúrgico denominado ἱερός λόγος.

---

<sup>1083</sup> Cf. Vian 1988.

<sup>1084</sup> Vid. III.9.3.3.b. “Megeira ποικιλόμορφος».

C) AURA, TEÓMACO.

El último texto que aduciremos para demostrar el rendimiento simbólico del león en los sueños de las *Dionisiacas* lo encontramos en 48.258-286, inserto en el mito de la cazadora Aura, la última de las amadas de Dioniso en la epopeya. Se trata de un episodio central en la vida terrena del dios<sup>1085</sup>, a pesar de que el poeta le haya reservado un lugar aparentemente marginal, el final absoluto de la obra. La extensión del canto cuadragésimo octavo, con sus novecientos setenta y ocho versos, supera con mucho la de los restantes, además de acopiar tal multitud de acontecimientos significativos que da la impresión de que Nono se ocupa de ellos con precipitación. Dos podrían ser los motivos para la acumulación resultante: el afán de compilar exhaustivamente todos los mitos acerca de Dioniso y el de alcanzar, sin sobrepasarlos, el número de cantos que resulta de la suma de la *Ilíada* y la *Odisea*, es decir, los dos elementos definitorios del estilo y los temas nonianos<sup>1086</sup>. Así las cosas, el hecho de que el relato sobre Aura quede al final, no es menoscabo de su relevancia. Antes bien, la resalta. Primero, porque el poeta la sitúa inmediatamente antes de la apoteosis del dios. Segundo, porque de la violación de Aura por Dioniso nacerán dos niños, gemelos, aunque sólo uno de ellos sobrevive: se trata del tercer Dioniso, llamado Yaco. El mito de la cazadora, por lo que respecta a nuestro trabajo, sirve de transición entre el análisis de dos significativas metamorfosis de Zagreo: el león, por su presencia en el sueño de la joven, y la serpiente como símbolo de vida cíclica garantizada por el último Dioniso, cuya analogía con Erictonio, híbrido de serpiente, resaltaremos más abajo<sup>1087</sup>.

Cuando Schmiel<sup>1088</sup> afirma que todo el mito de Aura está planteado como clímax de la epopeya, se refiere al contenido del canto cuadragésimo octavo, desde el verso 238 –con la narración de la partida del dios de Tracia, donde habita su penúltima esposa, Palene–, hasta el verso 978, el final de la obra. No obstante, parece posible señalar con razón la independencia del final del mito de Aura, con su transformación en fuente consumada en 48.942, respecto a los hechos narrados después, de los que nos ocuparemos en seguida con mayor detalle: la crianza de Yaco por Nicea y Atenea (48.943-961), la celebración de los misterios báquicos en el Ática

---

<sup>1085</sup> Cf. el detallado tratamiento de Schmiel 1993 y las notas de la edición francesa de Vian 2003, pp. 23-81.

<sup>1086</sup> Vid. I.1. “Nono y su obra”.

<sup>1087</sup> Vid. III.9.4.4.c. “Yaco, el tercero”.

<sup>1088</sup> Schmiel 1993.

(48.962-968), el último homenaje de Dioniso a Ariadna (48.969-973) y, al fin, la recepción del dios en el banquete celeste al lado de Apolo y de Hermes (48.974-978).

Por otra parte, la unión de Dioniso y Aura había sido ya anunciada en el proemio mismo de la epopeya, donde Nono justifica su estilo variado con referencia a las metamorfosis de Proteo en la *Odisea*<sup>1089</sup>, en razón de las que ofrece un catálogo de ejemplos de los múltiples temas, los estilos diversos y la mezcla de géneros que el lector podrá encontrar en las *Dionisiacas*. De tal modo, el comienzo del canto primero se convierte en una especie de escaparate de la obra: el amor de Zeus y Sémele, el nacimiento de Dioniso de la cabeza de Zeus aparecen ya en 1.1-10. En 1.11-33, la forma de serpiente de Proteo permite evocar la lucha contra los gigantes; la de león, la infancia con Rea; la pantera, trae a la mente la guerra índica; el agua, la *Licurgía*, y el árbol, el descubrimiento del vino por Icaro. El jabalí, por su parte, permitirá traer a colación a Aura, como vemos en 1.26-28:

Εἰ δέμας ἰσάζοιτο τύπῳ σός, νῖα Θυώνης  
ἀείσω ποθέοντα συοκτόνον εὐγαμον Αὔρην,  
ὀψιγόνου τριτάτοιο Κυβηλίδα μητέρα Βάκχου.

“Si igualase su cuerpo al de un jabalí, al hijo de Tíone cantaré en su deseo de unirse a Aura, matadora de jabalíes, madre cibélida del tercer Baco, el último en nacer”.

El presente pasaje y su contexto nos proporcionan una información fundamental, tanto de modo explícito como implícito. Los datos más evidentes son los que permiten la identificación de Aura: cazadora, deseada por Dioniso y madre del último de los tres dioses así llamados. No menos clara resulta su procedencia geográfica, una vez entendido que el epíteto “cibélida” (Κυβηλίδα) hace referencia por metonimia al territorio de Frigia, donde tiene su dominio Cibele, totalmente identificada con Rea en la Antigüedad tardía<sup>1090</sup>. Entre lo que no hace explícito el panopolitano, pero que deducimos del contexto, está la relevancia concedida al mito de Aura en el conjunto de la epopeya: es la única de las amantes de Dioniso que aparece mencionada en el prólogo, a pesar de la existencia de muchísimas otras y a pesar, sobre todo, de no ser la más querida por el dios<sup>1091</sup>. Por una parte, alerta al

---

<sup>1089</sup> *Od.* 5.456-458. Para Fauth 1981, la metamorfosis es el principio que alienta todo el poema. Sobre Proteo en relación con los cambios de forma de Zagreo frente a los Titanes, vid. III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”.

<sup>1090</sup> Sobre el papel de Rea en las *Dionisiacas*, vid. III.9.4.3.

<sup>1091</sup> La más amada es Ariadna, como muestra el pasaje de 48.969-974: Dioniso la honra, cataterizando su corona, inmediatamente antes de ascender él mismo al cielo. Entre los amantes

lector de manera ilustrativa de que junto a los temas bélicos también encontrará episodios eróticos. La mención en el canto primero de una historia que no tendrá lugar hasta el último, sirve, por otro lado, para mantener una cierta unidad de la obra en medio de la maraña de temas que la conforman. Y además de la unidad, el procedimiento acentúa la composición circular que también se hace patente en otras partes de la epopeya. Lo que leemos en los tres versos citados es un resumen anticipado de los únicos datos que, a juicio del poeta, debe conocer el lector, al menos por el momento. La pregunta por la razón de la presencia de Aura en un lugar tan destacado o, mejor, en dos lugares tan destacados, principio y fin, tiene una fácil respuesta: lo que interesa al poeta, desde un punto de vista teológico, no es Aura, sino su descendencia. Yaco será el descendiente del segundo Dioniso que, como hemos anticipado varias veces, delega indirectamente en él para no dejar a la humanidad desprotegida. Veremos poco a poco de qué recursos se vale Nono para manifestarlo.

La mención del prólogo anticipa de modo muy notable, hiperbólico, las líneas maestras del relato protagonizado por Aura. El sueño que nos permite tratarlo en relación con el león tiene una función similar. Sólo hay algunas diferencias: el prólogo se sitúa fuera de la acción épica, habla el poeta como tal y no como narrador intratextual; el prólogo no “predice”, sino que “promete”. El sueño está perfectamente inserto en la acción y la voz del autor que enumera sus temas y los muestra al público se difumina en la de narrador omnisciente. Respecto al sueño que profetiza a Ágave el fin de Penteo y la visión que avisa a Dioniso del ataque de Licurgo<sup>1092</sup>, el de Aura tiene relevantes similitudes: el carácter profético manifiesto<sup>1093</sup>, el empleo de un lenguaje simbólico y una secuencia de los hechos futuros reconocible sólo para el lector y no para quien sueña. Así leemos en 48.262-280:

...εὔδε μεσημβρίζουσα, καὶ ἔσσομένων ὑμεναίων  
 ἱμερτὴν ἐνόησε προμάντιος ὄψιν ὀνείρου,  
 ὅτι θεὸς πυρόεις τανύσας βέλος αἴθοπι νευρῆι  
 θοῦρος Ἔρωσ τόξευε λαγωβόλος ἔνδοθι λόχμης,  
 οὐτιδανοῖς βελέεσσιν ὀιστεύων στίχα θηρῶν·  
 παιδὶ δὲ θηρεύοντι συνέμπορος † υἱεὶ Μύρρης

---

masculinos, el preferido es seguramente Ámpelo, el primero del que se enamora el dios, cuya muerte lamenta sobremanera y al que resucita en forma de vid: cf. 10.139-12.192.

<sup>1092</sup> Vid. III.9.3.4.a y III.9.3.4.b.

<sup>1093</sup> En este caso, dos veces, antes y después de la descripción de la visión de Aura, en 48.262s (incluido dentro del pasaje siguiente que presentamos) y 48.284: τοῖον ὄναρ μαντῶιον ὀρεστιάς ἔδρακεν Αὔρη. “Tal sueño profético vio la montaraz Aura”.



Κύπρις ἔην γελώωσα· καὶ ἴστατο παρθένος Αὔρη,  
 Ἄρτεμιδος μετὰ τόξον ἀήθεος ὑψόθεν ὤμου  
 ἀγρευτῆρος Ἔρωτος ἐλαφρίζουσα φαρέτρην·  
 αὐτὰρ ὁ θῆρας ἔπεφνεν, ἕως ἐκορέσσατο νευρῆς  
 βάλλων πορδαλίων βλοσυρὸν στόμα καὶ γένυν ἄρκτου,  
 ζωγρήσας δὲ λείαναν ἐὼι πανθελγεί κεστῶι  
 θῆρα πιεζομένην φιλοπαίγμονι δειῖξε τεκούση·  
 παρθενικὴ δ' ἐδόκησε κατὰ κνέφας, ὅττι καὶ αὐτὴν  
 πῆχυν ἐπικλίνουσαν Ἀδώνιδι καὶ Κυθερείῃ  
 μάργος Ἔρωσ ἐρέθιζεν, ὑπογνάμπτων Ἀφροδίτη  
 ληϊδῆς γόνυ δοῦλον ὑπερφιάλοιο λεαίνης,  
 τοῖον ἔπος βοόων· ἴστεφανηφόρε μητρὲ Ἐρώτων,  
 αὐχένα σοι κλίνουσαν ἄγω φιλοπάρθενον Αὔρην...'

“Quedóse dormida a mediodía y de sus himeneos futuros tuvo una encantadora visión en un sueño profético: el dios de fuego, tensando la flecha en una cuerda ardiente, el impetuoso Eros, como un cazador de liebres, disparaba en un bosque, traspasando filas de animales con mínimas flechas. Junto a su hijo el cazador y acompañada [†] del hijo de Mirra llegó Cípride sonriente. Estaba en pie la doncella Aura al lado de quien sobre el hombro desacostumbrado llevaba el arco de Ártemis, Eros cazador, portando la aljaba. Pero era él el que mataba las fieras, hasta que quedó harto de tensar la cuerda y disparar a las terribles fauces de panteras y quijadas de osos. Capturó entonces una leona con su ceñidor mágico<sup>1094</sup> y le mostró a su burlona madre la fiera encadenada. Le pareció a la doncella ver entre tinieblas que a ella, además de Adonis y Citerea, doblando el codo, Eros, ansioso, también la provocaba e inclinado ante Afrodita, de rodillas, ufano de su botín, la leona, profirió estas palabras: ‘Coronada madre de amores, te traigo a Aura, la que tanto ama su doncellez, con la cabeza inclinada ante ti...’<sup>1095</sup>”.

Respecto a los dos sueños examinados antes, el de Ágave y el de Dioniso en la *Licurgía*, el sueño de la cazadora tiene en común con ellos el carácter profético explícito y el uso de símbolos, como hemos advertido. Como los demás personajes que sueñan, Aura también desprecia el valor de la profecía<sup>1096</sup>. Sin embargo, presenta

<sup>1094</sup> Es el ceñidor de Afrodita, el mismo κεστός con el que se adorna Hera para seducir a Zeus: cf. 31.199-282. El episodio es una imitación del denominado “engaño de Zeus” de la *Ilíada* (Il. 14.293-344): vid. IV.3.2.3.c. “La corona de Hera”. El ceñidor recibe el calificativo πανθελγής, literalmente, “que todo lo encanta”, derivado del verbo θέλω, algunas de cuyos usos más relevantes rastreamos en la última parte de nuestro trabajo. Vid., por ejemplo, su frecuencia en el episodio del engaño de Cadmo a Tifón: II.4.2.2 y en IV.4.3.1.

<sup>1095</sup> En los tres versos que restan del sueño (48.281-283) sólo hallamos una amplificación del discurso de Eros ante su madre, con la proclamación de la victoria del amor sobre una “leona invencible”.

<sup>1096</sup> Avergonzada de haber contemplado tan claramente la victoria del amor sobre ella, Aura monta en cólera y culpa de su visión al árbol bajo el que ha dormido: un laurel, cuya castidad, inherente a sus

más similitudes de fondo con el segundo, el de Dioniso, que con el primero. Recordemos que Ágave, primero, sueña que ella misma es una leona y, más tarde, en el cumplimiento de las profecías, ve a su hijo en forma de león. También Licurgo se identifica en sueños con un león, aunque, como hemos mostrado, el sentido era diferente<sup>1097</sup>. Que Dioniso lo vea bajo una forma leonina es un hecho indicativo de que también para el poeta el persecutor del dios es intensamente irascible, brutal e irracional. Pero las coincidencias del carácter entre Licurgo y el león no eran las únicas señales que permitían la correcta interpretación del sueño, pues el resto de elementos que desempeñan algún papel en él se corresponden uno por uno con los que intervendrán en los acontecimientos que prelude. Así, Ártemis, que en el sueño libera al león, representa a Hera, arquetípica protectora de los enemigos de Dioniso; el rayo que ciega al animal alude por metonimia al futuro castigo de Zeus, usuario legítimo de las armas celestes. La persecución del león contra Dioniso primero y las bacantes, después, se desarrolla en el sueño en un orden inverso respecto al de la narración de los hechos en el canto vigésimo, donde tiene lugar el cumplimiento de la profecía<sup>1098</sup>. Sin embargo, a pesar de tal duplicación, resultado probable de la mezcla de varias versiones<sup>1099</sup>, el sueño es claro y el simbolismo se limita a dos personajes, Licurgo y Hera, y no a los hechos.

El de Aura establece además conexiones con el ámbito donde se desarrolla la vida de la muchacha: la caza y los animales salvajes. Aunque su desarrollo es fácilmente reconocible en los acontecimientos posteriores, hay que recurrir a la

---

ojos, por ser el resultado de la transformación de Dafne en su huida de Apolo (cf. *Ov. Met.* 1.490ss), no se corresponde con el tipo de sueño que le ha proporcionado: cf. 48.287-300.

<sup>1097</sup> Licurgo comprende que su fiereza es similar a la del león, y su sueño no tiene nada que ver con el papel del animal en el cortejo dionisiaco ni con la fusión con la divinidad que el éxtasis báquico opera en las ménades a través de las diversas epifanías de Dioniso, lo que sí nos parece defendible en el sueño de Ágave: vid. III.9.3.4.a.

<sup>1098</sup> Se trata de un rasgo que diferencia el sueño de Dioniso de otros igualmente proféticos, cuya realización tiene lugar en el mismo orden en que se presentaran ante el personaje a quien advierten. Sobre esta característica llama la atención Auger 2003, p. 425. Por otra parte, media un canto entre el sueño de Dioniso, situado en el 18, y su cumplimiento, narrado en 20 y 21, tal como hemos mostrado (vid. III.9.3.4.b. “Licurgo león: presagios de batalla”), con lo que el poeta rompe la tendencia de situar los acontecimientos en los lugares de la epopeya inmediatamente posteriores al sueño que los contenía. El sueño de Aura que nos ocupa encuentra su realización en el último canto, el 48. El que anuncia a Sémele su maternidad y su próxima muerte (7.141-160) se cumple entre el fin del canto séptimo y el comienzo del octavo; el final de Penteo que Ágave contempla durante su sueño en el canto cuadragésimo cuarto, tendrá lugar a lo largo de los dos siguientes. Para el sueño de Sémele, vid. III.9.5.3.

<sup>1099</sup> Vid. III.9.3.4.b.

alegoría en mayor medida que en la interpretación del sueño de Dioniso respecto a Licurgo: el significado de la imagen en que Eros muestra a su madre una leona que llama Aura es evidente<sup>1100</sup>, pero la secuencia no se cumplirá de modo exacto, sino en un nivel alusivo donde, por un lado, la actitud sumisa, forzada en la leona por el hijo de Afrodita, equivale a la violencia de Dioniso sobre la cazadora que se niega al amor. Por otra parte, el poeta hace un hábil uso de la ironía al construir un sueño que consiste a grandes rasgos en un intercambio de papeles. De tal manera, Eros es el cazador experto, triunfante, y Aura queda dolorosamente despojada de sus armas características para pasar a convertirse en su contrario: el animal caído en la trampa, la fiera domada. Respecto al contenido del sueño, interesa resaltar, en primer lugar, que tan sólo anticipa la violación de Aura por parte de Dioniso, pero no hace referencia a ninguno de los acontecimientos posteriores: elude el nacimiento de los gemelos, la locura de la madre y el destino diverso de los dos bebés. Todo lo que sucederá después de que Baco se haya cruzado en el camino de la joven lleva la marca de la tragedia, y aquí encontramos un elemento más en común con los respectivos relatos de Penteo y Licurgo. Un dios que se siente ofendido carga de sufrimiento desmesurado a un ser humano, del que además se burla e ironiza. Y, como tampoco lo son Penteo y Licurgo, Aura no es una víctima inocente, desde el punto de vista del concepto de justicia divina.

Sobre su culpa llama la atención Vian en un interesante artículo en donde parte de su mito para ahondar en las posibles señales de Nono de una fe en la salvación dionisiaca<sup>1101</sup>. Al explorar los paralelos del relato<sup>1102</sup>, que, de hecho, aparece sólo dos veces en toda la literatura griega, Vian aduce la versión del *Etymologicum Magnum*, un repertorio bizantino del siglo XII que relaciona la historia con el nombre del monte Dínimo<sup>1103</sup>. Según el relato transmitido por el léxico, Aura es una joven cazadora seguidora de Ártemis de la que Dioniso se enamora después de haberla contemplado un día cualquiera mientras caza. Después la viola y la deja

---

<sup>1100</sup> Sobre todo porque el poeta, por boca de Eros, la llama por su nombre en 48.280, la designándola además por su característica más definitoria, el apego extremo hacia su virginidad (cf. φιλοπάρθενος).

<sup>1101</sup> Vian 2003, pp. 513-550. Sobre la función de Dioniso en el mundo, desde el punto de vista de su protagonismo en el poema, vid. nuestra introducción general.

<sup>1102</sup> Para un tratamiento más extenso del mito de Aura, cf. Schmiel 1993, que lo contempla como punto culminante de la epopeya y, sobre todo, el comentario al canto cuarenta y ocho de Vian 2003, pp. 23-81. Para las implicaciones del nacimiento de Yaco, vid. III.9.4.4.c.

<sup>1103</sup> *Etym. Magn.*, 276, 36-43 Gaisford.

encinta. Llegado el embarazo a su conocimiento, Ártemis expulsa de entre sus siervas a Aura<sup>1104</sup>, que en consecuencia se ve obligada a vagar por la región de Cícico, hasta llegar a una montaña que recibirá el nombre Δίνδυμον cuando ella, refugiada allí, dé a luz a sus gemelos (δίδυμα).

El argumento del *Etymologicum* parece a todas luces una sinopsis de la historia que hallamos en las *Dionisiacas*. El hecho de que, como decimos, no exista ninguna otra versión, indica que es probable que el panopolitano basara su historia en una obra de carácter mitográfico, no en una fuente poética<sup>1105</sup>. También en la versión de Nono Aura es amante de la caza, violada por Dioniso, rechazada por Ártemis y el nacimiento de sus gemelos da nombre al monte Díndimo<sup>1106</sup>.

El resumen del léxico se hace eco del relato con el interés centrado en la explicación etimologizante del final, de modo que, aunque sigue esquemáticamente los rasgos principales de la versión de Nono, elude otros que no pueden tener cabida en una entrada de diccionario, pero que son sin duda marca de estilo de nuestro poeta. La complacencia en el retrato de la joven cazadora, la abundancia de elementos eróticos o el seguimiento cuidadosamente descriptivo del enamoramiento de Dioniso responden patrones procedentes de la novela griega. La violación por medio del ardid del vino, el parto de la joven, deliberadamente retrasado por Ártemis en su faceta de comadrona divina y el asesinato de uno de los niños a manos de su propia madre, que lo lanza por los aires, lo devora salvajemente<sup>1107</sup> y después se arroja al río Sangario, son elementos de una crudeza desmedida que sólo encuentra cierto paralelismo en el relato de la muerte de Penteo<sup>1108</sup>. El elemento cruento es, pues, una nueva característica común con respecto a las historias de los teómacos, en este caso

---

<sup>1104</sup> Una actitud muy habitual en la diosa. Véase un paralelo en la historia de Calisto narrada por Apollod. 3.8.2.

<sup>1105</sup> Como hace notar D'Ippolito 1964, pp. 103ss.

<sup>1106</sup> Cf. 48.851-855: Ἄρτεμιδος γὰρ / φθεγγομένης ἔτι μῦθον ἀκοντιστήρα λοχείης / διπλῶος αὐτοκέλευστος ἐμαιώθη τόκος Αὔρης / λυομένης ὠδίνος, ὅθεν διδύμων ἀπὸ παιδῶν / Δίνδυμον ὑψικάρηνον ὄρος κικλήσκειτο Πείης. “Cuando Ártemis aún estaba profiriendo la palabra que aliviaría la carga de Aura, quedó liberado su útero y un parto doble salió de ella por sí mismo; desde entonces, la escarpada montaña de Rea recibe el nombre de Díndimon”.

<sup>1107</sup> Llamábamos la atención de pasada sobre este particular al sopesar las razones por las que Nono evita hablar del desmembramiento y manducación de Dioniso Zagreo por parte de los Titanes. El gusto por describir la escena de Aura apoya el rechazo del pudor como motivación en la aposiopesis de la que hace gala el poeta en su versión del mito órfico por excelencia: vid. en III.7.2 nuestra propuesta de las razones por las que Nono omite el festín titánico.

<sup>1108</sup> Llena de elementos que le confieren fuerza dramática, e. g. el uso de las profecías y la ironía trágica, tal como vimos: III.9.3.4.a.

con la del tebano. Con los tres archienemigos dionisiacos, sin embargo, comparte la actitud desafiante e hiperbólica que mantiene hasta el final, incluso hasta después de haber dado a luz a sus hijos<sup>1109</sup>: incurre, por tanto, en la reiteración del error. Pero un dato fundamental separa a Aura de Penteo y Licurgo: ella no peca contra Dioniso, sino contra Ártemis. No obstante, el poeta la incluye dentro de la categoría de los que luchan contra los dioses, aplicándole el término θεήμαχος en tres ocasiones: 48.350, 48.396 y 48.426. Los tres pasajes que contextualizan el término son fundamentales en la narración de su desdicha. En el primero de ellos hallamos el germen, el comienzo de la ὕβρις contra la divinidad: una tarde, Ártemis y su séquito de doncellas se bañan para refrescarse tras la caza. Entre ellas se encuentra Aura que, al ver a la diosa desnuda le echa en cara la feminidad de sus formas, inapropiadas para una verdadera cazadora, como ella misma se proclama, y de una verdadera virgen (48.351-369). El insulto es gravísimo, tanto que lo que el poeta califica de “teómaco” aquí es la voz con la que Aura se dirige a Ártemis. Impulsada por un terrible deseo de vengarse, la hermana de Apolo se dirige a pedir justicia a Némesis<sup>1110</sup>. La personificación de la venganza interroga a Ártemis quién le ha ofendido<sup>1111</sup>, y con el término θεήμαχος alude a un anónimo “hijo de la Tierra”, con lo que remite a la idea negativa sobre los terrígenas, enemigos del buen orden, el orden olímpico. En las *Dionisiacas*, Tifón es hijo de Gea, al igual que los indios y los Gigantes, todos ellos vencidos por Dioniso. Son hijos de la Tierra los malvados Titanes que matan a Zagreo en el canto sexto. En cuanto a Aura, dado que su padre es el Titán Lelanto<sup>1112</sup> y su madre una Oceánide, Peribea<sup>1113</sup>, formar parte de una generación de seres de un estadio previo al buen orden que acabamos de mencionar, aunque no sea un acto deliberado al igual que su manifestación de ὕβρις, no juega en absoluto a su favor. En realidad, el carácter desmedido de Aura recibe en la herencia genética *avant la lettre* una explicación sencilla a ojos del poeta y de su culto lector. No se puede esperar arrepentimiento de

---

<sup>1109</sup> Ártemis, que es la ofendida y castigadora de este mito, sólo depona su cólera una vez que Aura se ha lanzado al río, no antes: cf. 48.943.

<sup>1110</sup> Vian habla de ofensa contra las divinidades del amor en el discurso que lanza Aura al despertar de su sueño simbólico, en 48.268-301, a los que culpa audazmente de su visión: cf. Vian 2005 p. 522. Sin embargo, el castigo sólo se desencadena por obra de Ártemis y ni Eros ni Afrodita intervienen explícitamente fuera del sueño.

<sup>1111</sup> En 48.393-413.

<sup>1112</sup> El poeta llama titánide a Aura en 43.431 y 48.441. Menciones de Lelanto: 48.247, 48.421 y 48.444.

<sup>1113</sup> Cf. 48.246.

una titánide, del mismo modo que para Licurgo, Penteo o Deríades resulta inconcebible dar un paso atrás en su oposición contra el dios. He aquí, pues, la razón por la que Aura se contempla a sí misma como una leona, en un sueño que, como insinúa Auger, se autointerpreta<sup>1114</sup>: al igual que Licurgo, conoce aun inconscientemente los rasgos que más resaltan en su personalidad, es decir, lo brutal, lo irracional, lo feroz. Refuerzan el poder de la metáfora, por otra parte, el contexto de cacería en el que la historia se desarrolla y el tópico del amor como cacería, explotado en el sueño<sup>1115</sup>.

La relación de Aura con lo dionisiaco es inexistente por lo que al empleo del símbolo del león se refiere. Aquí, es un recurso puramente literario, como denota el hecho de que el término θεήμαχος venga aplicado a un personaje que ofende a una divinidad que no es Dioniso. En otras palabras: el castigo de Aura no difiere demasiado del de otras mujeres del séquito de Ártemis, que, por otra parte, no pretende que sirva como ejemplo a un eventual pecador futuro. No concede tampoco a su seguidora oportunidad alguna de redención. Zeus, en fin, se encuentra fuera del episodio, no ratifica el castigo ni colabora en él de ningún modo. Con lo cual, no hay restos de *ιερός λόγος* dionisiaco, por más que el despedazamiento de uno de los dos hijos de Aura por su madre recuerde en cierto modo al de Penteo por Ágave. Es posible una influencia, uno de los numerosos ejemplos nonianos de *imitatio* de sí mismo, pero sólo como patrón literario, donde lo litúrgico tiene un valor nulo. Y aunque puede resultar sugestivo, como propone Hernández de la Fuente<sup>1116</sup>, comparar con la locura dionisiaca el estado de enajenación que se apodera de Aura, el que le lleva a cometer brutalidades contra su descendencia, la similitud, en mi opinión, debe quedar forzosamente reducida al plano de lo formal. La cazadora, en efecto, no actúa movida por la posesión divina, en medio de un éxtasis sagrado, sino por una contrariedad furiosa al ver tan lamentablemente perdida su donceller.

#### 9.3.5. EL LEÓN: BALANCE.

Resulta conveniente cerrar el presente capítulo con un recorrido por los valores que en las *Dionisiacas* demuestra tener el león, un animal cuyo papel en el séquito dionisiaco es comparable con el del oso o la serpiente y con otros felinos

---

<sup>1114</sup> Auger 2003, p. 425.

<sup>1115</sup> Lo advierte Gigli 1985, pp. 34ss.

<sup>1116</sup> Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, p. 206.

como el tigre y la pantera. La pregunta por el sentido de la primera metamorfosis animal de Zagreo en el canto sexto ha conducido nuestra argumentación a partir de la valoración del león como recurso artificioso del primer Dioniso para defenderse de sus atacantes. Encontrábamos en la apariencia que el orfismo tardío imagina para Fanes (divinidad multiforme con cabezas de humano, león, toro, carnero y serpiente) un muy probable modelo para el conjunto de los cambios de forma del dios niño en los momentos previos a su muerte; de tal modo, hemos procurado señalar las razones por las que, en una escena de agónico enfrentamiento por la vida, resultaba sobranter el carnero. No obstante, hemos rastreado su presencia en algunas de las láminas de oro, documentos de valor incalculable para el estudio del orfismo.

La consideración del león como símbolo de hostilidad y causante de terror nos ha llevado al análisis de dos pasajes similares, pero de significado opuesto: en el primero, el segundo Dioniso adquiere la forma leonina, entre muchas otras, para amedrentar a Deríades en una manifestación de poder sobrenatural; el segundo, en cambio, mostraba la maniobra de la Erinis Megera para enloquecer a Baco, lo que nos ha permitido asegurar que el león, a pesar de ser un animal del séquito del dios, puede también volverse en contra.

Llegábamos así a una forma heterodoxa de metamorfosis, al examen de cuatro sueños en los que otros tantos personajes soñaban con ataques de leones o que ellos mismos lo eran. Hemos encontrado en ellos elementos comunes de gran importancia para la consideración de la figura del teómaco dionisiaco, por oposición al pecador de ὕβρις corriente, y, sobre todo, hemos hallado en sus castigos elementos que remiten y aseguran el conocimiento por parte del panopolitano del tipo de texto litúrgico del dionisismo denominado *ἱερός λόγος*. A veces, sin embargo, hemos negado la relación, y ofrecemos pruebas de que el verdadero interés en la religiosidad dionisiaca es sustituido en Nono por la complacencia en la variedad, en la mezcolanza y en la barroca acumulación.

El león, en suma, resulta una figura de un rendimiento prácticamente infinito en las *Dionisiacas*. Hemos querido presentar algunos de las apariciones más ilustrativas y de explicar el que consideramos su significado probable. En cuanto a lo que nos aporta de nuevo este capítulo con referencia a la relación entre los tres Dionisos, cabe defender la metamorfosis de Zagreo en león como una anticipación de la existencia del que será su activísimo sucesor. Es un juego poético más, un capricho

sumamente hábil que permite que el dios niño sacrificado del orfismo y el Dioniso vengador de las *Bacantes* sean, por un momento, la misma divinidad.

#### **9.4. LA SERPIENTE Y LA TIERRA.**

##### **9.4.1. INTRODUCCIÓN: SERPIENTE, CABALLO Y TIGRE.**

A lo largo del presente capítulo estudiaremos la presencia de la serpiente en una selección de textos significativos de las *Dionisiacas*. Nuestro propósito es mostrar el rendimiento del reptil como símbolo a lo largo de la epopeya, pero también comprender lo más general de su significado y, en la medida de lo posible, lo universal, es decir, los rasgos que permitan explicar su inserción en cada uno de los muy diversos contextos donde la hallaremos. El método de trabajo es similar al que hemos empleado en el capítulo dedicado al león, pues partiremos de la metamorfosis de Zagreo en el canto sexto para trazar su presencia en otros relatos protagonizados por el segundo Dioniso y por el tercero, Yaco. Subyace a este enfoque la meta que nos propusimos al comienzo del actual bloque de nuestro trabajo: hallar en el poema las señales de los vínculos existentes entre los tres dioses del mismo nombre, ya se basen en elementos tangibles o sean deducibles de los metafóricos. Buscamos, en definitiva, comprobar y analizar el aprovechamiento por parte de Nono de sus profusos conocimientos de orfismo y de dionisismo.

Nuestro punto de partida y pretexto aquí, como decimos, es la metamorfosis de Zagreo recogida en 6.191-195. La relevancia del animal parece subrayada por el hecho de ocupar la mitad exacta del canto sexto. Los múltiples significados de la serpiente y la enorme capacidad alusiva que posee, como intentaremos mostrar a continuación, dificultan en extremo atribuir a la casualidad la posición de tal metamorfosis, al igual que la preocupación por los esquemas numéricos que hemos analizado más arriba con respecto a todo el pasaje de las metamorfosis<sup>1117</sup>.

Sin embargo, otras figuras preceden y siguen a la serpiente en la narración de Nono: el caballo, que abarca 6.187-190, y el tigre, objeto de una referencia mucho más breve, en 6.195s. Ninguna de ellas ha recibido una explicación satisfactoria, aunque ha provocado la extrañeza de casi cualquier estudioso que se haya aproximado al intento, salvo de V. Bulla, que se limitó a afirmar que todas las

---

<sup>1117</sup> Vid. III.9.2. “Nono y el número neoplatónico: el tres y el nueve”.



metamorfosis animales están relacionadas de forma directa con el culto dionisiaco<sup>1118</sup>. Ello es válido tan sólo para el león, la serpiente y el toro, si atendemos al testimonio de las *Bacantes* más arriba citado (1018-1023), a pesar de las dificultades que surgen de la discusión acerca del valor cultural real de la tragedia eurípidea, sobre las que ya nos hemos detenido también con anterioridad. Del mismo modo, cabe la posibilidad de establecer, respecto al tigre, una conexión con el dionisismo, aun tan sólo desde el punto de vista literario e iconográfico.

Incluso Chuvin rompe su tendencia a no implicarse con juicios de valor en el comentario al canto sexto y realiza una contundente afirmación respecto al pasaje: a pesar del deseo del poeta de hacer del conjunto de las metamorfosis un reflejo ornamental del gusto neoplatónico por los números<sup>1119</sup>, concretamente por el seis y el nueve<sup>1120</sup>, ello no es incompatible con una “cierta lógica en la elección de los animales<sup>1121</sup>”. El tigre, en efecto, es un animal típicamente dionisiaco. Forma parte del cortejo del dios en la iconografía, en práctica igualdad de condiciones con respecto a la pantera (πόρδαλις)<sup>1122</sup>. Ambas bestias presentan elementos en común: su procedencia exótica concuerda con el carácter extranjero de Dioniso, cuya relación con Oriente, y en concreto con la India, en muchos autores anteriores a Nono, está presente en su mito desde muy antiguo, como vemos en otros lugares del trabajo. El tigre y la pantera coinciden en ser felinos de gran tamaño y fiereza considerable, lo que además propicia su vinculación con el león<sup>1123</sup>. Todos ellos son animales de la espesura vegetal, de la naturaleza que frecuenta el dios y a cuyo crecimiento se halla ligado, al menos en algunos de los trazos fundamentales de su culto. Todos ellos, asimismo, se relacionan estrechamente con la peligrosa agresividad que puede generar Dioniso y que incluso resulta transferible a los fieles, tal como ocurre en el

---

<sup>1118</sup> Bulla 1964, p. 139.

<sup>1119</sup> Vid. III.9.2.

<sup>1120</sup> De tal manera que postula que la presencia del caballo y el tigre no parecen poder explicarse más que por el deseo de contar con *nueve* metamorfosis en el canto *sexto*. Chuvin relaciona el texto noniano con la división efectuada por Porfirio de la obra de Plotino en seis enéadas, “por hallar con sumo gusto la perfección en el número seis y los grupos de nueve” (Porph. *Plot.* 24: ἕξ ἐννεάδας τῆι τελειότητι τοῦ ἕξ ἀριθμοῦ καὶ ταῖς ἐννεάσιν ἀσμένως ἐπιτυχῶν): cf. Chuvin 1992, p. 30). En seguida vamos a ver en qué consiste su cambio de opinión con respecto al tigre.

<sup>1121</sup> Chuvin 1992, p. 30, n. 3.

<sup>1122</sup> Véanse los felinos que acompañan al dios en la píxide de Bolonia citada por Volbach 1976, n° 95, aunque existen innumerables ejemplos.

<sup>1123</sup> Sobre el cual hablamos largamente en el capítulo anterior: vid. III.9.3. “El león dionisiaco”.

episodio de la muerte de Penteo a manos de las bacantes<sup>1124</sup>. Al igual que vimos en el deseo de Zagreo de defenderse de los Titanes la razón por la que adopta la forma del león, peligroso y carnívoro, podemos afirmar que el tigre obedece a un motivo idéntico.

El propósito defensivo es una de las razones que invoca Chuvín<sup>1125</sup> para la presencia del caballo, aun cuando en principio lo atribuía únicamente al afán del panopolitano por la diversidad o, más propiamente, la ποικιλία<sup>1126</sup>. Lo cierto es que la descripción que brinda el poeta abunda en recursos que ilustran con suma viveza la furia del animal<sup>1127</sup>. El caballo de la imagen trata por todos los medios de librarse de la rienda igual que Zagreo lucha por escapar de sus inminentes asesinos. La comparación con las metamorfosis restantes y la lectura de los versos al respecto permiten asegurar que la actitud de morder el bocado corresponde perfectamente a la de los caballos en estado de agitación<sup>1128</sup>. Además de las descripciones similares y posibles fuentes citadas por Chuvín<sup>1129</sup>, entre las que destacan Calímaco y Apolonio, parece existir en el texto una evocación de los *Oracula Chaldaica*, que en sus profecías sobre la venida de Hécate relacionan los caballos con los niños muertos prematuramente, los ἄωροι, categoría a la que pertenece indudablemente el dios niño Zagreo<sup>1130</sup>. Aunque más interesantes resultan la cercanía primitiva existente entre Hades y los caballos, sugerida por el epíteto homérico κλυτόπωλος, γ, el testimonio de Proclo que hace del caballo la primera de las metamorfosis del alma<sup>1131</sup>.

Más enigmático parece el significado de caballo que el del tigre, además de que el poeta le dedica también un espacio mayor. Seguramente no sean hechos

---

<sup>1124</sup> Vid. nuestro estudio de la versión noniana del mito en III.9.3.4.a.

<sup>1125</sup> Chuvín 1992, p. 154.

<sup>1126</sup> Chuvín 1992, p. 30, n. 3.

<sup>1127</sup> Recordemos el texto de 6.187-190: ἔνθα λεοντείοιο λιπῶν ἴνδαλμα προσώπου / ὑψιλόφωι χρεμετισμὸν ὁμοῖον ἔβρεμεν ἵππωι / ἄζυγι, γαῦρον ὀδόντα μετοχμάζοντι χαλινοῦ, / καὶ πολιῶι λεύκαινε περιτριβῶν γένυν ἀφρῶι. “Luego de abandonar la apariencia de rostro leonino, relinchaba igual que un caballo sin uncir, que se agita para librarse del apremiante diente de la rienda, y blanqueaba su mejilla con clara espuma”.

<sup>1128</sup> Cf. en 1.48 el único paralelo del verbo μετοχμάζω y un pasaje similar, donde un combatiente ciega a un caballo arrojándole un puñado de tierra, en 36.224-233.

<sup>1129</sup> Chuvín 1992, p. 154.

<sup>1130</sup> P. 57 Kroll, fr. 146 Des Places. Cf. Lewy 1956, pp. 240-242. La teogonía de las *Rapsodias* identifica a Ártemis con Hécate en el fragmento OF 317, donde la diosa localiza los restos de Dioniso que no se han salvado de la devoración titánica y le comunica lo sucedido a Zeus. En las *Dionisiacas* los Cabiros, divinidades del ámbito de Dioniso, aparecen en 3.72-74 celebrando el culto de Hécate.

<sup>1131</sup> Procl. *in Remp.* 2.338 Kr.

gratuitos y son muchas las hipótesis que podríamos aventurar al respecto. Por el momento resulta más conveniente, con todo, presentar un panorama general que permita situar y contextualizar la serpiente, cuya relación con la doctrina órfica es algo más clara y, además, tiende vínculos, como veremos, con otras formas de religiosidad místicas. Su presencia y su riqueza de significados merecen un análisis más cuidadoso, como el que ofrecemos a continuación.

#### 9.4.2. ZAGREO COMO SERPIENTE.

La serpiente es uno de los cambios de figura de Zagreo en los que más se detiene Nono, pues lo recoge en cinco versos. Es decir, el máximo posible que puede ocupar en el pasaje una metamorfosis, en atención a las reglas combinatorias que le exige el juego simbólico efectuado a través del número, como un reflejo filosófico o pseudofilosófico de las teorías neoplatónicas<sup>1132</sup>. La descripción del reptil cuya forma asume el primer Dioniso es del todo coherente con su objetivo de causar terror en sus agresores. Nuevamente, el sonido y las imágenes visuales aparecen conjugados a la perfección para dar al lector una idea detallada de los recursos empleados por la falsa serpiente<sup>1133</sup>: el siseo amenazante y el proceso por el que primero se enrosca sobre el suelo y después salta al cuello de uno de los Titanes para asfixiarlo van orientados a confundir, dañar y, en consecuencia, lograr una huida que no será posible, puesto que Zagreo se encuentra en clara inferioridad numérica, a pesar de que Nono no especifica cuántos Titanes exactamente lo atacan. La forma serpentina de Zagreo no encuentra, como el león, su doblete en el enfrentamiento de Dioniso contra Deríades durante el que el dios no echa mano de recursos desesperados para su salvación, sino que aparece en una consciente y colérica ostentación de poder<sup>1134</sup>, pero sí en la réplica del rey indio contra el dios, en un parlamento situado en 40.43-56 que refleja la soberbia insistente propia de los enemigos de Dioniso.

---

<sup>1132</sup> Vid. III.9.2.

<sup>1133</sup> Citamos de nuevo el texto de 6.191-195, que reproducimos junto a la totalidad de las metamorfosis en páginas anteriores: Ἄλλοτε ροιζήεντα χέων συριγμὸν ὑπήνης / ἀμφιλαφῆς φολίδεσσι δράκων ἐλέικτο κεράστης, / γλώσσαν ἔχων προβλήτα κεχηνότος ἀνθερεῶνος, /καὶ βλοσυρῶι Τιτήνος ἐπεσκίρτησε καρήνωι / ὄρμον ἐχιδνήεντα περίπλοκον αὐχένι δήσας. “Luego soltaba un silbante siseo de sus mandíbulas y, como una serpiente cornuda, se enrosca cubierto de escamas, y con la lengua extendida de sus fauces abiertas, saltaba sobre la espantosa cabeza del Titán, rodeando su cuello con una cadena de anillos serpentinos”.

<sup>1134</sup> Vid. un comentario del pasaje desde el punto de vista de la magia en IV.4.2.2.b.

La relación de la serpiente con el ámbito de lo dionisiaco aparece de modo manifiesto en los versos 1017-1019 de las *Bacantes*, que, tal como vimos antes<sup>1135</sup>, proceden de un coro donde las seguidoras del dios lo invocan bajo tres formas: toro, serpiente y león. El orden es inverso a las tres metamorfosis de Zagreo en las *Dionisiacas*: el león es la primera, sigue la serpiente y, finalmente, el dios se reviste de la apariencia de un toro. Si excluimos del cómputo, por las razones a las que nos hemos asomado más arriba<sup>1136</sup>, el caballo y el tigre, la serpiente ocupa el segundo lugar tanto en la enumeración de Eurípides como en la de Nono. El sentido no será el mismo, como resulta evidente, puesto que uno y otro autor hablan de dos Dionisos diferentes. El panopolitano, según Chuvín<sup>1137</sup>, procura distinguirlos netamente, al contrario que algunos de los textos cercanos al ámbito del orfismo que mencionábamos y comentábamos en otro lugar, en relación con el brevísimo reinado de Zagreo<sup>1138</sup> que Nono recoge de forma abrupta, inmediatamente después del relato de su concepción y su nacimiento (en 6.165-169<sup>1139</sup>). Proclo, en efecto, transmite en su *Comentario al Crátilo*<sup>1140</sup> tres versos procedentes de las *Rapsodias*<sup>1141</sup> en los que el Dioniso órfico, que nuestro poeta llama Zagreo por influencia calimaquea, como se recordará<sup>1142</sup>, es llamado Οἶνος, “Vino”. El texto es representativo, incluso desde una lectura superficial, de la afición de interpretar los mitos como si no fueran más que fenómenos naturales<sup>1143</sup>, representada sobre todo por el comentarista del poema teogónico del *Papiro de Derveni*. Para Chuvín<sup>1144</sup>, hay señales en la narración noniana de la ascensión de Zagreo al trono que lo diferencian del segundo Dioniso: aquél recibe el rayo de Zeus a modo de cetro, en una manera implícita de señalar que su reinado es legítimo y su sucesión, deseada por su padre<sup>1145</sup>. Pero, por otra parte, el

---

<sup>1135</sup> Vid. III.9.3.

<sup>1136</sup> Vid. III.9.4.1.

<sup>1137</sup> Según Chuvín 1992, p.153. Con respecto a las metamorfosis de Zagreo en caballo y tigre, de las que hablamos en la introducción del presente capítulo, propone, con un poco comprometido “peut-être”, que se trata de animales característicos del segundo Dioniso. Volveremos en seguida sobre esta idea, que nos resultará de ayuda.

<sup>1138</sup> Vid. III.5. “El nacimiento de Zagreo y la sucesión de Zeus”.

<sup>1139</sup> Pasaje que ofrecemos y traducimos en III.6. “El ataque de los Titanes”, con la inclusión de 6.170-175.

<sup>1140</sup> Procl. *in Cra.* 108.13 Pasquali.

<sup>1141</sup> Cf. *OF* 303, 321 y 331.

<sup>1142</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>1143</sup> Cf. West 1983a, p. 142 y pp. 245s; Brisson 1987, p. 67.

<sup>1144</sup> Chuvín 1992, p. 23.

<sup>1145</sup> Vid. de nuevo III.5.

hijo de Sémele reclama en 10.292-308 la viña, en lugar del cetro, si bien es cierto que lo hace de una manera alegórica, asegurando que prefiere el amor de Ámpelo –que más adelante morirá y resucitará en forma de vid, la planta dionisiaca por excelencia<sup>1146</sup>– y no el poder de los cielos. La oposición entre gobernante divino y distribuidor del vino a la humanidad no es órfica, como denota el pasaje de Proclo y el relato de Himerio, que incluye a los Silenos y a los Sátiros en el entorno del primer Dioniso<sup>1147</sup>.

Así las cosas, parece que Nono se inscribe en una especie de término medio que le permite evitar el compromiso en un sentido o en otro, y he aquí una afirmación que se ajusta sin dificultad no sólo al problema de los tres Dionisos, sino a toda su obra de cuño pagano. Si por un lado hay razones para afirmar que procura distinguir cuidadosamente a los tres Dionisos, no es menos cierto que las metamorfosis de Zagreo son una prueba indudable de que el malogrado hijo de Perséfone anticipa, en modo fugaz y artificioso, el poderío y gran parte de los mitos que protagoniza el Dioniso de Sémele. Más adelante lo comprobaremos con ayuda de las restantes menciones de Zagreo en otros lugares de la epopeya<sup>1148</sup>. Por lo que respecta a la metamorfosis en serpiente, hemos de aludir a Fanes, divinidad de origen oriental y tardío que el orfismo asimila al primordial Primer Nacido, Protógono, en la teogonía de las *Rapsodias*. Como ya hemos afirmado reiteradamente<sup>1149</sup>, la de serpiente es una de las cabezas que componen la apariencia de este ser monstruoso a la par que benéfico, pues es considerado generador de todo y, en virtud tal facultad, denominado también Eros.

Sin duda, entre las motivaciones primeras de la multiformidad de Fanes se encuentra el sincretismo, que a su vez se erige en uno de los rasgos que mejor definen la religiosidad órfica. Acumular partes del cuerpo de animales diversos en un único ser que cuenta también con una cabeza humana no es, en el fondo, más que un modo de representar gráficamente la unión en un solo dios de otros varios y, en consecuencia, de facilitar la comprensión de un fenómeno complejo coherente con

---

<sup>1146</sup> En 12.173-187.

<sup>1147</sup> Him. *Declam.* (9) 45. 4 (184 Colonna) = OF 302. Iul. Firm. Mat. *De err.* 6. 3 (88 Turcan) = OF 313 y OF 309.

<sup>1148</sup> Vid. III.10.

<sup>1149</sup> Vid. Como sí ocurre en el caso del órfico Fanes, de quien hablamos en numerosos lugares de nuestro trabajo. Vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. Vid. la metamorfosis mágica de Hermes en Fanes en IV.4.2.3. a.

una teología sincrética. No en vano, los dioses más viejos en las teogonías órficas parecen recrearse y renacer en los de generaciones más jóvenes<sup>1150</sup>. Su condición primigenia y multiforme les permite prefigurar la posterior diversidad<sup>1151</sup>. La relación entre Fanes y Zeus permite ilustrarlo de forma clara. Recordemos que los relatos teogónicos del orfismo presentan, entre otros rasgos que les diferencian de la teogonía tradicional (i.e., la hesiódica), una creación doble del mundo. O, mejor, una creación reiterada, puesto que existe una primera, pero es reelaborada y, en cierto modo, corregida por un segundo demiurgo que suele ser Zeus. La manera de llevar a cabo la segunda creación del cosmos es, de nuevo, muy gráfica: consiste en devorar a un dios o parte de él, para así quedar embarazado del mundo todo<sup>1152</sup>, al que dará a luz de forma ordenada. La teogonía de *Jerónimo y Helánico* y la de las *Rapsodias* relatan la consecución de tal proceso por Zeus a través de la devoración de Fanes<sup>1153</sup>. El estado fragmentario del *Papiro de Derveni*, por su parte, conduce a la duda razonable en lo que respecta a la esencia de lo devorado por Zeus. Los estudiosos se dividen en dos grupos: los que defienden que también el *Papiro* atestigua la devoración del Primogénito y aquellos que consideran que lo que Zeus se traga es un falo, concretamente el de Cielo<sup>1154</sup>. A favor de la segunda interpretación pesa el hecho de que no existan testimonios iconográficos de Protógono Fanes hasta fechas mucho más tardías que las comúnmente designadas para fechar el comentario de la teogonía que recoge el documento (entre 340 y 320 a.C.).

Sea como fuere, independientemente de la naturaleza del objeto devorado, la intención de los poetas de las teogonías órficas parece haber sido la de centralizar el poder de Zeus, que rompe el discurrir normal del tiempo, evita un eventual golpe de mano que le derribe del poder (bastante posible, a juzgar por los antecedentes

---

<sup>1150</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>1151</sup> Cf. Bernabé 1997.

<sup>1152</sup> Puesto que para la mente mítica apenas hay diferencia entre el útero y el estómago.

<sup>1153</sup> *OF* 86 y *OF* 240.

<sup>1154</sup> Recordemos la secuencia de *OF* 9: αἰδοῖον κατεέπινεν, ὃς αἰθέρα ἔκθορε πρῶτος. El problema fundamental procede de la ambigüedad de αἰδοῖον, que en el texto podría funcionar como sustantivo referido eufemísticamente al falo, o bien como adjetivo, con un sentido de “venerable” que designaría a Protógono. Son partidarios de la primera interpretación Burkert 1980, p. 32; 1987a, p. 22; 1999a, p. 81ss.; 1999b, p. 97; Kirk–Raven–Schofield 1983, p. 32. Cf. Bernabé 1989, p. 169; 2002a, p. 105ss., *impr.*, Janko 2001, 2002, Betegh 2004, que invocan como paralelo el mito hitita de Kumarbi, embarazado tras haber devorado el falo de la divinidad del cielo (Anu). Creen que el αἰδοῖον del *Papiro* alude a Protógono, por el contrario, Rusten 1984, 1985, West 1983a, p. 85, Parker 1995, pp. 490s y Casadesús 1996.

familiares) y se erige él mismo en Primer Nacido<sup>1155</sup>. Por otra parte, el siguiente paso lógico parece ser decidir que Fanes contiene no sólo elementos de todos los seres venideros, sino que también alude de modo indirecto a Dioniso, dios central del orfismo. De tal manera, si Zeus devora a Fanes, que anticipaba de algún modo a Dioniso, Zeus mismo es Dioniso, mientras que Primogénito los habría anticipado a ambos. Poco más arriba hemos apuntado, siguiendo a Chuvín, que algunos testimonios como el de Proclo, Himerio y Fírmico Materno se hacen eco de la ausencia de fronteras claras entre el Dioniso órfico y el del resto de la tradición. Por lo que respecta a las metamorfosis animales de Zagreo, la serpiente vuelve a tener un valor doble: aludir al segundo Dioniso, por un lado, y al Fanes tardío y orientalizador, por otro.

Desde luego, la cuestión de los procesos sincréticos es más peliaguda cuanto más avanzado sea el margen de la Antigüedad que estudiemos, dada la proliferación de cultos y dioses que la mente griega ansía identificar con los que tradicionalmente fueran suyos. La tendencia al sincretismo deja numerosas huellas en las *Dionisiacas* y la condensación de varias divinidades en una sola, sea o no sea algo más que un mero juego poético, y sean cuales sean los mecanismos para expresarlo<sup>1156</sup>, es, además de un hecho demostrado, una idea de gran utilidad para comprender la explotación noniana de ciertos elementos comunes entre grupos de dioses y, por otro lado, de diosas<sup>1157</sup>.

#### 9.4.3. LAS DIOSAS MADRES Y SUS SÍMBOLOS EN LAS *DIONISIACAS*.

Dedicamos todo el capítulo anterior a hablar de las relaciones del león con Dioniso y su séquito y con todo lo que, en suma, puede considerarse dionisismo *lato sensu*. Una de las consecuencias más llamativas que extrajimos tiene que ver con la ambivalencia característica de la figura leonina, que permite al poeta usarla para encarnar un peligro de idéntica magnitud en todos los casos, pero de diversa procedencia. De tal manera, no sólo pueden revestirla el dios y sus allegados, sino que también los enemigos de Dioniso y de su culto pueden presentarse ante él, en la realidad de la epopeya o en el plano simbólico de los sueños, mutados

---

<sup>1155</sup> Vid. III.8.3 y III.8.5.

<sup>1156</sup> Vid. una aproximación a los que usa Nono en III.8.5. “Formas de expresión del sincretismo religioso”, sin olvidarnos de la relación con las teogonías órficas.

<sup>1157</sup> Como veremos en III.9.4.3.

momentáneamente en leones con intenciones claramente intimidatorias. En el caso de la serpiente, ocurrirá algo muy similar, con la diferencia de que no encontraremos en las *Dionisiacas* sueños que impliquen la aparición de un reptil, aunque sí visiones sobrenaturales. Un ejemplo ya mencionado es la que muestra a Ágave el destino de Cadmo y Harmonía en 44.107-118, durante el sacrificio con el que intenta propiciar a los dioses después de su siniestra ensoñación<sup>1158</sup>. Existen escenas de la epopeya en las que la serpiente tiene un valor positivo y otras en las que presenta una connotación dañina, y es posible acercarse a la comprensión de los ejemplos de ambos grupos en virtud de un mismo concepto: la vinculación de la serpiente con la Tierra como divinidad, traducción mítica y literaria de la relación con la tierra como elemento de la naturaleza con el que mayor cercanía física y, en consecuencia, conceptual establece la serpiente. Hemos observado cómo en la obra de Nono Tierra genera monstruos híbridos de serpiente y humano que, como Tifón, los Titanes o los Gigantes, se oponen al orden olímpico garantizado por Zeus y por el segundo Dioniso, a partir de su nacimiento; cuando así ocurre, Tierra es una potencia casi desprovista de caracteres humanos, poco más que una mera alegoría. Por el contrario, en su identificación con otras diosas como Rea y Deméter, el papel de Tierra es más autónomo: interviene en la acción bajo uno u otro nombre, bajo una u otra figura, y la escasez de fronteras tiene que ver únicamente con el sincretismo literario y religioso, y, seguramente, también con la confusión del propio Nono.

El sincretismo resulta comprobable por numerosos cauces, a algunos de los cuales nos vamos acercando a lo largo del presente trabajo. Ahora operaremos a través de uno poco explotado, el análisis del león y de la serpiente como animales representativos de Rea y Deméter, dos diosas cuyos rasgos diferenciales se difuminan tanto en el dionisismo como en el orfismo. Por cuanto respecta al primero, es significativo que del mismo modo tanto el león como la serpiente forman parte del cortejo dionisiaco, como un componente más, equiparable a los humanos y a los semihumanos. Para explicar la constante presencia del león podríamos acudir, primero, a su condición exótica, adecuada a un dios que viaja y vuelve de Oriente, como apuntábamos más arriba<sup>1159</sup>, y que incorpora a su imaginario elementos

---

<sup>1158</sup> Vid. III.9.3.4.a.

<sup>1159</sup> Vid. III.9.3. “El león dionisiaco”.



propios de aquellos países. Así, poca diferencia habría entre el león, el tigre y la pantera, que igualmente engrosan las filas de los seguidores del dios.

Pero hay más: en la magna epopeya noniana, el león desempeña un papel que podríamos denominar afectivo, en tanto que vincula al segundo Dioniso con su niñez y primera juventud. En el canto noveno<sup>1160</sup>, el poeta narra el nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus<sup>1161</sup>, donde lo había terminado de gestar después de la fulminación accidental de Sémele. Desde los más tiernos momentos de su vida, Dioniso se ve sometido a un peregrinaje constante en huida de Hera, madrastra arquetípica de la mitología. Hermes, en su función benéfica tradicional, lo conduce primero al cuidado de las hijas del dios río Lamo, que resultan enloquecidas por la esposa de Zeus<sup>1162</sup>; después, a la casa de Ino, que lo amamanta en igualdad de condiciones con su propio hijo Melicertes<sup>1163</sup>, para después entregarle a la nodriza Místide (Μύστις), quien le instruye por primera vez en los ritos nocturnos<sup>1164</sup>. Pero Hera vuelve a amenazar la vida del bebé divino jurando por Éstige llenar de desgracias la morada de Ino<sup>1165</sup>. Nuevamente, es Hermes el encargado de poner a salvo al niño y de llevarlo a tierras frigias<sup>1166</sup>, donde su abuela Rea, madre de Zeus, se encargará de criarlo ya hasta el comienzo de la guerra índica, en el canto decimotercero. Es decir, que toda la infancia y la primera juventud de Dioniso transcurren en Frigia, una región de Asia Menor, junto a una diosa y unos seres, los Coribantes<sup>1167</sup>, que le mantienen a salvo de los tejemanejes de su madrastra. La interpretación de tales datos nos conduce a una serie de conclusiones muy interesantes.

Veamos primero por qué es importante la situación geográfica. Al situar su reino en Frigia, nuestro poeta ofrece señales evidentes de la plena identificación entre Rea y Cibele, lo que tanto para él como para su cultivado auditorio es el resultado de

---

<sup>1160</sup> Hay una segunda parte, 9.247-321, dedicada al relato de las desventuras de Ino, a la que castiga Hera por haber acogido a Dioniso, como vamos a ver en seguida.

<sup>1161</sup> 9.1-15.

<sup>1162</sup> Y habrían cortado al niño Baco en pedazos si Hermes no hubiera llegado a tiempo de salvarlo: 9.25-54.

<sup>1163</sup> En 9.94-110.

<sup>1164</sup> En 9.111-131, pasaje que comentaremos en seguida: vid. III.9.4.4.b. "La serpiente iniciática".

<sup>1165</sup> En 9.132-144.

<sup>1166</sup> En su recorrido entre la casa de Ino y la cueva frigia donde mora Rea, se ve obligado a disfrazarse de Fanos, para salir airoso de un encuentro con la celosa Hera: vid. IV.4.2.3.a.

<sup>1167</sup> Aparecen en 9.162-168, pasaje sobre el que volveremos poco más adelante.

un proceso que habría arrancado al menos desde tres siglos antes. Cibele<sup>1168</sup>, en efecto, es el nombre bajo el cual recibía culto la Diosa Madre en Asia Menor, y de aquella tierra proceden los *Himnos órficos*, un testimonio fundamental de la literatura órfica por diversos motivos: primero, porque su datación oscila entre los siglos II y III d.C.<sup>1169</sup>, momento en que el culto de Dioniso había alcanzado una enorme difusión en todo el mundo helenizado, ya lo controlara el estado o se desarrollara en grupos particulares. Numerosas inscripciones de esta época atestiguan la presencia de asociaciones dionisiacas en Asia Menor, un enclave que desde época clásica ofreciera indicios de actividad cultural dionisiaca, combinada con el culto a la Diosa Madre en diversas advocaciones y dioses autóctonos como Sabazio y Atis<sup>1170</sup>. Los *Himnos órficos* son, además, la única obra atribuida a Orfeo que se nos ha transmitido prácticamente completa. Pero el principal motivo por el que esta colección de textos se erige en el documento más importante para nuestros estudios de toda la época imperial, es porque corrobora la existencia de rituales órficos. Cada uno de los textos, con independencia de cuál sea la divinidad a la que va dirigido, aparece precedido de una serie de indicaciones rituales, destinadas al oficiante, que se encuentran perfectamente de acuerdo con el tipo de sacrificio incruento propio de la religión órfica: quemar incienso y vegetales, hacer libaciones de leche y vino<sup>1171</sup>.

Los *Himnos órficos* pertenecen, por tanto, a un tipo de textos que ya nos es conocido, aunque sólo en el ámbito del dionisismo, puesto que hemos tenido ocasión

---

<sup>1168</sup> A lo largo de las *Dionisiacas* registramos un abundante uso del adjetivo Κυβελής, literalmente “cibélide” o “cibeleo”, con un valor que oscila entre el propio y uno desplazado, geográfico. En el segundo caso es prácticamente sinónimo de “frigio”, y así lo encontramos aplicado, por ejemplo, a la primera de las amantes femeninas de Dioniso, Nicea (vid. III.9.4.4.c. “Yaco, el tercero”), en 48.866. El sentido propio y no traslativo del término es, simplemente, “cibélide”, es decir, significa literalmente “de Cibele”, y puede aparecer aplicado a cualquiera de las pertenencias de Rea en tanto que protectora de Dioniso. Así ocurre, por ejemplo, en 48.715, donde el poeta habla de la morada de la diosa.

<sup>1169</sup> Ricciardelli 2000.

<sup>1170</sup> El hecho de que Eurípides, en los primeros versos de sus *Bacantes* (62ss), decida que la procedencia de las ménades del cortejo dionisiaco sea asiática, podría de nuevo llevarnos a discutir el problema de hasta qué punto la tragedia es válida en la reconstrucción histórica de la tradición cultural, si es que su información no es completamente imaginaria. Sin embargo, el límite entre lo real o históricamente comprobable y lo literario o resultado de la imaginación no es tan importante, en tanto que la imaginación se proyecta sobre la realidad y actúa como molde que contribuye a que resulte similar a lo imaginado: cf. Herrero de Jáuregui 2005, *diss.* n. 109. Por su parte, Malkin 1998 se refiere al valor del mito como condicionante de parte de la realidad y lo aplica al estudio del proceso de colonización. Su punto de vista es muy útil, también, para comprender la razón por la que las ciudades griegas de la costa son las que presentan un mayor arraigo de cultos báquicos con respecto al resto de Asia Menor.

<sup>1171</sup> Sobre los *Himnos órficos*, cf. Ricciardelli 2000 y Morand 2001.

de referirnos a las huellas de tales *ἱεροὶ λόγοι* en los relatos nonianos que narraban los castigos respectivos de dos teómacos, Penteo y Licurgo<sup>1172</sup>. Hay diferencias de contenido y, sobre todo, de técnica entre ambos tipos de texto, pero su propósito es en esencia el mismo, es decir, dar instrucciones a una comunidad para llevar a cabo el culto tal como es correcto, como lo esperan los dioses<sup>1173</sup>. Una divergencia más, que acabamos también de mencionar, es el carácter de los sacrificios y libaciones prescritos, que en el orfismo rara vez y sólo de modo muy justificado implican derramamiento de sangre<sup>1174</sup>.

Sea como fuere, al segundo Dioniso noniano lo cría Rea, identificada con Cibele, lo que da como resultado que el dios mantenga ciertos vínculos con el territorio de Asia Menor, donde transcurre toda su niñez y su primera juventud, y a donde vuelve al final de su periplo guerrero, tras la victoria sobre Deríades y los suyos. Antes, continúa expandiendo su culto en su paso por Tebas<sup>1175</sup>, que es su verdadera patria originaria, y no Frigia, tierra a la que parece tener más afecto. Muestra de cierta humanidad en su protagonista o puro capricho poético de Nono, que encuentra en la composición circular una forma cómoda de expresión, el caso es que Dioniso acaba su recorrido donde lo empezó. En Frigia, incluso, engendrará en la doncella Aura al tercer Dioniso<sup>1176</sup>.

A toda esta montaña de datos se unen los testimonios de las *Dionisiácas* en los que Rea actúa como verdadera madre de Dioniso<sup>1177</sup>, mientras el papel de Sémele se

---

<sup>1172</sup> Vid. III.9.3.4.a. y III.9.3.4.b.

<sup>1173</sup> La importancia de realizar el ritual por un procedimiento determinado es tal, que toda la actuación o todas las palabras han repetirse desde el principio si se comete un error, deliberado o indeliberado. La vertiente ritual de la magia participa de tales características: vid. IV.2. “Magia ritual”.

<sup>1174</sup> El testimonio de la tragedia perdida de Eurípides titulada *Cretenses* (E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht = *OF* 567) menciona la omofagia como uno de los componentes del procedimiento por el que el mista accede a la pureza ritual (cf. v. 12: τοὺς ὀμοφάγους δαίτας τελέσας). Lo hemos mencionado más arriba (Vid. III.6. “El ataque de los Titanes”) en relación con el asesinato de Zagreo en la versión de Nono, junto al *Papiro de Guròb*, un texto del siglo III a.C. que presuntamente sentaría las bases de una celebración cuya parte δρώμενα incluiría una representación de los sufrimientos de Dioniso. En cualquier caso, el *Papiro* alude a la inmolación de un cabrito y un carnero y a la degustación de su carne, y parece factible que el fiel ejecutara de forma simbólica los padecimientos del dios en el mito fundacional. Consecuentemente, el banquete carnívoro es uno de los actos que marcan su entrada en el estado místico, caracterizado por una pureza (ἀγνεΐα) permanente y no pasajera, que hay que mantener a base de expiaciones del crimen primordial y de renuncia al consumo de alimentos “con alma”.

<sup>1175</sup> A costa de la vida de Penteo: vid. III.9.3.4.a.

<sup>1176</sup> Vid. III.9.3.4.c.

<sup>1177</sup> Lo amamanta en 10.20s; es llamada explícitamente “madre” de Dioniso en 9.145 y 175, en 11.241, en 43.22; llamada por el dios “mi Rea” con un posesivo afectivo en 11.299; “madre de dioses”,

ve reducido a darlo a luz, y a jactarse de sus triunfos desde el Olimpo ante diversas figuras divinas<sup>1178</sup>. Rea, que es llamada Madre de los Dioses<sup>1179</sup>, cuida del dios que para Nono garantiza el nuevo orden, en justa correspondencia con la condición superior que ambos ostentan.

Pero la denominación “Madre de los Dioses” o “madre de dioses” se corresponde con el adjetivo παμμήτωρ, “madre de todo”, empleado por Nono<sup>1180</sup>, cuya significación es algo más amplia, aunque redundante en el papel cósmico que le viene atribuido a Rea. A ojos del poeta, una cualidad tal es a la vez causa y efecto de su deber de cuidar de Dioniso. Pero el panopolitano no ignora que la potencia generadora que tal calificación implica es propia de Tierra, más que de ninguna otra diosa en toda la mitología y la religión grecolatinas. Por ello, en 19.83 el término παμμήτωρ aparece aplicado a Deméter, llamada Deo, durante el certamen musical en el que Erecto contiene a Egeo mientras el ejército dionisiaco se aloja en casa de Estáfiro<sup>1181</sup>. El ateniense relata en su canto la extensión del cereal por encargo de la diosa al hijo de los reyes Céleo y Metanira, tema tradicional del *Himno homérico a Deméter*. Pero lo más interesante es que el contexto permite afirmar que nos encontramos ante una clara identificación entre la divinidad de la agricultura y Gea, la Tierra.

De tal modo, podemos aplicar tales datos a todos los contextos de las *Dionisiacas* en que aparece Rea-Cibeles, y concluir que queda vinculada a Gea-Deméter por el uso común de un adjetivo, o sustantivo que, en cualquier caso, califica, y las califica a ambas por igual. Además, Nono conocía con toda seguridad la fusión explícita que los poemas órficos realizaban entre Rea y Deméter, al menos desde la época de la complicación de las *Rapsodias*. Para ciertos sectores del orfismo,

---

θεητόκος, en 45.98. Durante la narración de la infancia del dios, en 9.175-205, Rea contempla orgullosa las tempranas hazañas del pequeño, que subyuga animales salvajes en 182s, conduce el carro de la diosa en 9.191, o maneja sus instrumentos musicales, en 10.139s, *e.g.* Los ejemplos no se agotan en 9, aunque es aquí donde más abundan las referencias a Rea, por ser el canto dedicado a la infancia del dios. Vid. en IV.3.2.1. “Amatista”, otra actuación de la diosa a favor de Dioniso, al que hace entrega de la piedra que sólo a él le evitará perder el sentido en la embriaguez.

<sup>1178</sup> Por ejemplo, habla a Hera en 9.206-243, donde se jacta de que a ninguno de sus hijos los amamantó Rea; en 10.126-138, se burla de su hermana Ino, cuyo destino se encuentra en el mar mientras que ella posee el firmamento.

<sup>1179</sup> Clidem. *FGH* 323 F (*OF* 29).

<sup>1180</sup> En 13.35 y 25.354.

<sup>1181</sup> Sobre el certamen en cuestión y la victoria de Egeo, padre de Orfeo, vid. II.3.2. “Egeo, guerrero y cantor”.

especialmente propensos a los juegos etimológicos, era plausible hacer derivar el nombre de Deméter, Δημήτηρ, a partir de Γῆ μήτηρ, “tierra madre”, y por ello consideraron que Rea se había convertido en Deméter al dar a luz a Zeus. Una afirmación tal<sup>1182</sup>, además de demostrar la utilidad de la pseudoetimología en el proceso sincrético, es de gran valor en el momento de mostrar que el panopolitano opera sobre terreno abonado siglos antes de que decida escribir la gran epopeya dionisiaca, que la confusión de las “diosas madres” o “diosas tierra” entre sí no constituye innovación en absoluto. La única novedad, o al menos la novedad más significativa, es que en la comprensión de los lazos que hacen posible la identificación, la asimilación o el sincretismo entre ellas están también las claves para la comprensión de muchos de los aspectos más enmarañados referentes a la relación de unos Dionisos con otros.

Y es que la misma fusión que encontramos en las denominadas Diosas Madres puede inmediatamente trasladarse a los “Dioses Hijo”, para seguir con el código y reflejar tanto mejor la asociación, y en esa categoría no sólo incluiremos a los tres Dionisos nonianos.

Por el contrario, antes de hablar de Zagreo, Baco o Yaco y de sus madres, hemos de hablar de una “Diosa Hija”, o la Diosa Hija por excelencia: Core o Perséfone. El hecho de compartir con su madre, primero, la condición femenina y el hallarse ella misma señalada por la maternidad, por otra parte, hace prácticamente imposible distinguir los límites que separan a ambas, si es que existen. Sus roles, en efecto, parecen intercambiables en numerosas ocasiones de la tradición. Y, si tratáramos de establecer una cronología aproximada, que al menos sirviera para diferenciar muy ampliamente, y con conceptos muy inexactos, “lo anterior” de “lo posterior”, habría que señalar que la confusión entre Deméter y su hija tiene lugar muchos siglos antes de Nono, siglos antes de Cristo, incluso, mientras que el sincretismo con Rea en tanto que fenómeno avanzado, si no completo, data de época imperial.

De hecho, Core goza de escasa autonomía en el episodio central de su mito tradicional, es decir, el secuestro por Hades. El protagonismo pertenece del todo a su madre, que la busca infructuosamente, interrumpe el ciclo agrícola y logra de Zeus lo

---

<sup>1182</sup> Cf. *OF* 206. La identificación es conocida también para el comentarista de Derveni (*PDerv.* col. XXII 9-10).

máximo que puede lograr: tener a su hija en la superficie de la tierra durante seis meses, como es bien sabido, mientras el resto del año permanece junto a su ya esposo. La impresión de que una diosa no sea más que el desdoblamiento de la otra<sup>1183</sup> se acentúa más aún al reflexionar sobre el posible sentido del esquema de reparto temporal, como si una sola diosa fuera a la vez madre e hija, terrestre y ctónica, que muere y resucita periódicamente, según le corresponda permanecer en el mundo inferior o en la superficie. Deméter y Perséfone constituyen una representación mítica del ciclo de la mujer: de virgen pasa a convertirse en esposa, a través de una boda que es comparable a la muerte; la última fase del ciclo es el renacer, la vuelta de la muerte.

Cruzar la línea entre ambos mundos, y además hacerlo reiteradas veces, es un privilegio del que ningún mortal y sólo algunos dioses gozan por naturaleza. Sólo los iniciados en los misterios de Eleusis recibían del relato de la ida y la vuelta constante de Core las enseñanzas que les permitieran fundarse unas esperanzas análogas. Los poemas órficos, por su parte, incluyeron a Perséfone en las doctrinas que reflejaban y al mismo tiempo modelaban, e hicieron de ella una “diosa madre”, aunque en el resto de la tradición no aparece más que como “diosa hija”, con una levisima o inexistente autonomía respecto a Deméter. Todos los conceptos que resultan de importancia en el mito que justificaba la creencia en una vida más allá de la muerte, en una difusa idea de resurrección que poco tendría que ver en un principio con las sofisticadas teorías neoplatónicas, vienen encarnados y aunados en los relatos teogónicos órficos a través de la figura de la serpiente. No es la primera vez que nos referimos a este animal como representativo de la Tierra, como símbolo de la generación por su simbolismo fálico<sup>1184</sup>; que está en permanente contacto con el suelo y, por tanto, con el inframundo; que cambia de piel y resucita. Por todo ello, el carro de Deméter en las *Dionisiacas*, como en toda la tradición anterior, está tirado por serpientes; el de Rea, por leones. Ambos animales forman parte del séquito del segundo Dioniso noniano, colaboran en con su ejército en la guerra contra los indios, se erigen en epifanías del

---

<sup>1183</sup> Cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

<sup>1184</sup> Newbold 1984 lo aplica exclusivamente a la obra de Nono, pero la claridad de la imagen permite su aplicación universal: vid. IV.4.2.2.a.

dios y sus ménades<sup>1185</sup>, como dos símbolos diversos de un mismo concepto, que corroboran su unidad en el hecho de confluir en el recorrido del “dios hijo”.

Pero sigamos avanzando: ya en otro lugar propusimos<sup>1186</sup>, desde un nivel mítico, que la entrega con que Deméter cuida de Demofonte, según la más rancia tradición épica<sup>1187</sup>, podría justificarse desde una interpretación de las motivaciones del personaje como si en el hijo de Céleo y Metanira encontrase una posibilidad de resarcirse por la pérdida de su propia hija. Hallamos aquí un curioso, pero importante elemento comparativo respecto a las razones por las que Rea cuida de Dioniso en las *Dionisiacas*, si es justa, como defendemos, su identificación con Deméter, y, por tanto, con Perséfone.

La serpiente es usada explícitamente como símbolo de Core en los poemas órficos. Según relatan los fragmentos de las *Rapsodias*, Zeus se habría unido a Deméter, su propia madre (no olvidemos que Rea se convierte en Deméter después de darlo a luz), después de una persecución en la que, para evitarlo, ella había adoptado la forma de serpiente que le corresponde como animal ctónico. Del resultado de una unión en la que también el dios se había metamorfoseado en reptil, sólo podía nacer una joven serpentina. Los testimonios órficos llaman la atención sobre una apariencia monstruosa, de la que no hallamos restos en Nono<sup>1188</sup>: sus cuatro ojos delanteros, el rostro zoomorfo en la nuca y los cuernos con que la caracterizan los testimonios<sup>1189</sup> fueron fácil blanco de las burlas de algunos Padres de la Iglesia, en su denodado empeño de llamar la atención sobre lo más ridículo y lo más monstruoso del paganismo<sup>1190</sup>.

Con Perséfone, Zeus repite la operación que ya llevara a cabo con su madre y la viola en forma de serpiente, relato que Nono respeta, aunque introduce algunas variantes con respecto al relato teogónico órfico, de las que nos hemos ido ocupando anteriormente<sup>1191</sup>. Entre ellas, ocupa un lugar preeminente el rechazo explícito de la

---

<sup>1185</sup> Vid. en III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”, uno de los ejemplos más claros respecto al león.

<sup>1186</sup> Cf. García-Gasco en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 63.

<sup>1187</sup> *H. Cer.* 233-243.

<sup>1188</sup> Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

<sup>1189</sup> En concreto, *OF* 88, que Bernabé sitúa en la teogonía de *Jerónimo y Helánico*, aunque es probable que también se encontrara en las *Rapsodias*, la teogonía que suponemos usada por nuestro poeta.

<sup>1190</sup> En concreto, de Atenágoras, que transmite el fragmento *OF* 88.

<sup>1191</sup> Vid. la concepción y el nacimiento de Zagreo en III.4-5.

“versión cretense” del nacimiento de Zagreo, que sustituye por el empleo de Sicilia como escenario de la reclusión y violación de Perséfone mientras se halla entretenida tejiendo un manto en el que se refleja el universo, motivos todos que Nono toma del *Rapto de Proserpina*, de Claudiano. La variación del escenario no implica en modo alguno que el panopolitano desconozca el relato según el cual Perséfone habría dado a luz a Dioniso en Creta, como demuestra en el pasaje de 6.120-139, donde el poeta describe el vuelo de las dos diosas a bordo del carro de serpientes aladas de Deméter<sup>1192</sup>. Como dijimos, Deméter desea escapar a toda costa del cumplimiento de las palabras de Astreo, que ha profetizado la violación de la muchacha y el nacimiento del ilustre vástago (6.50-108). De modo que la isla de Creta le parece mucho más desprotegida que una cueva siciliana y el estruendo de los guerreros extáticos autóctonos, los Curetes, la disuade de dejarla allí.

Pero, como también advertíamos, el rechazo de Nono a la versión cretense se produce tan sólo a un nivel mítico, puesto que en otros lugares reaparecen elementos que remiten al empleo de algunos de sus elementos más notorios con propósitos que van más allá de lo puramente mítico para convertirse en indicios que corroboran el sincretismo religioso. Un ejemplo muy claro lo hallamos justo en un pasaje perteneciente a la infancia del segundo Dioniso en la morada de Rea, en 9.160-168:

Τὸν δὲ θεὰ κομέεσκε καὶ εἰσέτι κοῦρον ἔοντα  
 ἄρματος ὤμοβόρων ἐπιβήτορα θήκε λεόντων·  
 καὶ τροχαλοὶ Κορύβαντες ἔσω θεοδέγμονος αὐλῆς  
 παιδοκόμῳ Διόνυσον ἐμπτρώσαντο χορείῃ,  
 καὶ ξίφεα κτυπέεσκον, ἀμοιβαίησι δὲ ῥίπαϊς  
 ἀσπίδας ἐκρούσαντο κυβιστητῆρι σιδήρῳ  
 κουροσύνην κλέπτοντες ἀεζομένου Διονύσου·

<sup>1192</sup> En el lugar correspondiente comentábamos con detenimiento una selección de versos, entre 6.120-125 y 134-139: Δικταίης δ’ αἰούσα μέλος κορυθαιόλον ἤχοῦς / Κρήτα χορὸν παράμειβε βαρυσμαράγοιο βοείης / νῶτα περισκαίροντα κυβιστητῆρι σιδήρῳ. / Καί τινα λάινον οἶκον ἐποπτεύουσα θεαίνῃ / Σικελίης τριλόφοιο Πελωρίδα δύσατο πέτρην / Ἀδριάδας παρὰ θίνας... [...] καὶ θεὸς ὄρφναίῳ διερπύζουσα μελάθρου / παῖδα πολυσφρήγιστον ἐνέκρυφε φωλάδι πέτρῃ· / λυσαμένη δὲ δράκοντας ἐυπερύγων ἀπὸ δίφρων / τὸν μὲν δεξιτεροῖο παρὰ πρηῶνα θυρέτρου, / τὸν δὲ λιθογλώχινα πύλης παρὰ λαιὸν ὄχη / στήσεν ἀθηήτοιο φυλάκτορα Περσεφονείης. “Ogó la melodía armada del eco Diteo y pasó de largo del coro cretense, que danzaba haciendo un ruido sordo al golpear con el hierro acrobático los dorsos de los escudos de piel bovina; y cuando divisó la diosa un refugio de piedra, descendió sobre la piedra Pelórida de Sicilia la de tres cimas, junto a las orillas del Adriático...” [...] “Y, después de atravesar el tenebroso recinto, la diosa ocultó a su hija, bien segura en el hueco pétreo. Soltó las serpientes de su alado carro: a una la dejó a la derecha de la entrada, en la puerta, y a la otra la puso a la izquierda, junto a la barrera de roca, como guardián de Perséfone, que no debía ser vista”.



καὶ πάις εἰσαῖων σακέων μαιήιον ἤχῳ  
πατρώιας κομιδήισιν ἀεξήθη Κορυβάντων.

“La diosa se hizo cargo de él y cuando aún era un muchacho hacía ya de auriga de un carro de leones carnívoros. Y los juguetones Coribantes dentro de la sala que hospedaba al dios rodeaban a Dioniso con su danza protectora de niños y golpeaban las espadas, y en choques alternos hacían entrechocar sus escudos de acero resonante, para proteger la infancia de Dioniso mientras crecía. Y escuchando el sonido custodio de los escudos creció bajo los cuidados de los Coribantes, al igual que su padre”.

Explícito como pocos, el texto demuestra la mayoría de las afirmaciones que hemos ido recogiendo hasta aquí. En primer lugar, la danza de los Coribantes aquí descrita guarda evidentes similitudes con las del texto citado en capítulos anteriores con referencia a la reclusión de Perséfone, con la diferencia de que allí no aparece el nombre de los ruidosos guerreros que espantan a Deméter. Como ya hemos mostrado, su denominación oscila entre Curetes, Coribantes, y desde antes de la época de Nono es habitual encontrarlos confundidos con los Dáctilos y los Telquines del Ida<sup>1193</sup>. En el presente texto aparecen, sin embargo, en Frigia, junto a Rea. Pero la innovación es el escenario, no la diosa a la que sirven, e incluso el escenario recibe una explicación sencilla en virtud de la identificación de Rea con la asiática Cibele. Por lo demás, el valor de las informaciones contenidas en los versos es enorme: el poeta ostenta sin ambigüedades su conocimiento del relato que señala Creta como lugar de nacimiento de Zeus, la misma isla en la que el Zagreo noniano no nacerá por puro capricho literario orientado a la honra de la ποικιλία. Sin embargo, los Coribantes en el pasaje recién reproducido cuidan de Baco, perseguido por su madrastra Hera, del mismo modo en que cuidaron a Zeus Cretógenes, que se hallaba amenazado por su propio padre en la *Teogonía* hesiódica. Tan vinculados quedan al segundo Dioniso que incluso lo acompañarán a la guerra índica, formando parte de su ejército, como leemos en el catálogo de tropas<sup>1194</sup>.

El pasaje comentado arroja una nada despreciable cantidad de luz en la cuestión de los tres Dionisos, al tiempo que nos conduce a la consideración del henoteísmo un fenómeno que venimos intuyendo y anticipando en otros lugares de nuestro trabajo. Hay, en efecto, evidentes huellas de él en la teología noniana, si es que tales conceptos no dan lugar a una *contradictio in terminis*. Tal vez por algún remoto tipo de influjo de la idea cristiana de la trinidad, como apuntábamos en los

---

<sup>1193</sup> Cf. el completísimo estudio de Martín Hernández 2006, *diss.*, capítulo VIII.

<sup>1194</sup> Cf. 13.137.

objetivos, los tres Dionisos de la magna epopeya presentan elementos comunes tan similares que, en algunos momentos, resulta difícil distinguir a unos de otros. No podemos hablar de monoteísmo, dada la obvia condición pagana de la obra, y por eso empleamos el término henoteísmo, con la intención de señalar la preeminencia de un dios sobre todos los demás en un sistema politeísta. El henoteísmo no es necesariamente la consecuencia lógica de un proceso sincrético, pero sí tiene lugar ligado a él en algunos ámbitos, como ocurre en el orfismo. Entre los mecanismos más habituales que los poemas órficos ponen en práctica para justificar la fusión entre algunas divinidades se encuentra la explicación falsamente etimológica, como adujimos poco más arriba con respecto a Rea y Deméter. En el caso de Nono, y en concreto en el texto de la infancia de Dioniso que hemos reproducido, el procedimiento es original y refinado, aunque no difícil de enunciar: se trata simplemente de aplicar a Dioniso las características del Zeus cretense, en un esquema cuyos componentes (los dioses guerreros que acompañan a Rea, Rea prácticamente despojada de identidad y reducida a una “Diosa Madre” cuyo nombre podría resultar casi accesorio) desempeñan cada uno una función imprescindible para mantener en pie el entramado de referencias.

En realidad, la única aportación original de Nono consiste en aplicarlas al segundo Dioniso, puesto que ya el orfismo pretende hacer de Zagreo “un segundo Zeus”, mediante la inclusión en el mito del desmembramiento de características tomadas del mito de Zeus cretense. La más evidente es la protección a cargo de los Curetes o Coribantes, exitosa en el caso de Zeus y fallida en el de Zagreo. Cada dios resulta, así, una especie de avatar del anterior, como denota la atribución de epítetos de Dioniso y de Zeus al Primer Nacido de las *Rapsodias*<sup>1195</sup>. El panopolitano transpone hábilmente al segundo Dioniso lo que había eliminado del breve relato dedicado al primero. Las intenciones, a mi juicio, son claras y logradas: borrar las fronteras que separan al dios niño del orfismo y al protagonista de su epopeya, dios salvador por excelencia de la Antigüedad tardía; potenciar la similitud entre las infancias de los dos primeros Dionisos con una herramienta tan sutil como efectiva, aun en el supuesto de que su público no supiera de los relatos acerca de Zagreo, que sólo puede emplear partiendo de su propio conocimiento; conseguir, en definitiva, que la distinción entre Dionisos, al menos los dos primeros, pierda importancia,

---

<sup>1195</sup> OF 141.

porque, al igual que la multiplicidad de “Diosas Madres” puede reducirse a una sola, el hijo (Zagreo o Baco), el gobernante del universo (Zeus) y su creador primero (Protógono) son, en el fondo, el mismo dios<sup>1196</sup>.

Las metamorfosis de Zagreo, anticipación de numerosos aspectos del dionisismo, como queremos mostrar, actúan como elemento unificador entre Dionisos. En contra de la opinión de Chuvín<sup>1197</sup>, no hay una distinción neta y el que Zagreo asuma figuras más o menos directamente relacionadas con el culto dionisiaco implica un avanzado sincretismo, la misma medida que el hecho de que Baco asuma en su infancia rasgos que pertenecen en la tradición órfica al malogrado sucesor de Zeus. Es, asimismo, sumamente significativo que el segundo Dioniso alcance la edad adulta en Frigia, Asia Menor, un lugar que en época imperial presenta una destacable actividad ritual órfica históricamente demostrable, como hemos ido viendo.

Ponemos fin así al epígrafe dedicado a las dos Diosas Madres por excelencia de las *Dionisiacas*, Deméter y Rea. La primera de ellas se identifica desde muy antiguo con su hija Perséfone; la segunda, con Tierra y, en época tardía, con Cibele. Los textos órficos dan prueba de que Tierra y Deméter son lo mismo al menos desde Eurípides y el comentarista de Derveni<sup>1198</sup>. También lo recoge el compilador de las *Rapsodias* (OF 206). Perséfone es madre del Dioniso órfico en el orfismo y en las *Dionisiacas*; Rea cuida del Dioniso hijo de Sémele y ejerce como auténtica madre de un dios cuya infancia es calco de la de Zeus, sobre la que a su vez se modelara una de las versiones de la de Zagreo. Los respectivos animales simbólicos de una y otra, el león (Rea) y la serpiente (Deméter) forman parte del cortejo de Dioniso e intervienen activamente en numerosas escenas, en igualdad de condiciones, en prueba de que el dios aúna en su persona, en su culto y en su imaginario elementos procedentes de personas, cultos e imaginarios diversos<sup>1199</sup>.

---

<sup>1196</sup> La clave la proporciona West 1983a, pp. 166-175, al afirmar que Zagreo es un desdoblamiento del Zeus cretense. El fenómeno también tiene lugar a la inversa y en algunos cultos locales Zagreo equivale a Zeus. Cf. Parker 1995, p. 494, quien alude a la posibilidad de que Protógono, Zeus y Dioniso sean en cierto modo el mismo dios, pues Zeus “estaría implícito en Protógono y Protógono reencarnado en Dioniso”. En nuestro trabajo aplicamos la propuesta al abordar cada una de las metamorfosis animales de Zagreo en relación con el multiforme Fanes. Vid. III.7-9.

<sup>1197</sup> Chuvín 1992, p. 153.

<sup>1198</sup> *PDer.* col. XXII 9-10.

<sup>1199</sup> Respecto a Rea, Nono no sólo reúne en ella elementos de la tradición órfica y de la oriental, sino que mantiene algunos de la *Teogonía* hesiódica, con ligeras innovaciones, como la escena en que engaña a Crono con una piedra envuelta en pañales para evitar que devore a Zeus. El panopolitano la incluye en la écfrasis del escudo que Hefesto fabrica a Dioniso, descrito en 25.429-562. Vid. IV.3.3.3,

Nuestro poeta deja constancia, en definitiva, de la fusión entre múltiples dioses, a múltiples niveles, durante prácticamente toda su ingente obra.

#### 9.4.4. LA SERPIENTE EN LOS MISTERIOS.

##### A) LA SERPIENTE AMIGA Y LA SERPIENTE ENEMIGA.

Ya hemos advertido poco más arriba que la concepción de la serpiente como animal de la tierra se encuentra en la base del ambivalente cariz de sus intervenciones en las *Dionisiacas*: serán de índole inofensiva o beneficiosa si se vinculan a la Tierra como entidad dota de rasgos quasi humanos, identificable con cualquiera de las Diosas Madres que hemos enumerado en el epígrafe anterior; pero será un animal perjudicial, dañino, si forma parte de la apariencia de los seres híbridos y monstruosos surgidos de la Tierra como potencia impersonal, los llamados terrígenas, considerados enemigos del orden olímpico y dionisiaco que deben ser eliminados.

En el primer grupo podemos incluir la serpiente de la metamorfosis de Zagreo, de la que partimos<sup>1200</sup>. Frente a aquélla, de condición pasajera, hallamos el reiterado anuncio de una metamorfosis permanente en serpientes que sufrirán Cadmo y Harmonía al final de su vida<sup>1201</sup>. El motivo es tradicional, al igual que la observación del comportamiento de ciertas aves y reptiles con el objetivo de obtener profecías en contexto bélico –la guerra índica–, que las más de las veces versan sobre la duración de la contienda, la identidad de los vencedores o la necesidad de cumplir determinadas condiciones. Tal es el caso del augurio que en el canto trigésimo octavo viene a sumarse a una serie de extraños fenómenos meteóricos durante el séptimo y último año de la guerra: un eclipse solar, una lluvia de piedras celestes y una repentina tormenta, antes de la nueva salida del sol. Como resultado de la imitación de Homero tenemos la estrategia consistente en omitir la narración del período que media entre el principio y el final de la contienda, al igual que el tipo de augurio, su interpretación a cargo de un adivino, cuyo papel es nulo en el resto de la epopeya, y

---

donde mencionamos el pasaje en relación con el resto de escenas que componen la visión del mundo reflejada en la superficie del arma, a modo de mosaico cosmológico.

<sup>1200</sup> A pesar de que la mayor parte de las formas de Zagreo hallan su correspondencia en las metamorfosis del segundo Dioniso ante Deríades, en el canto trigésimo sexto, no es el caso de la serpiente: vid. IV.4.2.2.b.

<sup>1201</sup> Narrada en 44.107-118.

su significado son, a todas luces, de cuño homérico. Así leemos en 38.26-33 y 38.41-45:

Βάκχῳ δ' ἀσχαλόωντι δι' ἠέρος αἴσιος ἔπτη  
αἰετὸς ὑψικέλευθος, ὄφιν κερόοντα κομίζων  
θηγαλέοις ὀνύχεσσιν· ὁ δὲ θρασὺν ἀχένα κάμπτων...  
κύμβαχος αὐτοκύλιστος ἐπωλίσθησεν Ὑδάσπη.  
καὶ τρομερὴ νῆριθμον ὄλον στρατὸν εἶχε σιωπή·  
Ἴδμων δ' αἰολόμητις, ἐπεὶ μάθεν ὄργια Μούσης  
Οὐρανίης εὐκύκλον ἐπισταμένης ἴτυν ἄστρων,  
ἄτρομος ἴστατο μῶνος...

[...]

...ἴστατο θαρσῆεσαν ἔχων φρένα· γυῖα δ' ἐκάστου  
λύετο· μαντιπóλος δὲ γέρων γελῶντι προσώπῳ  
Ἴδμων ἐμπεδόμυθον ἔχων ἐπὶ χεῖλεσι πειθῶ  
λαὸν ὄλον θάρσυνεν, ὅτι χρονίῳ κυδοιμοῦ  
ἔσσομένην μετὰ βαιὸν ἐπίστατο γείτονα νίκην.

“Voló por el aire ante el preocupado Baco un águila profética que llevaba una serpiente cornuda en las garras afiladas. Y ésta, doblando su audaz cuello ... cayó de cabeza rodando sobre sí misma al Hidaspes. Un tremendo silencio se apoderó del inmenso ejército entero. Pero Idmón, de aguda inteligencia, como conocía los misterios de la musa Urania, experta en el curso circular de los astros, fue el único que se puso en pie sin miedo.

[...]

Se mantuvo con ánimo valeroso, aunque los miembros de los demás se aflojaban. Y el anciano adivino de rostro sonriente, Idmón, con palabras persuasivas en los labios, animó a todo el ejército: de la guerra tan duradera sabía que la victoria estaba próxima y llegaría en breve”.

Vemos cómo en el presagio que contempla el ejército intervienen dos animales: el águila, animal de Zeus, y la serpiente que resulta atrapada y termina por caer al río. Dioniso siente pavor antes de que el experto intérprete ponga de manifiesto que no augura nada malo, sino al contrario. El ejemplo es representativo, como decimos, del seguimiento por parte de Nono de pautas homéricas, puesto que también en la *Odisea* un águila presagia la victoria de Ulises sobre los pretendientes ante los ojos de Telémaco y Menelao<sup>1202</sup>. En el contexto de la epopeya, resulta chocante que la serpiente resulte derrotada en la visión, pues, por su cercanía con respecto al dios y a su bando, actúa, en ocasiones más relevantes y numerosas, protegiendo a quienes lo componen. Así, por ejemplo, cuando el indio Morreo trata

---

<sup>1202</sup> Cf. *Od.* 160-179.

de unirse a Calcómede, una bacante de quien anda enamorado<sup>1203</sup>, se topa con una desagradable sorpresa, descrita en 35.204-222:

ἀλλ' ὅτε χώρον ἔρημον ἐσέδρακεν ἄρμενον εὐναῖς,  
τολμηρὴν παλάμην ὀρέγων αἰδήμονι νύμφῃ  
εἵματος ἀψάυστοιο σαόφρονος ἦψατο κούρης·  
καί νύ κεν ἀμφίζωστον ἐλῶν εὐήνορι δεσμῶι  
νυμφιδίῳ σπινθῆρι βίησατο θυιάδα κούρη·  
ἀλλὰ τις ἀχράντοιο δράκων ἀνεπήλατο κόλπου,  
παρθενικῆς ἀγάμοιο βοηθός, ἀμφὶ δὲ μήτρην  
ἀμφιλαφῆς κυκλοῦτο φυλάκτορι γαστέρος ὀλκῶι·  
ὄξυ δὲ συρίζοντος ἀσιγῆτων ἀπὸ λαϊμῶν  
πέτραι ἐμυκήσαντο· φόβῳ δ' ἐλελίζετο Μορρεὺς  
αὐχένιον μύκημα νόθης σάλπιγγος ἀκούων,  
παπταίνων ἀγάμοιο προασπιστήρα κορείης·  
καὶ πρόμος ἀμφιέλικτος ἀνεπτοίησε μαχητῆν,  
οὐρῆν ἀγκυλόκυκλον ἐπ' αὐχένι φωτὸς ἐλίξας,  
ἔγχος ἔχων στόμα λάβρον. ἐτοξεύοντο δὲ πολλοὶ  
ἰὸν ἀκοντίζοντες ἐχιδνήεντες ὀιστοῖ·  
οἱ μὲν ἀμιτρώτοιο διαῖσσοντες ἐθείρης,  
οἱ δὲ δρακοντοκόμοιο δι' ἰξύος, οἱ δ' ἀπὸ κόλπου  
ἄρεα συρίζοντες ἐβακχεύοντο μαχηταί.

“Entonces, cuando hubo divisado un lugar solitario, apropiado para yacer, extendiendo una audaz mano hacia la virtuosa doncella tocó el vestido inviolable de la casta muchacha y la hubiera apretado en un abrazo masculino y hubiera forzado a la joven tíade en la llama matrimonial. Pero una serpiente salió de su regazo immaculado, auxilio para la virginal doncella, y en torno a su ceñidor se enroscó del todo con los anillos guardianes de su vientre. Surgía de sus mandíbulas un siseo incesante, y las piedras resonaban. Morreo temblaba de miedo al escuchar el ruido de su garganta, similar al de una trompeta, y al ver a aquel custodio de la doncella no desposada. Un defensor con escamas aterrorizó al guerrero; enroscaba la cola con círculos en torno al cuello del hombre con su indómita boca por lanza, y disparaba muchos dardos venenosos que lo atacaban; unos salían de su vello erizado, otros de sus lomos serpentinos, algunos de su regazo, enloquecían como guerreros que respirasen violencia”.

La serpiente que sale del regazo de Calcómede es tan aterradora, a juzgar por su descripción, que ni siquiera el intrépido guerrero Morreo consigue contener su miedo. La serpiente amenaza y ataca, rodeando el cuello del humano al igual que Zagreo hiciera con uno de los Titanes. Aun cuando no podríamos descartar que el

---

<sup>1203</sup> La historia del amor frustrado de Morreo, yerno de Deríades, por la ménade Calcómede, está recogida entre los cantos trigésimo tercero y trigésimo quinto.

animal surge espontáneamente, de modo mágico, en el momento crítico en que la virginidad de la joven pelagra, lo más coherente parece ser que Calcómede, como componente del séquito dionisiaco, lleve consigo una serpiente, dentro de los ropajes, como en este caso, en las manos o en el pelo.

Sea como fuere, los reptiles apoyan a Dioniso y a sus seguidores, en recuerdo de la esperanza ultraterrena que la serpiente encarnara en épocas remotas. En las escenas en que el animal salva una situación desesperada, como la que hemos comentado, parece haber quedado despojado de los conceptos de vida *post mortem* para convertirse en un ornamento poético y un mero recurso narrativo. No será siempre así: en el siguiente epígrafe trataremos de ofrecer una panorámica de la función de la serpiente en determinados ambientes místicos y de ilustrar su conocimiento por parte de Nono, con independencia de si es o no puramente libresco. En mi opinión, la actuación benévola de las serpientes en el relato de la contienda es un reflejo, por leve que sea, de su lejana función iniciática, como vamos a ver en el siguiente apartado.

Tal proceso de pensamiento o, si se quiere, tal asociación de ideas no tiene lugar de ninguna manera cuando la serpiente es parte de un cuerpo semihumano. En páginas anteriores hemos hablado detenidamente de la multiformidad de Tifón por oposición a la del tardío Fanes<sup>1204</sup>. Hablábamos así del cariz negativo que la polimorfía presenta para la mentalidad clásica, por oposición al gusto orientalizante. En las *Dionisiacas*, la equivalencia entre lo feo y lo maléfico es ya tan difusa que podemos considerarla suprimida. La prueba más evidente es que, a pesar de ser hijos de la Tierra, impíos y abominables, los indios no son híbridos de reptil. Pero también son terrígenas y de carácter claramente maléfico la serpiente de la fuente Dirce a la que mata Cadmo para fundar Tebas (4.356-420), el hijo de Equidna (literalmente “víbora”) de 13.28, y el gigante Alcioneo muerto por Baco en 48.44-55, durante la gigantomaquia, anunciada en el prólogo a través del recurso de la metamorfosis de Proteo en serpiente<sup>1205</sup>. Todos ellos son personajes tomados por nuestro poeta de la tradición; los indios, por el contrario, apenas habían tenido relieve ni personalidad en

---

<sup>1204</sup> Vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”.

<sup>1205</sup> En 1.16-18: εἰ γὰρ ἐφερπύσσειε δράκων κυκλούμενος ὀλκῶι, / μέλψω θεῖον ἄεθλον, ὅπως κισσῶδεϊ θύρσῳι / φρικτὰ δρακοντοκόμων ἐδαΐζετο φύλα Γιγάντων. “Y si se desliza como una serpiente enroscada con sus anillos, cantaré la prueba divina, el cómo con el tirso trenzado de hiedra él masacró a las terribles tribus de los gigantes de cabellos serpentinales”. Acerca de la estructura de las *Dionisiacas*, vid. I.

las versiones del mito de Dioniso anteriores a Nono. La tradición pesa demasiado como para cambiar en humana la apariencia de los antiquísimos terrígenas. Pero la borrosa colectividad que constituyeran los indios previamente permite al poeta innovar, y lo hace a capricho.

#### B) LA SERPIENTE INICIÁTICA.

Más arriba nos hemos detenido en el comentario de la escena durante la que una serpiente presta ayuda a un componente del séquito dionisiaco, la doncella Calcómede. La especial relación entre el animal y la bacante permite pensar que la escena se deriva, con gran probabilidad, de un motivo tradicional del dionisismo que nos transmiten las fuentes literarias e iconográficas, según el cual las bacantes toman en sus manos y conducen a capricho las serpientes, y se coronan con ellas, como si fueran ramas. La razón por la que las bacantes pueden manejar animales peligrosos a su antojo y no temerlos es su entrega al dios, el éxtasis báquico.

Eurípides es quien de nuevo proporciona un interesante testimonio al respecto, en *Bacantes* 99-104:

ἔτεκεν δ', ἀνίκα Μοῖραι  
τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν  
στεφάνωσέν τε δρακόντων  
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θη-  
ροτρόφον μαινάδες ἀμφι-  
βάλλονται πλοκάμοις.  
“Dio a luz, cuando las Moiras  
lo hubieron cumplido, al dios de cuernos de toro,  
y lo coronó con serpentinas  
coronas, por ello la salvaje fiera  
las ménades la colocan  
en torno a sus cabellos”.

El presente pasaje pertenece a la párodos del coro de *Bacantes*, es decir, el momento en que las seguidoras del dios se dan a conocer después de su llegada a Tebas, procedentes de Frigia. Las mujeres se refieren al segundo nacimiento de Dioniso, su salida del muslo de Zeus, donde su padre lo cosiera tras la fulminación de Semele para ocultarlo de Hera<sup>1206</sup>. Pero lo más interesante del pasaje ahora es su valor

---

<sup>1206</sup> Lo cuentan en los versos 96-98, inmediatamente antes del texto que recogemos: κατὰ μηρῶι δὲ καλύψας / χρυσέαισιν συνερίδει / περόναις κρυπτὸν ἄφ' Ἡρας.



etiológico: las bacantes afirman explícitamente que se coronan de serpientes porque Zeus lo hizo con su hijo justo después de su nacimiento.

Nono proporciona un paralelo casi exacto, en 9.8-15:

Καὶ Διὸς ὠδίνοντος ἴτυς θηλύνετο μηροῦ,  
καὶ πάϊς ἠλιτόμηνος ἀμήτορι τίκτετο θεσμῶι  
ἄρσενα θηλυτέρην μετὰ γαστέρα γαστέρα βαίνων.  
τὸν μὲν ὑπερκύψαντα θεηγενέος τοκετοῖο  
στέμματι κισσῆεντι λεχῳίδες ἔστεφον ἸΩραι  
ἔσσομένων κήρυκες, ἐπ’ ἀνθοκόμῳ δὲ καρήνῳι  
εὐκεράων σκολιῆσιν ὑπὸ σπείρησι δρακόντων  
ταυροφυῆ Διόνυσον ἐμιτρώσαντο κεράστην.

“El contorno del muslo de Zeus en sus dolores de parto devino hembra y el niño prematuro vino al mundo en un alumbramiento sin madre después de haber pasado de un vientre femenino a un vientre masculino. Cuando acababa de nacer la criatura divina las Horas, protectoras de los niños, le colocaron una guirnalda de hiedra, heraldos del porvenir, sobre la cabeza florida de serpientes cornudas bajo las hojas retorcidas una corona pusieron al cornudo y tauriforme Dioniso”.

Las diferencias con respecto al texto de Eurípides son evidentes. Además de las que tienen que ver con el gusto por la amplificación de Nono y con su estilo barroco, debemos contar con las divergencias argumentales: primero, que para nuestro poeta la guirnalda no es sólo de serpientes, sino que además está compuesta de hiedra, vegetal característico de Dioniso. La inclusión se explica fácilmente si recurrimos a la semejanza formal entre la planta y la serpiente, manifiesta sobre todo en el hecho de que ambas se retuercen en un movimiento similar aunque de velocidad muy diversa. Por otra parte, si, como hemos recogido más arriba, la serpiente es el animal de la tierra, la vinculación con el elemento vegetal es más clara. Y a un nivel de analogía puramente visual, hemos de añadir que la relación queda reforzada por el hecho de que también la serpiente parece “brotar” a veces del suelo<sup>1207</sup>.

---

<sup>1207</sup> También en el episodio de los piratas tirrenos, concretamente en 45.137-144, hallamos un ejemplo de la concurrencia entre la serpiente y los diversos elementos vegetales característicos de Dioniso. Varias serpientes, una víbora cornuda, un ciprés y numerosas hiedras crecen al mismo tiempo en torno al mástil de la nave con la que los piratas han intentado secuestrar a Dioniso: μηκεδανοὶ δὲ κάλωες ἐχιδναῖοι πέλον ὀλκοί, / ἔμπνοα μορφωθέντες ἐς ἀγκύλα νῶτα δρακόντων· / καὶ πρότονοι σύριζον· ὑπηνέμιος δὲ κεράστης / ὀλκαίαις ἐλίκεσιν ἀνέδραμεν εἰς κέρας ἰστοῦ· / καὶ χλοεροῖς πετάλοισι κατάσκιος αἰθέρι γείτων / ἰστός ἔην κυπάρισσος ὑπέρτατος· ἐν δὲ μεσόδμηι / κισσὸς ἀερσιπότητος ἀνήιεν † αἰθέρι γείτων † / σειρῆν αὐτοέλικτον ἐπιπλέξας κυπαρίσσωι.

Del pasaje de Eurípides decíamos que es “etiológico”, en tanto que explica al público de la tragedia la razón por la que las ménades, al menos las ficticias, llevan coronas de serpiente: Zeus adornó a su hijo recién alumbrado con una de ellas. En el texto de Nono, por el contrario, no es su padre, sino las Horas, es decir, la personificación de las Estaciones del año, quienes realizan un acto visiblemente profético, como aclara el poeta en 8.13 al denominarlas “heraldos del porvenir” (ἔσσομένων κήρυκες). Para Ruiz Pérez, que estudia el valor de la mántica como elemento unificador en la maraña de temas aparentemente inconexos de las *Dionisiacas*, afirma que los personajes de la epopeya pueden separarse en dos grupos, según apoyen o rechacen a Dioniso y que “los mitos que leemos en la obra son en el fondo un ἱερός λόγος”<sup>1208</sup>. Según el estudioso, son los personajes más favorables al dios quienes reproducen por anticipado – “de forma profética”, “tipológica” o “etiológica”, en sus palabras– aspectos concretos del ritual dionisiaco mucho antes de que tales cultos se hayan instituido, según la cronología mítica con la que, a pesar de todo, Nono es coherente. Valor tipológico tienen algunos ejemplos en los que podríamos hablar de desacralización, para usar un término de Vian<sup>1209</sup>, como el pasaje 43.314-316, donde una ménade se ciñe la cabellera con una serpiente sólo para combatir.

Como ejemplo más claro de anticipación de elementos rituales, Ruiz Pérez alude a la intervención de Místide, que ayuda a Ino a cuidar del segundo Dioniso, en 9.111-131. La nodriza desarrolla en el pasaje una cadena de acciones rituales que no existían hasta ese momento de la vida del dios, puesto que ella es la fundadora o la inventora, tal como el poeta pretende. Místide, cuyo nombre parlante está relacionado con el verbo μύεω, “iniciar”, y por tanto, con toda la familia semántica de “mista” y “misterios”, actúa a manera de iniciadora del propio dios. El pasaje es un absoluto derroche de terminología misteriosa, una acumulación de elementos en los que también tiene cabida la serpiente:

Καί θεὸν ἔτρεφε Μύστις ἔης μετὰ μαζὸν ἀνάσσης  
 ὄμμασιν ἀγρύπνοισι παρεδρήσσοι Λυαίωι·  
 καὶ πινυτὴ θεράπεινα φερώνυμα μύστιδι τέχνηι  
 ὄργια νυκτελίοιο διδασκομένη Διονύσου  
 καὶ τελετὴν ἄγρυπνον ἐπεντύνοισα Λυαίωι

<sup>1208</sup> Ruiz Pérez 2002, p. 545.

<sup>1209</sup> Vian 1988.

πρώτη ρόπτρον ἔσεισεν, ἐπεπλατάγησε δὲ Βάκχῳ  
 κύμβαλα δινεύουσα περίκροτα δίζυγι χαλκῶι·  
 πρώτη νυκτιχόρευτον ἀναψαμένη φλόγα πεύκης  
 εὔιον ἔσμαράγησεν ἀκοιμήτῳ Διονύσῳι·  
 πρώτη καμπύλον ἄνθος ἀναδρέψασα κορύμβων  
 ἄπλοκον ἀμπελόεντι κόμην μιτρώσατο δεσμῶι,  
 αὐτὴ δ' ἔπλεκε θύρσον ὁμόζυγον οἴνοπι κισσῶι,  
 ἀκροτάτῳ δὲ σίδηρον ἐπεσφῆκωσε κορύμβῳι  
 κευθόμενον πετάλοισιν, ὅπως μὴ Βάκχον ἀμύξει,  
 καὶ φιάλας γυμνοῖσιν ἐπὶ στέρνοισι καθάψαι  
 χαλκείας ἐνόησε καὶ ἰξυὶ δέρματα νεβρῶν,  
 καὶ τελετῆς ζαθέης ἐγκύμονα μύστιδα κίστην,  
 παίγνια κουρίζοντι † διδασκομένῳι Διονύσῳι·  
 πρώτη ἐχιδνήεντα κατὰ χροὸς ἤψεν ἱμάντα  
 σύμπλοκον, εἰλικόεις δὲ δράκων περι δίπλακα μίτρην  
 ἄμματα κυκλώσας ὀφιώδει κάμπτετο δεσμῶι.

“Además del pecho de su soberana, también cuidó del dios Místide, guardando a Lieo con ojos sin sueño. Y la sagaz sirvienta los ritos de un arte misteriosa que llevan su nombre le enseñaba, los de Dioniso noctámbulo, y el culto insomne de Lieo preparaba, y fue la primera que agitó el pandero, y en honor de Baco golpeó los címbalos circulares, haciéndolos resonar con el doble bronce; fue la primera que prendió la antorcha de pino y como noctámbulo Evio invocó a Dioniso insomne; fue la primera que arrancó la flor curvada de los racimos y coronó su cabellera suelta con una corona de vid, ella misma tranzó el tirso con la hiedra vinosa, y en lo más alto de los racimos colocó una punta de hierro, cubierto de pétalos para que no arañase a Baco. Y sobre el pecho desnudo colocarse recipientes de bronce decidió y en la cadera pieles de cervato. De la muy divina iniciación llena la cesta de místicos juguetes, se la enseñó también al niño Baco. Fue la primera que se puso en el cuerpo un cinturón de víboras trenzado, y una serpiente enroscada en torno al doble cinturón girando en nudos estaba atada en un lazo de reptil”.

Diversos estudiosos, además de Ruiz Pérez, citan el presente pasaje y hacen de él el centro o parte importante en su discusión acerca del empleo de Nono de elementos rituales. Las razones, como anticipábamos, son evidentes y tienen que ver con la abundancia de términos que hacen alusión a conceptos, objetos o acciones asociados estrechamente al dionisismo, aunque también al orfismo, como vamos a ver en seguida. C. A. Wilson<sup>1210</sup>, por ejemplo, se dedica a comentar los versos 9.125s partiendo de su semejanza con un fragmento de Euforión<sup>1211</sup> con el objetivo de

<sup>1210</sup> Wilson 1993.

<sup>1211</sup> *Frg.* 13 Powell.

esclarecer el significado del término *φιάλη* que usan tanto un poeta como el otro. Por su parte, Vian<sup>1212</sup> recoge la crianza de Dioniso por parte de Místide como el único pasaje en todas las *Dionisiacas* que contiene una referencia a misterios dionisiacos, ausentes, por lo demás, en el resto de la obra.

Para el estudioso francés el vocabulario místico, tanto en la obra de nuestro poeta como en la de otros contemporáneos, está banalizado, han visto desplazado su significado originario, y su empleo es meramente poético, resultado de un afán de ostentación o anticuarista. En Nono<sup>1213</sup>, los términos *τελετή* y *ῥγία*, como los derivados de *μυέω*, designan manifestaciones dionisiacas en general<sup>1214</sup>, o ligadas a su ámbito, como los Cabiros<sup>1215</sup> o los Coribantes<sup>1216</sup>; manifestaciones diurnas<sup>1217</sup>; manifestaciones diurnas durante una batalla<sup>1218</sup>; manifestaciones nocturnas<sup>1219</sup> y conversión de diversos pueblos al vino y al culto dionisiaco<sup>1220</sup>. Vian recoge además una serie de pasajes en los que tales vocablos pueden hacer referencia a ciencias secretas o que requieren conocimientos “más o menos esotéricos”: medicina (17.377 y 35.62), magia (13.485 y 13.490, 36.353), astronomía (38.31 y 38.50), derecho (41.344) o poesía sacra (41.375). También designan “realidades que la decencia prohíbe mostrar”, es decir, los órganos sexuales femeninos: 7.266, 11.506, 17.224 y 42.373. De algunos de los pasajes citados nos ocupamos más adelante, sobre todo en consideración al sentido traslativo de la terminología mística aplicada a escenas de magia<sup>1221</sup>.

En mi opinión, los ejemplos del primer grupo están más cerca del dionisismo ritual que los del segundo, que suponen un grado mayor de desplazamiento léxico. Como ejemplos únicos en las *Dionisiacas* de relación del vocabulario místico con hechos culturales, Vian cita cuatro: el pasaje de 3.262-264, en el que el panopolitano

---

<sup>1212</sup> Vian 2005, pp. 537s.

<sup>1213</sup> A continuación ofrecemos una adaptación de la clasificación de Vian 2005, pp. 534s.

<sup>1214</sup> Como en 9.284-287, 24.39s, 27.255s, 44.124 o 44.219.

<sup>1215</sup> En 3.72-74, donde celebran el culto de Hécate, o 14.17-20.

<sup>1216</sup> En 13.400-402, 15.64-67 y 31.249s. Recuérdese, no obstante, que la diferencia entre Coribantes y Cabiros, así como los Curetes, Dáctilos o Telquines, es apenas inexistente.

<sup>1217</sup> Cf. 15.64-71, donde los indios se emborrachan e imitan a las bacantes y a los coribantes; en 18.185, las bacantes por oposición a Licurgo; 35.227-231, donde Hermes se hace pasar por Dioniso, y 46.172-175, en la descripción de las bacantes de Tebas sobre el Citerón.

<sup>1218</sup> Como en los pasajes de 27.228-230, 28.35-44, 30.119-123 y 32.206.

<sup>1219</sup> Por ejemplo, 9.286s, 12.397, 13.6s o 16.400s.

<sup>1220</sup> En 13.6s se aplica a la conversión de la humanidad, en 12.397 a la región de Meonia, 14.285-289 a Frigia, en 15.121-131 a los indios, etc.

<sup>1221</sup> Vid. especialmente IV.3.3.1. “El arte de Febo”.

efectúa una digresión acerca de los misterios de Hera Argiva; el de 4.259-284 que, unido al de 41.381s se refiere a la estancia de Cadmo en Egipto, durante la que aprende los “misterios” de la escritura, la astronomía y ciertos ritos de Osiris, “el Dioniso egipcio”<sup>1222</sup>. Tales ritos no permanecen en secreto, sino que son revelados a la humanidad<sup>1223</sup>; en tercer lugar, se encuentran las alusiones a los Misterios de Eleusis, “vagas y dispersas”<sup>1224</sup>, sobre las que volveremos más abajo en el comentario de la iniciación de Dioniso a cargo de Místide y al hablar de Yaco. Vian explica la presencia de todos los objetos de los que habla el poeta y reconoce su pertenencia al terreno del rito dionisiaco y sólo encuentra problemas de interpretación en dos de ellos: las *φιάλας...χαλκείας* que la nodriza se coloca sobre los senos y las serpientes vivas de las que se sirve como si fueran cinturones. Acerca de las primeras, Wilson, como más arriba aludíamos, propone una solución muy razonable basada en una confusión de vocabulario del panopolitano, como veremos en seguida. Y precisamente sobre el papel de la serpiente en los ritos versa el presente epígrafe del trabajo, de manera que también propondremos nuestra solución, analizando la relación del animal con el resto de actos y objetos rituales de los que da cuenta el pasaje. Observemos antes, de modo sumario, la distribución y la importancia de tales componentes en el texto. Como vamos a ver, los datos aparecen entremezclados, sin un orden que, de estar presente, pudiera apoyar la tesis de que Nono habla sobre unos ritos que verdaderamente conoce.

En primer lugar, hay que resaltar la insistencia del poeta en el uso del sustantivo *μύστις*, tanto en su faceta de nombre común como en la de nombre propio. Tal ambivalencia le permite el juego pseudoetiológico en los versos 111 y 113. El primero de ellos forma parte del dístico introductorio con el que Nono marca la transición entre la escena del pequeño Dioniso junto a Ino, su señora (*ἑῆς...ἀνάσσης*), y la que nos ocupa. En 9.113 hallamos la reciprocidad entre el nombre del aya y la denominación “arte mística” (*μύστιδι τέχνηι*) que recibe el tipo

---

<sup>1222</sup> Vid. nuestro detallado tratamiento de Cadmo en II.2.3 y II.4.2.

<sup>1223</sup> Para asombro de Vian 2005, p. 535, que niega rotundamente que el pasaje aporte algo al conocimiento de la religión noniana, en contra de Bogner 1934, p. 325. La intención de Nono podría ser indicar que Osiris recibe el nombre de Dioniso cuando Cadmo importa su culto en Grecia. Las fuentes nonianas al respecto son con seguridad Hdt. 2.49123 y D.S. 1.11.3 y 1.11.5. Un análisis de estos textos de Diodoro en Bernabé 2002c.

<sup>1224</sup> Chuvin 1991, p. 50.

de ritos que funda<sup>1225</sup>; para aclararlo más aún, el panopolitano añade que los ritos llevan su nombre: ὄργια...φερώνυμα.

El uso de términos específicos para designar celebraciones asociadas a los misterios, tales como ὄργια en 9.114 y τελετή en 9.115, se reduce significativamente a dos únicos versos en todo el pasaje, versos que además son sucesivos y cuyo sentido es prácticamente idéntico entre sí, en una nueva muestra de redundancia informativa del poeta. En cuanto a διδασκομένη, de 9.114, denota un conocimiento, independientemente de su profundidad, del mecanismo por el que la información pasa del iniciador al mista en contextos órficos: el mistagogo “enseña”, διδάσκω. El participio del texto es ambiguo<sup>1226</sup> en tanto que significa “enseñar” (como hemos traducido) o “aprender” según consideremos que está en voz media o pasiva. Vian apunta que Dioniso y Místide aprenden el uno del otro, se enseñan mutuamente, una propuesta coherente con la idea de que el poder de Dioniso es inmenso aun en su más tierna infancia. En mi opinión, la ambigüedad es, además de muy rentable poéticamente, una solución de compromiso que evita tomar decisiones peliagudas cuando se trata de afirmar cierta prioridad de un mortal sobre un dios.

Los términos relativos a la condición nocturna de los ritos de Dioniso son seguramente los más redundantes a lo largo de todo el pasaje: 9.112 precisa que los ojos de Místide no duermen (ὄμμασιν ἀγρύπνοισι), en 114 la misma idea reflejada por un conocido epíteto de Dioniso (νυκτελίοιο...Διονύσου) y en 115, es la τελετή el concepto que recibe la calificación de ἄγρυπνος. De nuevo, en 118 hay una referencia a la danza nocturna ritual (νυκτιχόρευτον), que necesita de antorchas (φλόγα)<sup>1227</sup>, mientras que 119 vuelve a contener una alusión a la condición “insomne” del dios (ἀκοιμήτῳ Διονύσῳ).

Los versos 9.116s describen los instrumentos musicales: pandero y címbalos. En 9.120-124 hallamos la consagración por obra de Místide de los objetos vegetales del culto: la vid y la hiedra, que se reúnen trenzadas en el tirso, complemento imprescindible de la imagen tradicional de las bacantes. La nébride mencionada en el verso 126 es también un elemento de conocida frecuencia en el imaginario báquico, al contrario que los recipientes broncíneos que Místide emplea como chocante

---

<sup>1225</sup> Sobre el sentido de la expresión μύστιδι τέχνη, vid. sobre todo IV.4.4. “El poder de la palabra: el sacerdote de Estátala”.

<sup>1226</sup> Cf. Chrétien 1985, pp. 108s.

<sup>1227</sup> Al igual que el culto de la Diosa Madre, como canta el coro de *Cretenses* en el fragmento eurípideo: vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

prenda de ropa que se coloca sobre el pecho (9.125s). La propuesta de Wilson, como anticipábamos, tiene que ver con un simple error léxico, una lectura deficiente por parte de Nono o una insuficiente comprensión del fragmento de Euforión en el que parece inspirarse (el fragmento 13 de Powell), que reza como sigue:

Ἐν πυρὶ Βάκχον δῖον ὑπὲρ φιάλης ἐβάλλοντο.

“Sobre el fuego al divino Baco colocaron en una *phiale*”.

La argumentación de Wilson se mueve por un rango de testimonios que abarcan desde la apologética cristiana, como el pseudo-Cipriano o Tertuliano, al alquimista Zósimo, que vivió entre los siglos III y IV d.C. La primera clave la proporcionan los autores cristianos al hablar de ciertos ritos de bautismo pagano en los que el vino y el fuego desempeñan un papel significativo. Por su parte, Zósimo se refiere, en su obra enciclopédica, a una serie de aparatos para destilar, y uno de ellos era llamado φιάλη. Parece que era éste el término el que, junto con χαλκεῖον, se empleaba como nombre general del alambique antes de la aparición del τρίβικος, que también menciona Zósimo. El alambique helenístico, en cambio, era denominado μαστάριον. A partir de aquí, la conclusión es sencilla, si tenemos en cuenta en el caso de que hubiera existido una tradición de ritos iniciáticos que empleasen fuego y vino destilado, el contexto más probable serían los misterios dionisiacos. Wilson resuelve que Nono habría tomado su relato acerca de Místide y los objetos sagrados de una fuente más antigua y que, al parecer, habría entendido mal una frase en la que se equiparaban φιάλη y μαστάριον. La confusión viene facilitada porque en época de Nono ya han sido expulsados los gnósticos y los cultos paganos se encuentran en estado terminal, de modo que lo más probable es que el conocimiento fáctico que el panopolitano tuviera de destilaciones de vino rituales fuera nulo. Así, interpreta μαστάριον, inserto probablemente por su fuente en una unidad oracional que hablara de una φιάλη con forma de seno, relacionado con la raíz que en griego designa el pecho de mujer (μαστ-), y en consecuencia lo plasma como si se tratara de una prenda metálica para cubrir el pecho.

Una vez justificada la presencia de las φιάλαι en el pasaje noniano, la posibilidad de un conocimiento directo por parte de Nono de los misterios dionisiacos, e incluso de los misterios en general, se hace más difusa aún y menos probable. Al contrario que Wilson, intentan salvar el texto estudiosos como

Eitrem<sup>1228</sup>, que en las controvertidas φιάλαι encuentra címbalos o recipientes de bronce de los que bebían leche las Ménades; Cook<sup>1229</sup>, para quien serían recipientes empleados en libaciones; Chrétien<sup>1230</sup>, que habla de ornamentos colgantes, y Turcan<sup>1231</sup>, que piensa en campanillas. Todos ellos tienen en común el recurso a objetos cuya presencia en el ritual, en la iconografía o en la literatura cercana al ámbito del dionisismo viene ratificada por testimonios anteriores a Nono. Por decirlo de otra manera, explican el objeto a partir de una concepción arquetípica de ménade que corresponde a la del imaginario dionisiaco, con independencia del grado de adaptación a la realidad que tales conceptos supongan.

En mi opinión, el uso de imágenes no implica necesariamente un compromiso con el contexto del que proceden. Como hemos advertido, la duda sobre veracidad o, dicho de otro modo, de historicidad, no salva ni siquiera a los ritos descritos por Eurípides en las *Bacantes*. De un modo similar, la intervención de Místide en la epopeya noniana no debe tomarse al pie de la letra, como un documento informativo de acciones rituales, sino como una simple acumulación de elementos literarios, susceptibles de corresponderse o no con la realidad. Un punto de vista tal permitiría compatibilizar la visión de Wilson, que encuentra tan sospechosas las φιάλαι que niega del todo el sentido de su presencia, con la de quienes ven en ellas complementos de la imagen de bacante que la mayoría de fuentes han contribuido a crear.

La misma explicación es válida para el empleo de serpientes como cinturón que cuenta Nono y que tanta extrañeza produce en Vian, aunque en este caso los paralelos son evidentes y más numerosos. En efecto, la inclusión del reptil en la indumentaria ritual no es más que una variante del manejo absoluto de estos animales que la tradición considera propia de las ménades en su estado de posesión divina. Sobre todo ello hemos hablado más arriba<sup>1232</sup>.

---

<sup>1228</sup> Eitrem 1935 s.v. *Mystis*.

<sup>1229</sup> Cook 1925, pp. 346ss.

<sup>1230</sup> Chrétien 1985, p. 110.

<sup>1231</sup> Turcan 1966, pp. 548-551.

<sup>1232</sup> Vid. principalmente III.9.4.4.a. “La serpiente amiga y la serpiente enemiga”. Para una justificación mítica y religiosa de la aparición de serpientes en el séquito dionisiaco y en los ritos relacionados, vid. III.9.4.3. Para la importancia de la serpiente como elemento vinculante entre el orfismo y el dionisismo, vid. III.4. “La concepción de Zagreo: la serpiente amante”.



Nos detendremos ahora en la mención de la cesta recogida en 9.127s. Como hace notar Vian<sup>1233</sup>, sólo hay dos menciones más a una κίστη en las *Dionisiacas*, y ninguna de ellas tiene que ver con contextos místéricos: por una parte, en 6.87 designa una caja donde Astreo guarda una esfera celeste, y, en segundo lugar, la alusión de 27.116 se inserta en una arenga militar de Deríades y se refiere a la urna cineraria en la que los muertos del bando dionisiaco tendrán que volver a su tierra, por semejanza con la cesta donde recibió Atenea a Erictonio (al que Nono llama Erecteo).

La cesta, cesta o canasto parece haber tenido un profundo valor simbólico en el orfismo<sup>1234</sup>: Fírmico Materno proporciona un dato sobre la base mítica de su significado al asegurar que contenía el corazón de Dioniso salvado por Atenea<sup>1235</sup>. Además de κίστη, aparece en los testimonios designada como κάλαθος, “canasto” y su función era proteger los símbolos de los misterios, que se descubrirían al iniciado durante la ceremonia. Clemente de Alejandría proporciona un interesante testimonio sobre su contenido<sup>1236</sup>:

Οἶαι δὲ καὶ αἱ κίσται μυστικά· δεῖ γὰρ ἀπογυμνώσαι τὰ ἅγια αὐτῶν καὶ τὰ ἄρρητα ἐξεπιεῖν. Οὐ σησασαί ταῦτα καὶ πυραμίδες καὶ τολύπαι καὶ πόπανα πολυόμφαλα χόνδροι τε ἁλῶν καὶ δράκων, ὄργιον Διονύσου Βασσάρου;

“Así ocurre también con las cestas místicas. Conviene despojarlas de lo sacro de y proclamar lo inefable. ¿No son éstos pasteles de sésamo y calabaza, tortas de muchos bollones, granos de sal y una serpiente, símbolo de Dioniso Basareo?”.

A la luz del testimonio del alejandrino<sup>1237</sup>, parece razonable afirmar que algunos rituales órficos incluirían una cesta con una serpiente en su interior, animal

---

<sup>1233</sup> Vian 2005, p. 537, n. 128.

<sup>1234</sup> También en los misterios eleusinos, donde formaba parte de los λεγόμενα, según cuenta Clemente de Alejandría: *Clem. Al. Prot.* 2. 21. 2: Κάστι τὸ σύνθημα Ἐλευσινίων μυστηρίων· “ἐνήστευσα, ἔπιον τὸν κυκεῶνα, ἔλαβον ἐκ κίστης, ἐργασάμενος ἀπεθέμην εἰς κάλαθον καὶ ἐκ καλάθου εἰς κίστην”. “Y así es la contraseña de los misterios de Eleusis: “he ayunado, he bebido el ciceón; cogí de la cesta; después de manejarlo lo guardé en el canasto y del canasto a la cesta””. El mista eleusinio que pronuncia tales palabras elude convenientemente la referencia a lo que toma y devuelve sucesivamente del canasto a la cesta por tratarse seguramente de ἄρρητα, “objetos inefables”. Las propuestas de los estudiosos van desde ofrendas como los pastelillos hasta símbolos de los órganos sexuales como el falo, cf. Foucart 1914, pp. 378ss, Des Places 1969, p. 211; Burkert 1983, pp. 269ss, con bibliografía.

<sup>1235</sup> Iul. Firm. *Mat. De err.* 6.5 (89 Turcan): *praefertur cesta in qua cor soror latenter absconderat*, “se lleva la cesta en que su hermana había ocultado secretamente el corazón”.

<sup>1236</sup> *Clem. Al. Prot.* 2.22.4.

<sup>1237</sup> Y de otros que concuerdan con él: una serie de monedas pergaménicas, datadas en torno al siglo II d.C., presentan un dibujo en el que una serpiente sale de una cesta. Cf. Cumont 1933, pp. 246s; Burkert 1993a, p. 265 y n. 32.

de carácter marcadamente ctónico, que serviría por tanto como recordatorio del origen y destino inmortal del mista<sup>1238</sup>.

De otro tipo de contenido de la cesta, denominada ahora κάλαθος, “canasto”, nos habla el *Papiro de Gurob*, un texto de fundamental importancia para el estudio del ritual órfico, y al que hemos tenido ocasión de referirnos más arriba<sup>1239</sup>. Así leemos en las líneas 28-30:

Ε]ἰς τὸν κάλαθον ἐμβαλ<ε>ῖν

κ]ῶνος ῥόμβος ἀστράγαλοι

η] ἔσοπτρος.

“Pon en el canasto...piña, zumbador, tabas...espejo”.

El pasaje nos habla de un conjunto de objetos que en el mito órfico del desmembramiento habrían servido a los Titanes para engañar al pequeño Dioniso antes de matarlo. Como ya dijimos<sup>1240</sup>, en el relato noniano queda solamente el espejo y no hay rastro de ninguno de los otros en su versión del asesinato de Zagreo. En cualquier caso, el texto del *Papiro*, combinado con el de Clemente, permite afirmar que la cesta daba cabida a cualquiera de los símbolos sagrados del culto: la serpiente, alimentos como ofrenda y objetos sagrados como los juguetes del dios. Sin embargo, no tenían por qué contenerlos todos al mismo tiempo<sup>1241</sup>. Por otra parte, la cesta en sí misma era un símbolo de gran valor religioso, como denota el hecho de que exista un oficiante que recibe su nombre, κιστόφορος, por ser su portador, como certifica Demóstenes<sup>1242</sup>; más adelante, en torno a los siglos II y III d.C., varias inscripciones atestiguan la existencia de sacerdotes, κισταφόροι, y sacerdotisas, κισταφορήσασαι, ocupados exclusivamente del cuidado de la cesta<sup>1243</sup>. En las *Dionisiacas*, el κάλαθος aparece sustituido por un término τάλαρος del que se sirve el poeta para apenas sugerir los misterios de Eleusis, y en los tres pasajes en los que es posible registrar su presencia, está estrechamente ligado a la agricultura<sup>1244</sup>. Deméter es, para Nono, una

---

<sup>1238</sup> Burkert 1987, p. 106, Burkert 1993a, p. 265 y n. 34.

<sup>1239</sup> En relación con el sentido del sacrificio en el orfismo y el engaño de Zagreo: vid. III.7, donde nos acercamos a las posibles razones por las que Nono omite el desmembramiento del dios.

<sup>1240</sup> Vid. III.6. “El ataque de los Titanes”.

<sup>1241</sup> A veces los textos emplean el plural colectivo τὰ ὄργια para referirse al contenido total del canasto: cf. Theoc. 26. 13 (cf. el comentario de Gow *ad loc*) y Catull. 64. 260: *pars (sc. bacchantium) obscura cavis celebrabant orgia cistis*. “Otras (*sc. bacantes*) honran los símbolos sagrados ocultos en cóncavas cestas”.

<sup>1242</sup> Cf. D. 18.260.

<sup>1243</sup> Jahn 1869, pp. 323s; Henrichs 1969, p. 230 y n. 23. Cf. asimismo Jiménez 2002b, *diss.* § 2. 2. 3. 4.

<sup>1244</sup> Cf. 13.189, 27.286 y 31.69.

diosa civilizadora que aporta a la humanidad los cereales, del mismo modo que Dioniso aporta la vid. En seguida volveremos a hablar de la cesta en relación con los misterios eleusinos.

Antes conviene volver sobre el texto de la iniciación de Dioniso por Místide. Los testimonios de Clemente de Alejandría y del *Papiro de Gurob* citados más arriba nos permiten unir dos elementos que en el pasaje noniano aparecen desvinculados: la serpiente y la cesta. Es decir, el panopolitano no considera que la serpiente que la nodriza del niño divino se coloca en la cintura haya salido del canasto. Un ejemplo paralelo lo encontramos en la descripción de Demóstenes<sup>1245</sup> según la cual Esquines agita sobre su cabeza varias serpientes mientras lleva la cesta en las manos; el orador no afirma explícitamente de dónde han salido los reptiles, pero la cercanía entre ambos tipos de símbolos es evidente y podemos trasponerla a nuestro pasaje<sup>1246</sup>.

Por su parte, el *Papiro de Gurob* habla de unos juguetes, aun sin clasificarlos tan claramente: la piña, el zumbador y las tabas<sup>1247</sup>. También Nono habla de “místicos juguetes de la muy divina iniciación” (τελετῆς ζαθέης...μύστιδα...παίγνια) como contenido de la instrucción de Místide. El recurso tiene un efecto inmediato muy útil para nuestro propósito: los juguetes del segundo Dioniso recuerdan a los del primero, Zagreo. Ambos se encuentran unidos, además, por su condición infantil y por sus precoces manifestaciones de poder: Baco mata leones y conduce el carro de Rea a la edad de nueve años, pero Zagreo llega a reinar sobre los dioses<sup>1248</sup>.

### C) YACO, EL TERCERO.

Por lo demás, antes de finalizar nuestro recorrido por los diferentes sentidos de la serpiente a lo largo de la epopeya noniana, hablaremos del tercer Dioniso, de nombre Yaco. El relato de los acontecimientos más destacados de los que cabe considerarlo protagonista lo encontramos prácticamente al final de la obra, en 48.948-968, aunque la posición no implica necesariamente menor relevancia. Como ya vimos<sup>1249</sup>, Yaco es el hijo superviviente de Aura, la última amante de Baco, lo que a Nono le sirve como recurso para enlazar dos historias de temática diversa: por un

---

<sup>1245</sup> D. 18.260.

<sup>1246</sup> La falta de precisión de Nono es consecuencia directa de su desconocimiento del contenido de la cesta: cf. Vian 2005, p. 538.

<sup>1247</sup> Sobre el cuarto elemento, el espejo, vid. III.6.

<sup>1248</sup> Vid. III.5. “Ela nacimiento de Zagreo y la sucesión de Zeus”.

<sup>1249</sup> Vid. III.9.3.4.c. “Aura, teómaco”.

lado, una secuencia erótica con los rasgos que permiten su inclusión en el grupo de las protagonizadas por jóvenes calificadas en la obra de *φυγόμενοι*, en tanto que procuran por todos los medios escapar del matrimonio y de cuantos amantes intentan conseguirlos<sup>1250</sup>. Por otra parte, el nacimiento del hijo del segundo Dioniso deriva en un relato de valor etiológico y de implicaciones escatológicas, que cierra la obra denotando el respeto del poeta al principio de la estructura anular que tanto el contenido como la forma reflejan en muchos momentos de su obra. Lo vamos a comprobar a continuación.

Diversos estudiosos han analizado el episodio de Aura por separado y han visto en él el la culminación de todo el poema noniano, como hace, por ejemplo, Schmiel<sup>1251</sup>. Así, la casualidad quedaría excluida de la posición final, que no supone un detrimento del tema del relato sino, más bien, lo resalta.

Pero en los múltiples paralelos que presenta con la de Nicea hallamos el mecanismo que, sin duda, mejor permite afirmar la relevancia de la historia de la violación de Aura y del nacimiento de su descendencia. Así lo ha señalado Vian<sup>1252</sup>, que une la comparación de ambas figuras femeninas al análisis de los elementos contenidos en ellas que son susceptibles de recibir una interpretación soteriológica cercana a los ámbitos del dionisismo y del orfismo.

En primer lugar, cabe señalar la similitud que nace del lugar ocupado por cada una de las dos mujeres: el episodio de Aura precede, como ya dijimos, el fin de la existencia terrena de Dioniso y su apoteosis al Olimpo; Nicea, en cambio, es la primera amante femenina del dios, después de la muerte y metamorfosis en viña del sátiro Ámpelo, del que Baco se enamora mientras aún permanece junto a Rea en

---

<sup>1250</sup> El poeta aplica a *φυγόμενος* a diosas como Atenea o Ártemis, vírgenes por antonomasia en el plano divino, pero sobre todo, a mortales cuyas historias eróticas forman parte de las *Dionisiacas*, como Calcómede, amada por el yerno de Deríades, Morreo, como vimos más arriba, y las deseadas por Dioniso: Palene, Nicea y la propia Aura. El epíteto aparece diecisiete veces en la epopeya, en 2.98, 3.111, 16.361, 27.114, 33.333, 33.354, 44.312, 48.440, 48.760 y 48.820, frente a una única aparición en la *Paráfrasis*, en 2.11, donde designa a la Virgen María (*παιδοτόκος φυγόμενος*). La oposición de estas doncellas humanas a las relaciones sexuales da lugar al incremento del empeño de sus persecutores: Dioniso engaña y viola a Nicea y Aura en historias paralelas, como vamos a ver enseguida. Palene, en cambio, se resiste al acercamiento del dios en una escena que participa por igual de la violencia y el erotismo (48.124-171). En el caso de Morreo y Calcómede, la violación no llega a consumarse, gracias a la serpiente que salta de la túnica de la joven y ataca al soldado indio: vid. III.9.4.4.a. El gusto noniano por las violaciones ha sido objeto de estudios como los de Newbold 1984 y 1998. Para el estudio de las *παρθένοι φυγόμενοι* como personajes arquetípicos de las *Dionisiacas*, cf. D'Ippolito 1964, pp. 84-116.

<sup>1251</sup> Schmiel 1993. Cf. asimismo la introducción de Vian al episodio: Vian 2003, pp. 23-81.

<sup>1252</sup> Vian 2005, pp. 513-550.

Frigia, entre los cantos décimo y duodécimo. Es decir, antes del comienzo de la guerra contra los indios que, recordemos, es la única condición que Zeus impone a su hijo para conseguir el estatus divino. De tal manera, el relato de la pasión de Dioniso por Nicea y los acontecimientos adyacentes, que abarca algo más de la mitad del canto decimoquinto (15.169-422) más el canto decimosexto completo, adquiere un significado simbólico a la luz de la ambigua misión divina: aparece situada después de la primera victoria sobre los indios, la del lago Astácida, en lo que Vian denomina “el comienzo de la vida activa” del dios<sup>1253</sup>. De entonces en adelante, Dioniso culminará cada victoria bélica con una teogamia. Nono sigue el esquema hesiódico que sitúa las uniones de Zeus con diversas diosas después de las respectivas derrotas de Tifón y de los Titanes<sup>1254</sup>. El protagonista de la inmensa epopeya sólo fracasa en la obtención de los amores de Béroe<sup>1255</sup>, pero Eros le consuela al profetizarle en 43.422-436, tres de sus siguientes himeneos: Ariadna, a la que el poeta dedica el canto cuadragésimo séptimo, y Palene y Aura, que intervienen al final de la obra, como vemos.

Además de una estructura comparable con respecto al conjunto de la obra, Nicea y Aura tienen en común una descendencia cuya vinculación con los misterios pretende poner de manifiesto el panopolitano de maneras diversas: por medio de un nombre parlante en el caso de Teleté (Τελετή), la hija de Nicea, y de los sucesos que tienen lugar en torno a la primera infancia de Yaco, como en seguida vamos a mostrar. Los paralelos continúan si además atendemos al hecho de que ambas jóvenes son doncellas φυγόμενοι cuyos favores sólo logra Dioniso a través de sendas violaciones análogas: en 16.253-262, Nicea bebe del lago convertido milagrosamente en vino durante la primera batalla contra los indios<sup>1256</sup>; por su parte, Aura beberá a instancias de Persuasión de un manantial de vino surgido de la tierra a un golpe del tirso de Baco, en 48.570-605. Ambas son cazadoras y siervas de Ártemis; ambas caen en la trampa de la bebida dionisiaca después de un duro día de correrías por el monte. Sus respectivos estados de embriaguez producen un profundo sueño

---

<sup>1253</sup> Vian 2005, p. 513-550.

<sup>1254</sup> El catálogo de las amantes mortales de Zeus está en 7.110-135.

<sup>1255</sup> Vencido por Posidón. La historia de Béroe, epónima de Beirut, abarca los cantos 41-43. Nono sigue en ella la técnica de los *patria*, que alcanza asimismo a la historia de Nicea. Ambas doncellas darán lugar a la fundación por Dioniso de una ciudad en su honor. Cf. Hernández de la Fuente 2004a, *diss.*, capítulo “*Patria* y amores”.

<sup>1256</sup> Así ocurriera en 14.411-437. Es inevitable relacionar esta escena con el milagro de Cristo en las bodas de Caná, narrado en el canto segundo de la *Paráfrasis*.

inmediato, aprovechado por el dios para unirse a cada una de ellas (a Nicea en 16.270-291 y a Aura en 48.621-643). La pérdida de la virginidad en condiciones tan violentas y tragicómicas<sup>1257</sup> es, además, la forma que respecto a ambas toma el castigo divino por haber incurrido en ὕβρις: Nicea desprecia el amor que le ofrece el pastor Himno<sup>1258</sup>, hasta el punto de darle muerte<sup>1259</sup>, lo que entristece a la naturaleza entera<sup>1260</sup>; Aura, por su parte, no sólo rechaza el amor, sino que además se burla de Ártemis<sup>1261</sup>, que, tremendamente ofendida, acude a pedir venganza a Némesis<sup>1262</sup>. La reacción de cada una de ellas ante sus respectivos embarazos, sin embargo, aparece claramente diferenciada en el poema: Nicea, aunque no antes de haberse lamentado ampliamente contra la naturaleza y los dioses traidores<sup>1263</sup>, haber pensado en suicidarse o en vengarse del agua que la emborrachara y del propio Dioniso<sup>1264</sup>, termina por aceptar su destino y se dedica a cuidar el final de su embarazo<sup>1265</sup> y a labores típicamente femeninas como tejer<sup>1266</sup>; Aura, en cambio, enloquece y, además de matar ganado<sup>1267</sup>, destrozar un templo de Afrodita<sup>1268</sup> y amenazar a los dioses por no haberla protegido<sup>1269</sup>, intenta suicidarse más para matar a sus hijos que a ella misma<sup>1270</sup>; finalmente, devora salvajemente a uno de ellos<sup>1271</sup> y se arroja al río

---

<sup>1257</sup> La tragedia se ceba en Aura, tal como vimos más arriba (vid. III.9.3.4.c). Por el contrario, la comedia hace su aparición en la historia de Nicea, sobre todo en el monólogo de 16.183-227, durante el que Dioniso habla a su perro de la pasión que siente por la cazadora.

<sup>1258</sup> El enamoramiento de Himno había sido igualmente provocado por Eros que, molesto con la joven, desea perderla: cf. 15.220ss.

<sup>1259</sup> En 15.370-394.

<sup>1260</sup> El canto decimoquinto finaliza con el treno de los elementos naturales: 15.395-422.

<sup>1261</sup> También Nicea lo había hecho, al reprochar a la diosa que sólo persigue animales cobardes, mientras que ella misma caza bestias: cf. 18.187-189. Curiosamente, Ártemis no le da importancia alguna.

<sup>1262</sup> Vid. III.9.3.4.c.

<sup>1263</sup> En 16.354-364.

<sup>1264</sup> En 16.366-394.

<sup>1265</sup> Así leemos en 16.395-402.

<sup>1266</sup> Cf. 48.826: ἱστοπόνος θήλεια. La actitud de Nicea es similar a la de la protagonista del mismo nombre y de la llamada Aura en las versiones locales que nos han llegado. Según Memnón, Nicea habría tenido más hijos de Dioniso, lo que indica que se habría convertido en su esposa: En la versión del *Etymologicum Magnum*, la propia Aura da el nombre de Díndimon a la montaña en la que da a luz, como si quisiera recordar un acontecimiento afortunado: cf. Vian 2005, p. 516, n. 16 y p. 525, n. 60.

<sup>1267</sup> Y campesinos: cf. 48.662-688.

<sup>1268</sup> En 48.689-698.

<sup>1269</sup> En 48.703-722.

<sup>1270</sup> En 48.724-748.

<sup>1271</sup> En 48.917-924, pasaje que citamos y comentamos brevemente más arriba (III.7), puesto que la riqueza de detalles contradiría el hipotético reparo del poeta hacia las escenas de devoración de niños.

Sangario<sup>1272</sup>. En la ascendencia titánica de Aura que, como dijimos, la convierte prácticamente en un monstruo, encontramos la justificación de tales tropelías<sup>1273</sup>.

A pesar de estas diferencias en los respectivos desenlaces, la primera y la última de las teogamias de Dioniso conforman un claro díptico, como asegura Vian, que llama la atención sobre otros de los rasgos comunes más importantes<sup>1274</sup>: ambas son ninfas, por contraste con las amantes mortales del dios y ambas proceden de Frigia septentrional<sup>1275</sup>. Debido a tal acumulación de similitudes, Keydell consideró que la historia de Aura no es más que un torpe añadido de la de Nicea<sup>1276</sup>, una ampliación sin razón de ser, puesto que la apoteosis de Dioniso debería haber tenido lugar inmediatamente después de su regreso a casa de Rea.

Sin embargo, aunque es cierto que en calidad literaria el relato de Nicea supera al de Aura, la postura de Keydell es excesiva, en mi opinión, por cuanto que traspone al autor una motivación propia, nacida de una interpretación subjetiva. Dicho de otro modo, no podemos aceptar una crítica basada en lo que el intérprete pueda o no pueda esperar en un determinado momento de un autor del que lo separan quince siglos. De hecho, como hace notar de nuevo Vian<sup>1277</sup>, respecto a la arquitectura del poema, la historia de Nicea es la más superflua o vacía desde el punto de vista temático, dado que sirve tan sólo de preámbulo de los acontecimientos posteriores<sup>1278</sup>. Su papel se limita claramente a cuidar de Yaco, el hijo superviviente de Aura; de la misma manera, su hija Teleté es servidora (θεράπεινα) del segundo Dioniso, y lo será también del tercero.

La identidad de los hijos de Nicea y de Aura es, precisamente, la más notable de las innovaciones nonianas con respecto a las leyendas locales de carácter etiológico sobre las que opera el poeta, que no concedían ninguna importancia a tal descendencia. Además de reforzar la estructura del total de la epopeya, que ambas amantes delimitan como un marco, subrayado, tal como hemos visto, por los

---

Por otra parte, no es una novedad que los enemigos de Dionis devoren a sus hijos en plena demencia “negativa”, como ocurre con los árabes, súbditos de Licurgo, en 21.114-117 y 21.120-122.

<sup>1272</sup> En 48.928-942.

<sup>1273</sup> Vid. III.9.3.4.c.

<sup>1274</sup> Vian 2005, p. 515.

<sup>1275</sup> Que aproximadamente se corresponde con Misia y Bitinia: cf. Chuvin 1991, p. 150 y pp. 167-170.

<sup>1276</sup> Keydell 1927, p. 399 y n. 3.

<sup>1277</sup> Vian 2005, p. 515.

<sup>1278</sup> Así lo reconoce Collart 1930, p. 262.

paralelismos formales, la presencia de Teleté y Yaco permite a Nono dotar a su relato de un claro valor teológico<sup>1279</sup>.

Sin embargo, también las propias versiones locales en las que el panopolitano se inspirara favorecerían su sentido “místico”, dada la frecuencia, primero, del tema del héroe que cae en un sueño profundo debido a la embriaguez<sup>1280</sup>, y, segundo, de la unión de un dios con una mujer ebria o solamente dormida, un motivo muy presente en relatos de carácter dionisiaco<sup>1281</sup>. Al respecto podemos citar como ejemplo las escenas en las que una ménade dormida es atacada o espiada por un sátiro<sup>1282</sup>, el acercamiento de Dioniso a Ariadna mientras duerme<sup>1283</sup> o el supuesto proceso, que ya hemos mencionado, por el que Olímpide queda encinta de Alejandro Magno durante un sueño que representa la visita de una serpiente a su lecho<sup>1284</sup>.

En cuanto al relato de Aura, los versos más interesantes desde el punto de vista del estudio de la religiosidad dionisiaca los encontramos al final de la vida de la cazadora, después del asesinato de uno de sus gemelos, el suicidio y posterior metamorfosis en fuente y, finalmente, la salvación del hijo superviviente por parte de Ártemis. Todo ello ocurre en 48.917-947. A continuación, hallamos la narración del destino de Yaco, en uno de los pasajes menos ambiguos de toda la epopeya, por cuanto respecta a la intención, cuya claridad, como hace notar Vian<sup>1285</sup>, roza la ingenuidad. La rápida sucesión de ayas que se ocupan del tercer Dioniso noniano

---

<sup>1279</sup> También cósmico, como denota la intervención de Némesis o Adrastea, cuidadosamente personalizada en Nono (cf. en 48.392-413 el parlamento con el que invita a hablar a Ártemis), aunque en los poemas órficos es una potencia impersonal: en la teogonía *de Jerónimo y Helánico*, Adrastea o Necesidad recibe igualmente el nombre de Naturaleza y aparece junto a Tiempo o Heracles, después del agua y la tierra no personificados (*OF* 77). Es incorpórea y toca los confines del mundo porque el orden del mundo no es posible sin una ordenación del Tiempo: cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14. En las *Rapsodias*, sin embargo, Adrastea es el nombre de una ninfa, hija de Meliseo, que junto a su hermana Ida protege a Zeus en el antro de Noche, donde ha sido ocultado para evitar a su padre Crono. Ambas le amamantan con la leche de Amaltea, cuya condición de ninfa le permite presentarse igualmente bajo la forma de una cabra (*OF* 207-210).

<sup>1280</sup> Lo reencontramos en la leyenda de Agdistis de Pesinunte que recoge Turcan 1966, pp. 38-46.

<sup>1281</sup> Vian 2005, p. 528.

<sup>1282</sup> Cf. McNally 1978 y Keuls 1984, p. 291 y pl. 18, 6-7. Se trata de un tema muy frecuente también en la iconografía: cf. Beazly 1963<sup>2</sup>, p. 168, nº 68.

<sup>1283</sup> Nono recoge el encuentro en 47.275-294. Antes, Paus. 1.20.3 y Philostr. *Iun.*, *Im.* 1.15.

<sup>1284</sup> Plu. *Alex.*, 2.6. Vian 2005, p. 528. Vian, con todo, apunta a que es Dioniso quien engendra a Alejandro en su madre y lo justifica afirmando que Olímpide practicaba cultos dionisiacos y le gustaba rodearse de serpientes domesticadas. El hecho es que Plutarco relata que es Amón, es decir, la versión egipcia de Zeus, quien acude al lecho de la reina, independientemente de cuáles fueran sus gustos rituales.

<sup>1285</sup> Vian 2005, p. 526.



recuerda a las aventuras y desventuras que afronta Baco en su infancia<sup>1286</sup>, durante el canto noveno, hasta ir a parar a Frigia, donde Rea lo mantendrá a salvo hasta la edad adulta<sup>1287</sup>. Veamos el texto de 48.948-968, que comienza después de que Ártemis haya entregado a Dioniso el hijo apenas salvado de la furia de Aura:

Νικαίηι δ' ἔδον υἷα πατήρ πόρε, μαιάδι νύμφηι·  
ή δέ μιν ἤέρταζε, καὶ ἀκροτάτης ἀπὸ θηλῆς  
παιδοκόμων θλίβουσα φερέσβιον ἰκμάδα μαζῶν  
κοῦρον ἀνηέξησε. λαβῶν δέ μιν ὑψόθι δίφρου  
νήπιον εἰσέτι Βάκχον ἐπώνυμον υἷα τοκῆος  
Ἄτθίδι μυστιπόλωι παρακάτθετο Βάκχος Ἀθήνηι,  
εὔια παππάζοντα· θεὰ δέ μιν ἔνδοθι νηοῦ  
Παλλὰς ἀνυμφεύτωι θεοδέγμονι δέξατο κόλπωι·  
παιδί δὲ μαζὸν ὄρεξε, τὸν ἔσπασε μοῦνος Ἐρεχθεύς,  
αὐτοχύττωι στάζουσα νόθον γλάγος ὄμφακι μαζῶι.  
καὶ μιν Ἐλευσινίησι θεὰ παρακάτθετο Βάκχαις·  
ἀμφὶ δὲ κοῦρον Ἴακχον ἐκυκλώσαντο χορείηι  
νύμφαι κισσοφόροι Μαραθωνίδες, ἀρτιτόκωι δὲ  
δαίμονι νυκτιχόρευτον ἐκούφισαν Ἀτθίδα πεύκην·  
καὶ θεὸν ἰλάσκοντο μεθ' υἷα Περσεφονείης,  
καὶ Σεμέλης μετὰ παῖδα, θυηπολίας δὲ Λυαίωι  
ὄψιγόνωι στήσαντο καὶ ἀρχηγόνωι Διονύσωι,  
καὶ τριτάττωι νέον ὕμνον ἐπεσμαράγησαν Ἴακχωι.  
καὶ τελεταῖς τρισσηῖσιν ἐβακχεύθησαν Ἀθηναί·  
καὶ χορὸν ὄψιτέλεστον ἀνεκρούσαντο πολῖται  
Ζαγρέα κυδαίνοντες ἅμα Βρομίωι καὶ Ἴακχωι.

“El padre entregó su hijo a Nicea, ninfa y nodriza; ella lo tomó en brazos y la punta de su pezón oprimiendo para sacar el líquido vivificante de sus pechos nutricios, crió al niño. Y luego lo puso sobre el carro cuando era aún bebé el que llevaba el nombre de su padre Baco, y el propio Baco se lo confió a la ática Atenea mística, cuando aún balbucía tan sólo *evohé*. Y dentro de su templo la diosa Palas lo acogió en su regazo de doncella y protector de dioses. Y le dio al niño el pecho que sólo probara Erecteo destilando una leche inusitada espontáneamente su pecho agraz. Y se lo confió la diosa a las bacantes eleusinas: en torno al niño Yaco giraron en su danza las ninfas de Maratón coronadas de hiedra, y en honor de la recién nacida divinidad alzaron la antorcha noctámbula del Ática. Y lo honraban como dios después del hijo de Perséfone, y después del hijo de Sémele, y sacrificios para Lio el último

<sup>1286</sup> Lo había notado ya Shorrock 2001, p. 203.

<sup>1287</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”. Para Fanes, vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. Vid. asimismo la metamorfosis mágica de Hermes en Fanes en IV.4.2.3.a.

en nacer establecieron, y para Dioniso el primigenio, y también resonó un himno nuevo en honor de Yaco, el tercero. Con triples misterios toda Atenas se entregó al éxtasis. Una danza de celebración final iniciaron los ciudadanos honrando a la vez a Zagreo, a Bromio y a Yaco.

Dos son, principalmente, los aspectos de los que nos vamos a ocupar en relación con el presente texto: la identificación del tercer Dioniso con Erecteo, que es el nombre por el que Nono conoce a Erictonio, y los datos que el pasaje ofrece con respecto a la relación entre los tres Dionisos nonianos. Puesto que la primera cuestión es más evidente, la abordaremos de inmediato, pero al mismo tiempo procuraremos hilar paulatinamente nuestra argumentación con el análisis de los vínculos de cada miembro de la trinidad dionisiaca, que aquí aparece reunida explícitamente, diez versos antes del final absoluto de la epopeya.

Como hemos afirmado anteriormente, estamos ante un pasaje excepcionalmente claro, donde no hay lugar para la ambigüedad: lo que Nono relata, obviamente de un modo poético y que nada tiene que ver con el rigor histórico, es la instauración de los misterios dionisiacos en el Ática. Yaco, por una parte, podría ser considerado un simple doblete noniano de Erictonio, si no fuera porque al mismo tiempo y sobre todo es sucesor de su padre, el segundo Dioniso, que abandona la tierra para subir al Olimpo convertido, al fin, en un dios de pleno derecho.

La identificación de Yaco con Erictonio presenta, en primer lugar, una base formal, que es su crianza por parte de Atenea. Una relación así es ante todo privilegiada, en tanto que Atenea es una diosa sin hijos, como el mismo Nono afirma reiterativamente en 48.955, al aplicar al regazo divino el adjetivo ἀνύμφυτος, literalmente “no casado”; con θεοδέγμων remite al relato según el que se hizo cargo del ser que nació del intento frustrado de violación por parte de Hefesto<sup>1288</sup>. En 48.956s, el poeta acude a la imagen de la lactancia para afirmar explícitamente la relación que antes sólo insinuara (παιδί δὲ μαζὸν ὄρεξε, τὸν ἔσπασε μούνος Ἐρεχθεύς), que además permite establecer una analogía con el Yaco eleusinio, hijo de Deméter, que en algunas fuentes aparece denominado, en lo que a todas luces parece una fórmula mística, como “Dioniso en el seno” (Διόνυσος ἐπὶ τῷ μαστῷ)<sup>1289</sup>. De tal

---

<sup>1288</sup> De quien Atenea se defiende hábilmente, como cuenta Proclo, *Hymn.* 7.9s. Según cuenta Eratóstenes, Eurípides trataba en una tragedia perdida la persecución amorosa de Hefesto sobre Atenea y de la caída a tierra del semen del dios: cf. Eratosth. *Cat.*, 13. De la criatura surgida tras el forcejeo se hace cargo Atenea como si fuera su madre auténtica, la mete en una cesta y la entrega a las hijas de Cérope, que enloquecen al mirar dentro y ver la forma del niño: cf. *Etym. Magn.* s.v. Ἐρεχθεύς.

<sup>1289</sup> Cf. *Suidas* y Focio s.v. Ἰακχος. Cf. Lightfoot 1998, p. 305, n. 41.

modo, Nono establece indirectamente un vínculo entre dos personajes cuya relación, en principio, no va más allá de una patria común: Erictonio y el Yaco de Eleusis. El mecanismo es complejo y abarca multiplicidad de referencias, puesto que cada uno de ellos pertenece a un nivel distinto, el meramente mítico y el religioso, respectivamente. Erictonio, que nace de la mezcla del esperma de Hefesto caído en tierra juntamente con un mechón de lana, es el primero de los reyes del Ática. Yaco, por el contrario, no presenta una personalidad mítica claramente definida y su función parece permanecer dentro de los límites del ritual del que, además, apenas tenemos datos.

Respecto al papel de Atenea en el texto reproducido, debemos llamar la atención sobre el término *μυστίπολος*, con que el panopolitano designa a la diosa en 48.953, y que hemos traducido como “mística”, aunque su sentido es algo más amplio y tiene que ver con una función de guía en las celebraciones de las formas de religiosidad iniciáticas. Vian, en sus notas al pasaje<sup>1290</sup>, se limita a afirmar que el vocablo mantiene su significado propio, por contraste con la mayor parte de las apariciones de palabras de las religiones místicas en las *Dionisiacas*<sup>1291</sup> y en los autores cristianos<sup>1292</sup>. El único problema para seguir al pie de la letra la interpretación del erudito francés es que Atenea no guarda relación con ninguna forma de misterios, ni siquiera con los de Eleusis. Junto con Erictonio, que no aparece en el texto más que como un modelo mítico sobre el que el poeta modela al Yaco dionisiaco, Atenea es, fuera de Nono, una diosa cuyo culto formó siempre parte de la esfera de lo cívico, ajena pero no opuesta a las religiones místicas. Con la breve intervención de la diosa como ama de cría del último Dioniso, el panopolitano reproduce la crianza del segundo a cargo de Rea, cuya condición de divinidad primigenia le otorgaba protección, pero también prestigio entre los dioses. La mención de Atenea tiene, además, un valor territorial que permite afirmar que en la mente del poeta la tierra del Ática y su divina fundadora son una misma cosa, con lo que tras la secuencia de 48.953, “se lo confió a la ática Atenea mística”, deberíamos entender una traducción poética de “lo introdujo en los misterios del Ática”. Y los misterios áticos por excelencia son los eleusinos, aún en la Antigüedad tardía.

---

<sup>1290</sup> Vian 2003, p. 212.

<sup>1291</sup> Cf. Vian 1988.

<sup>1292</sup> Incluyendo la *Paráfrasis*: cf. Agosti 2003, pp. 343s.

Sin embargo, no hay ninguna alusión auténtica a los misterios de Eleusis, ni en el pasaje reproducido ni en ningún otro lugar de la epopeya noniana<sup>1293</sup>. Basta observar la insistencia del poeta en elementos puramente dionisiacos. Tanto la denominación “bacantes eleusinas” aplicada a las mujeres que celebran a Yaco, en 48.958, como el uso del verbo βακχεύειν en 48.966 para definir el estado extático en el que caen los habitantes de la ciudad se explican satisfactoriamente tan sólo a partir de la consideración de la extensión del culto de Dioniso como una consecuencia directa de su visita a Atenas. Ello es coherente con la concepción del periplo del dios por el mundo como una misión sacra que Vian niega rotundamente<sup>1294</sup>. De las demás alusiones a misterios que el texto contiene, sólo podríamos considerar extensibles a otras celebraciones no meramente dionisiacas la referencia a las antorchas de 48.961, vinculable con el culto demetriaco, pero también con el orfismo<sup>1295</sup>, si en tal sentido, como parece lógico, interpretamos el fragmento euripideo de la tragedia perdida *Cretenses* al que ya en otras páginas de nuestro trabajo hemos acudido<sup>1296</sup>.

No hallamos, por lo demás, ninguna alusión a otros elementos como cestas místicas, vinculables a una u otra forma de misterios, como vimos que ocurría en el pasaje de Místide<sup>1297</sup>. Si allí registrábamos la presencia de serpientes en el cinturón de la nodriza del dios, en el texto que nos ocupa ahora la única referencia a los reptiles tiene lugar de una forma remota, a través de la asunción por parte del Yaco noniano de los rasgos de Erictonio, cuyos miembros inferiores son serpentinos, en correspondencia con su condición terrígena. A pesar de tales dificultades que proporciona la falta de evidencia, podríamos apuntar, tan siquiera vagamente, a una posible razón de tal identificación<sup>1298</sup>: el poeta sabe del uso de serpientes en las ceremonias eleusinas, aunque su conocimiento es muy impreciso. Nono relaciona a Erictonio con los misterios atenienses por excelencia –aunque, como hemos visto, su papel en ellos es nulo– porque su nombre conlleva una referencia geográfica inevitable. Pero no podemos dejar de proponer, al menos como posibilidad, que la imagen híbrida del personaje le recuerde alguna de sus lecturas sobre cultos

---

<sup>1293</sup> Deméter es una diosa civilizadora que se limita a extender el cereal: cf. 13.188-192 y 19.82-90.

<sup>1294</sup> Vian 1988.

<sup>1295</sup> Sobre el papel de la luz y el fuego en la τελετή, cf. Jiménez 2002b, *diss.*, III. 3.1.4.

<sup>1296</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>1297</sup> Vid. III.9.4.4.b. “La serpiente iniciática”.

<sup>1298</sup> Además del deseo de duplicar en Yaco la infancia del segundo Dioniso y dar prestigio a su crianza por una diosa eximia, como decíamos.

mistéricos, de tal modo que la relación quedaría triplemente establecida por la relación de la serpiente con Erictonio y con los ritos eleusinos, que no tienen nada que ver recíprocamente, más allá de la relación de ambos con Yaco. Debemos contar, por otra parte, con el segundo personaje sobre el que Nono modela al tercer Dioniso, es decir, el Yaco eleusino. Si, tal como hemos recogido poco más arriba, Yaco es considerado en Eleusis un hijo de Deméter, no sería extraño que en su apariencia contase asimismo con elementos de reptil, por ser la serpiente el animal terrestre por excelencia<sup>1299</sup>. Las religiones místicas, que entre sus rasgos más destacados ostentaban la firme creencia en una vida ulterior, encontraban en la serpiente un valioso símbolo, dada la supuesta capacidad del animal para resucitar<sup>1300</sup>.

El pasaje de 48.948-968 remite, en fin, al reconocimiento por el poeta de la importancia de Atenas y Eleusis, pero con la preeminencia de Nicea, cuya ninfa epónima, junto a su hija Teleté, abstracción de los misterios, cría a Yaco, figura central de los misterios en el Ática. Vian encuentra en Teleté un “sustituto natural de Perséfone”<sup>1301</sup> a partir de la equiparación de Nicea y Aura y sus respectivas descendencias con el par de violaciones por excelencia en los poemas cercanos al orfismo: Deméter, en la que Zeus engendra Perséfone, quien, violada también por su padre, da a luz al primer Dioniso. De tal modo, es posible afirmar que Nono se habría basado en las teogonías órficas al incluir en su díptico de relatos la violación, ausente por lo general de las teogamias tradicionales<sup>1302</sup>.

---

<sup>1299</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>1300</sup> En las *Dionisiacas* encontramos algunas escenas de resurrección muy significativas en las que interviene la serpiente: en 12.173, el poeta pone de manifiesto la similitud existente entre el reptil y la vid, planta dionisiaca por excelencia, en la que Ámpelo se metamorfosea después de muerto. La hazaña dionisiaca merece ser el tema del dístico con el que Eagro obtiene la victoria en un certamen de canto frente a Erecteo: vid. II.3.2. “Eagro, guerrero y cantor”. Sobre la ambigüedad de las serpientes con respecto a las vides y las hiedras, y viceversa, hemos hablado a lo largo del capítulo que dedicamos al papel de los reptiles en la epopeya: III.9.4. “La serpiente y la tierra”. Otros pasajes de la epopeya relatan vueltas a la vida milagrosas: algunas de ellas están vinculadas con el uso de φάρμακα entre las que se cuentan la hiedra y el vino, mientras que el mito de Tilo, narrado en 25.451-552, transmite una escena de origen lidio donde una serpiente es a la vez maligna y benéfica, asesina y descubridora del antídoto. Vid. en IV.3.3.3 un comentario del texto, con atención a sus paralelos dentro y fuera de la obra noniana.

<sup>1301</sup> Vian 2005, p. 529.

<sup>1302</sup> Según 2005, p. 529, el poeta, además, explota ampliamente la relación entre Aura y Perséfone al ahondar en la cólera que se apodera de ambas víctimas en sus respectivas violaciones: cf. en Clem. Al. *Prot.* 2.13.1 y 2.15.1s las artimañas de Zeus para aplacar a Core. También lo cita Arnobio *Adv. gen.*, 5.20. El epíteto “Brimó”, “la terrible”, con el que se conoce a Perséfone (por ejemplo, en la laminilla de Feras, OF 493, en el *Papiro de Gurôb*, OF 578.5, y OA 17), podría tener que ver con la furia manifiesta en tal episodio, según Vian. Para la cólera de Aura, vid. III.9.3.4.c. “Aura, teómaco”. En el origen,

Además, el texto refleja los últimos momentos de la vida del segundo Dioniso en tierra, que son a la vez los más significativos para la comprensión de la relación entre los tres Dionisos de Nono. Volveremos a referirnos a él más adelante, al abordar otras alusiones a Zagreo que nos permitan resolver o al menos estructurar los vínculos tendidos a lo largo del poema entre los componentes de la peculiar trinidad noniana.

#### 9.4.5. A MODO DE CONCLUSIÓN.

La serpiente es la segunda metamorfosis más importante del pasaje de la lucha de Zagreo frente a los Titanes. A lo largo del presente capítulo hemos seguido un método de trabajo muy similar al de su precedente, dedicado al león. Es decir, primero hemos partido de la explicación del sentido de una forma animal específica en relación con su contexto inmediato; después, tratamos de extender el significado en una doble dirección con el propósito de llegar a la comprensión de las causas y las consecuencias.

En relación con las causas, hemos intentado ofrecer respuestas al porqué de la elección de la serpiente, basándonos en las relaciones que establecen Zagreo, Baco y Yaco con sus respectivas madres y ayas, tanto las que sólo tienen lugar en el plano mítico como las que se evidencian en el plano religioso, sobre todo en el ritual, que son las que más nos interesan. El empleo poético de la serpiente tiene también unas consecuencias que cobran forma en la relación de Zagreo con los dos Dionisos que le siguen en orden cronológico, y en este sentido hemos hablado detenidamente de Yaco, el tercero de ellos, por primera vez en nuestro trabajo.

Si, por una parte, todas las metamorfosis de Zagreo sirven para anticipar de modo literario el poder del segundo Dioniso, la serpiente no es una excepción, aunque presenta una mayor variedad de alusiones que el león, examinado más arriba, y que el toro, del que hablaremos después. Nos hemos limitado tan sólo a breves menciones de otras metamorfosis como el caballo y el tigre, cuya relación con lo dionisiaco es demasiado oscura, en el primer caso, o muy evidente, como en el segundo, si bien es cierto que cuentan con paralelos que resultan interesantes, como hemos visto, desde el punto de vista del contexto de la lucha de Zagreo.

---

Brimó, es probablemente el nombre de una diosa de los muertos (cf. Kern 1897, Chrysostomou 1991, pp. 375ss), pero luego pasa a usarse como epíteto de diversas diosas ctónicas, como Perséfone, Rea, Deméter y Hécate. Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 206ss.

La serpiente es, ante todo, un símbolo de la tierra. Con una afirmación así recogemos todos sus significados, una vez superadas las dificultades resultantes de la fusión de Tierra divinizada, con Deméter y Perséfone, por un lado, y con Rea y la frigia Cibele, por otro. Hemos hablado de esta identificación múltiple en términos de sincretismo religioso que se desarrolla a lo largo de diferentes estratos cronológicos, pero que ya aparece completo en la obra de Nono, bajo el apartado alusivo a las Diosas Madres –una denominación que nos permite referirnos a todas ellas en virtud del más significativo de sus rasgos comunes– y a sus símbolos. La argumentación nos ha permitido por un momento retomar la figura del león, presente en el carro de Rea-Cibele de forma análoga a los reptiles que sirven de tiro al de Deméter. Ambos animales confluyen en el séquito dionisiaco, donde desempeñan un papel activo acudiendo en apoyo de los seguidores del dios, que incluso las lucen como parte de su atuendo y de sus armas guerreras. La serpiente es un elemento cuya presencia en el imaginario del dios podemos remontar a época clásica y, en concreto a Eurípides, que relata cómo las ménades que entran en éxtasis manejan reptiles sin miedo. La presencia benéfica de serpientes en el relato parece un lejano resto de la figura arquetípica de las bacantes, y contrasta, por otro lado, con los evidentes vestigios de una equivalencia entre monstruosidad y maldad, que alcanzó su máximo desarrollo mucho antes de Nono, pero que él recoge en las intervenciones de terrígenas que cuentan con la serpiente como componente de algunas partes de su cuerpo: Tifón o los gigantes son algunos de los ejemplos que hemos recordado.

Con el objetivo de emplearla a modo de elemento comparativo, hemos intentado ofrecer una justificación de la colaboración de los leones con el bando dionisiaco en los distintos enfrentamientos, y la hemos hallado en su capacidad evocativa de la infancia y la primera juventud del segundo Dioniso, criado por Rea-Cibele. De una manera más ambigua, la serpiente, relacionada de forma directa con la imagen de Deméter y Perséfone y con el desarrollo de sus vidas, según los relatos órficos, vincula a Zagreo y a Baco entre sí y a ambos con Yaco, el hijo de Aura. Para crear a su personaje, Nono se basa en Erictonio, por un lado, y en el Yaco eleusinio, por otro, lo que nos ha permitido hablar de la asimilación entre el culto báquico y el demetriaco que el panopolitano propone poéticamente, y, de nuevo, del probable papel de la serpiente en ambos y en el orfismo. Dedicamos un detenido comentario a la escena que protagoniza Místide, nodriza e iniciadora del segundo Dioniso, a la vez

que iniciada por él, en un pasaje destacado por la sobreabundancia de vocabulario y acciones aparentemente místicas cuyo sentido hemos ido tratando de descifrar elemento por elemento. Entre las más dificultosas hemos encontrado el empleo de una cesta con un propósito indefinido y el uso de serpientes como cinturón. La combinación de ambas alusiones, la cesta y la serpiente, nos ha permitido referirnos al descubrimiento ante los fieles del reptil como símbolo de la resurrección, durante los rituales de diversas formas de religiosidad mística.

A la luz de los datos examinados resulta imposible discernir la procedencia exacta de cada una de las alusiones. No podemos asegurar que los rituales que conoce Nono sean exclusivamente órficos, pero al menos es posible asegurar que tal conocimiento existe, para demostrar, nuevamente, que es únicamente libresco, y en consecuencia, negar la participación del poeta en la derivación práctica de los relatos teogónicos, es decir, en los ritos, en el caso de que pervivieran.

Las conclusiones más valiosas que resultan del presente capítulo tienen que ver con la cuestión de los Dionisos nonianos, en tanto que la serpiente abarca a los tres, aunque en ocasiones tal relación se haga evidente tan sólo a nivel mítico.

## **9.5. EL TORO: LA VÍCTIMA DIVINA.**

### **9.5.1. INTRODUCCIÓN.**

A lo largo del presente capítulo trataremos de ofrecer una perspectiva de las apariciones del toro en de las *Dionisiacas* a partir de una serie de textos seleccionados en los que tal animal desempeña un papel protagonista. El método de trabajo que seguiremos ahora coincide con el que hemos empleado en los dos capítulos precedentes, dedicados al león y a la serpiente. Así pues, trataremos de explicar el sentido y el valor del toro en el pasaje de las metamorfosis de Zagreo, primero, y, después, lo enlazaremos con el resto de relatos en los que tal animal interviene de manera explícita. La mayoría de los textos que vamos a presentar y a comentar tienen en común la referencia al toro como una forma tras la que se oculta un personaje de rasgos humanos, es decir, un dios, puesto que los divinos son los caracteres predominantes en el género épico.

Registramos tres tipos de procedimientos a través de los que los dioses de las *Dionisiacas* pueden presentarse con forma de toro o relacionarse con ella: la simple



metamorfosis, el símbolo onírico y la inclusión de los rasgos más significativos del animal, los cuernos, en una apariencia, por lo demás, humana. Ofreceremos ejemplos de cada uno de estos recursos, que corresponden exclusivamente a Dioniso y a Zeus, aunque no todos ellos alcanzan a ambos dioses: ningún sueño utiliza el toro para referirse a Dioniso y Zeus no se presenta jamás en la trama como un dios cornudo. Por otra parte, sólo en dos de los textos que analizaremos, pertenecientes a la *Penteida* y al episodio de los piratas tirrenos, el toro es un animal, no un dios disfrazado, aunque, como veremos, mantiene intacto el valor simbólico, en virtud de su cercanía con Baco.

Donde más rendimiento manifiesta la apariencia taurina adquirida mediante uno u otro procedimiento es en la cuestión de los vínculos entre los tres Dionisos. La serpiente nos permitía hablar de Yaco, a quien Nono hace descender de Aura y del hijo de Sémele, a través de una doble identificación: por un lado, con Erictonio, uno de los primeros nacidos en la saga mítica ateniense, caracterizado por poseer rasgos serpentinos en la mitad inferior de su cuerpo, según algunos testimonios; por otra parte, el Yaco noniano es resultado evidente de la confusión del poeta con el personaje homónimo, hijo de Deméter o de Perséfone, y por tanto, de gran importancia en los Misterios Eleusinos. Por el contrario, el toro no nos permite sobrepasar los límites del segundo Dioniso, pues no hay ninguna referencia que lo vincule con Yaco, ni siquiera tan intrincada como la que lo relacionaba más arriba con las serpientes. Sin embargo, tal carencia, si así podemos denominarla, queda suplida por la claridad de las referencias que corroboran la relación directa del toro con el culto dionisiaco, pero también con el órfico, como vamos a comprobar cuando retomemos algunas de las laminillas áureas que hablan de la identificación del mista con diversos animales, cabrito, carnero o toro.

Al igual que el león y la serpiente, el toro es una de las epifanías bajo las que el coro de bacantes de la tragedia euripidea del mismo nombre invoca al dios contra Penteo<sup>1303</sup>. Ello nos permite remontar la relación del animal con el culto dionisiaco al menos hasta época clásica, a pesar de las dudas que suscita el valor informativo real

---

<sup>1303</sup> Eur. *Bac.*, 1018-1023. Recordemos el pasaje y su traducción, citados más arriba, vid. III.9.3.2: φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν / δράκων ἢ πυριφλέγων ὀρᾶσθαι λέων. / ἴθ', ὦ Βάκχε, θηραγρευταὶ βακχᾶν / γελῶντι προσώπωι / περιβαλε βρόχον / θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πεσόν-/τι τὰν μαινάδων. “¡Aparéceteme, déjate ver como un toro o una policéfala / serpiente, o déjate mirar como un león que resople fuego! / ¡Ven, oh, Baco, y al persecutor de bacantes / con sonriente rostro / cíñele el cuello / con tu lazo mortal, / cuando caiga abatido por la tropa de ménades!”.

de las *Bacantes* con respecto a los rituales que transmite, como hemos advertido ya en páginas anteriores de nuestro trabajo.

Tres son las formas que el trágico pone en boca de las fieles del dios: toro, serpiente y león, y todas ellas se encuentran adecuadamente amplificadas por adjetivos que subrayan la furia y el deseo de venganza, como corresponde al contexto de la invocación. Por el contrario, los animales en que se metamorfosea Zagreo en el canto sexto de las *Dionisiacas* no encarnan un propósito vengativo, sino defensivo. Aunque son cinco en total<sup>1304</sup>, comentamos con detalle tan sólo los tres que hallamos en el pasaje de Eurípides. Entre el pasaje de *Bacantes* y el de *Dionisiacas* detectamos tan sólo una pequeña diferencia que afecta al orden de los animales: en el texto del panopolitano, el toro es el último en aparecer<sup>1305</sup>, pero no se trata de un cambio casual ni motivado por simple obediencia al principio de la *imitatio cum innovatione*. Antes bien, la muerte de Dioniso en forma de toro cubre el vacío abierto por la omisión por parte del poeta del festín titánico<sup>1306</sup>, al tiempo que evoca cuestiones relacionadas con el papel y el carácter del sacrificio en el orfismo, tal como vamos a mostrar a continuación<sup>1307</sup>.

Como también hemos ido observando al avanzar en el análisis de cada figura animal<sup>1308</sup>, un segundo paralelo igualmente significativo del conjunto de metamorfosis animales lo hallamos en Fanes, divinidad de origen oriental que en la teogonía de las *Rapsodias* aparece identificada con el Primer Nacido del orfismo. Tal dios, llamado también Protógono o Eros, como en la teogonía de *Jerónimo y Helánico*, representa el surgimiento de la luz en el mundo y está presente en las versiones teogónicas que escogen relatar la creación a partir de un huevo cósmico<sup>1309</sup>. El ser nacido de él está compuesto de varias formas animales, tanto en la teogonía de *Jerónimo y Helánico* como en las *Rapsodias*, aunque los testimonios de la segunda son más claros al respecto y se adecuan mejor a la visión de conjunto sobre las

---

<sup>1304</sup> Para un breve tratamiento del caballo y el tigre vid. III.9.4.1.

<sup>1305</sup> Aunque la serpiente mantiene la posición central que hallamos en Eurípides. Pero en Nono no es sólo el centro de las metamorfosis animales, sino que, situada en 6.191-195, la apariencia serpentina constituye también el centro del canto sexto.

<sup>1306</sup> Vid. III.7.2. “Hacia una interpretación global”.

<sup>1307</sup> Vid. III.9.5.2. “La muerte de Zagreo”.

<sup>1308</sup> Vid. III.9.3.1. y III.9.4.1.

<sup>1309</sup> Aristófanes sigue la misma tradición en una parodia de las *Aves* (Ar. Av. 690ss = OF 64), y, al parecer, también Eurípides aludía a un modelo similar (E. *Hyps.* 1103ss = OF 65). Asimismo coinciden en el esquema los poemas de Acusilao y Epiménides: cf. Anemoyannis-Sinanidis 1991, West 1994, Albrile 2000, Martínez Nieto 2000, pp. 111ss, Bernabé 2001.

metamorfosis animales de Zagreo: Primogénito no tiene sólo una cabeza de toro, que es la razón por la que lo citamos, sino también de carnero, de león, de serpiente y de humano<sup>1310</sup>. En el poema de *Jerónimo y Helánico*, la serpiente sigue presente en la descripción, y también el toro, a pesar de la ambigüedad de los fragmentos que nos han llegado<sup>1311</sup>. En cualquier caso, la función de Fanes en las teogonías órficas parece ser simbolizar, de manera anticipada, todos los seres vivos que nacerán, pero también, como defendimos en páginas anteriores, a los dioses más relevantes del panteón de la religiosidad de Orfeo: Zeus y Dioniso.

Habida cuenta de la hipótesis según la cual Nono construye el relato de la lucha final de Zagreo sobre el modelo del múltiple animal órfico, cobra fuerzas la afirmación de una presencia anticipada de Baco y Yaco en el primer Dioniso noniano. Y, por otro lado, justifica que nuestro punto de partida y pretexto para todo el análisis sea ofrecer, a partir de las metamorfosis de Zagreo, pruebas de tal conexión tanto a nivel religioso como puramente mítico.

### 9.5.2. LA MUERTE DE ZAGREO.

#### A) LA ORDEN DE HERA.

Zagreo encuentra la muerte a manos de sus atacantes mientras aún intenta defenderse de ellos con los recursos que su forma de toro le permite<sup>1312</sup>, tal como leemos en 6.197-199:

...ἄλλοτε ταύρωι  
 ἰσοφυής, στομάτων δὲ νόθον μυκηθμὸν ἰάλλων  
 θηγαλέηι Τιτῆνας ἀνεστυφέλιξε κεραίηι.

“...Luego, asemejándose a un toro, de sus fauces lanzaba un falso mugido y con su puntiagudo cuerno embestía a los Titanes”.

De tal manera, el poeta pone fin al pasaje de las metamorfosis *sensu stricto*. Sin embargo, el dios sigue en forma de toro cuando sus agresores le dan el golpe mortal inmediatamente después, en 6.200-205:

Καὶ ψυχῆς προμάχιζεν, ἕως ζηλήμονι λαιμῶι  
 τρηχάλιον μύκημα δι’ ἠέρος ἔβρεμεν’ Ἡρη,  
 μητρυιῆ βαρύμηνης, ἰσοφθόγγωι δὲ θεαίνηι

<sup>1310</sup> OF 129-133. Sobre la ausencia del carnero en las metamorfosis animales de Zagreo, vid. III.9.3.2. “Zagreo como león: el contexto. Fanes, el carnero y Dioniso Irafíotes”.

<sup>1311</sup> OF 80.

<sup>1312</sup> Como vimos más arriba, la metamorfosis en toro comparte grupo de cuatro versos con la de tigre: vid. II.7.

αἰθέριον κελάδημα πύλαι κανάχιζον Ὀλύμπου,  
καὶ θρασὺς ᾤκλασε ταῦρος· ἀμοιβαίη δὲ φονῆες  
ταυροφυῆ Διόνυσον ἐμιστύλλοντο μαχαίρηι.

“Y luchaba por su vida, hasta que de su celosa garganta en un áspero mugido lanzado por el aire bramó Hera, rencorosa madrastra, y al unísono con la diosa las puertas del Olimpo emitieron un estruendo etéreo, y el valeroso toro dobló las rodillas. A golpes alternos, los asesinos despedazaron con su cuchillo a Dioniso tauriforme”.

Los dos pasajes que presentamos son complementarios, dado que el primero de ellos enlaza las metamorfosis del dios, en tanto que medio defensivo, con su muerte, en un juego de referencias donde no sólo Zagreo es toro, sino que también Hera, instigadora de su asesinato<sup>1313</sup>, se apodera de forma ilegítima de un rasgo que no le corresponde en la tradición literaria pues, en efecto, el bramido desde el Olimpo es prerrogativa de Zeus<sup>1314</sup>. No es el primer ejemplo que destacamos en Nono en el que un personaje hace uso de las cualidades más significativas de otros con los que existe una relación mítica de cercanía o algún vínculo genealógico<sup>1315</sup>. La usurpación del bramido de Zeus por parte de Hera es recurrente en las *Dionisiacas*, y así lo muestra D’Ippolito al estudiar como motivo aislable en la epopeya la cólera de la madrastra<sup>1316</sup>. Por su parte, Chuvín<sup>1317</sup>, en su comentario al pasaje de 6.200-204, compara el bramido del presente pasaje con el trueno mediante el que Hera aparta a Dioniso de la lucha contra Licurgo en el canto vigésimo<sup>1318</sup> y que provoca la huida del dios hacia el mar<sup>1319</sup>. Existen, con todo, algunas diferencias que cabe señalar entre el pasaje que nos ocupa y el de la *Licurgía*: primero, Hera provoca el trueno celeste a

---

<sup>1313</sup> Nono coincide en este punto con algunas de las versiones órficas del mito del desmembramiento, como vimos en III.6. “El ataque de los Titanes”. Cf. asimismo Chuvín 1992, p. 24, n. 3.

<sup>1314</sup> Así lo demuestran dos epítetos homéricos aplicados a Zeus: ὑψιβρεμέτης, “que brama en lo alto” (*Il.* 12.68, 14.54, 16.121; *Od.* 5.4, 23.331), ο ἐριβρεμέτης, “que brama ampliamente” (*Il.* 13.624).

<sup>1315</sup> El caso más representativo lo hemos visto en el bloque mítico de nuestro trabajo con respecto a Eagro, que por ser padre de Orfeo resulta vencedor en una competición de canto aunque tal habilidad se halle ausente de su imagen tradicional: vid. II.3.2. “Eagro, guerrero y cantor”.

<sup>1316</sup> D’Ippolito 1964, pp. 215-252. El episodio de Zagreo ocupa las páginas 216-227.

<sup>1317</sup> Chuvín 1992, pp. 154s.

<sup>1318</sup> Concretamente, en 20.346-351: καὶ κέλαδον βρονταῖον ἐπέκτυπε δύσμαχος Ἥρη, / μητρυῖ βαρύδουπος ἐπιβρίζουσα Λυαίωι, / καὶ μιν ἀνεπτοίησε· βαρυζήλου δὲ θεαίνης / ὕψι κορυσομένης ἐλελίετο γούνατα Βάκχου· / ἔλπετο γὰρ Κρονίωνα προασπίζειν Λυκοόργου, / αἰθερίου πατάγιο τύπον βρονταῖον ἀκούων. “Y un estruendo trueno hizo resonar la hostil Hera, su madrastra de profundo resonar, abatiéndose sobre Lieo, y lo terrorizó. Una vez alzada en armas la celosa diosa en el cielo, temblaban las rodillas de Baco: pues había tenido la esperanza de que el Cronión lo apoyara contra Licurgo, hasta que oyó el golpear del trueno en el cielo fragoroso”.

<sup>1319</sup> Tal como un sueño se lo predijera dos cantos antes: vid. III.9.3.4.b.

sabiendas de la confusión que causará en Dioniso, que queda aterrorizado al pensar que Zeus le ha retirado su apoyo en un momento crucial. Por el contrario, el sonido que emite en 6.200s es una orden dirigida a los Titanes, que obran bajo sus designios, además de una demostración de su furia ante la pertinaz defensa del pequeño Zagreo.

En segundo lugar, el uso del trueno por Hera no es una innovación absoluta de Nono, sino de Apolonio de Rodas, que presenta a la reina consorte del Olimpo manejando los rayos<sup>1320</sup>. Sí es novedoso, en cambio, el mugido, que algunos estudiosos han tratado de explicar a partir de la tradicional identificación de Hera con los bóvidos<sup>1321</sup>, aunque los mugidos y rugidos son también manifestaciones de posesión báquica<sup>1322</sup>. Sobre este aspecto volveremos en seguida, al ahondar en la identificación del segundo Dioniso noniano con el toro<sup>1323</sup>, que por ello forma parte de su séquito a un nivel similar al de los componentes humanos<sup>1324</sup>.

No cabe posibilidad de confusión en el tipo de sonido que emite Hera: no es un simple rugido de furia, coherente con el contexto y señalado por medio del verbo βρέμω, sino un mugido, a la luz del término onomatopéyico μύκημα. En nuestra traducción hemos pretendido reflejar la coexistencia de ambas ideas. Para seguir con la explicación de las causas por las que Hera muge, hay que atender a Tiedke<sup>1325</sup>, que, en mi opinión, halla la clave interpretativa al afirmar que el mugido agresivo de Hera de 6.200s imita el defensivo de Zagreo en 6.198, y lo neutraliza. Es muy llamativa la oposición de calificativos τρηχάλεον, “áspero”, referido al ruido de Hera, y νόθον, “engañoso”, al de Zagreo, como si el de su madrastra fuera auténtico y no resultado de la impostación de un rasgo ajeno<sup>1326</sup>. Cada uno de los adjetivos, en realidad, obedecen a un propósito diverso: resaltar la cólera y la hostilidad en el primer caso, y el afán por ocultarse para salvar la propia vida, en el segundo. Otros pasajes de la epopeya nos han permitido hablar del uso ilegítimo que hacen de los recursos de Dioniso algunos de sus enemigos más notables: así ocurría en el momento en que

---

<sup>1320</sup> Cf. A. R. 4.510. El adjetivo βαρύδουπος que Nono aplica a Hera en 20.347 aparece antes en Píndaro, también como un epíteto de Zeus, bajo la forma βαρύγδουπος; cf. Pi. O. 6.81 y 8.44.

<sup>1321</sup> Manifiesta en el epíteto homérico βοῶπις de *Il.* 1.551, 568, por ejemplo (cf. Hernández de la Fuente 2002, p. 45).

<sup>1322</sup> Theoc. 26.20s (cf. el comentario de Gow *ad loc.*). En Nono, cf. 20.109, 25.309, 45.136, 45.284 y 47.483.

<sup>1323</sup> Vid. III.9.5.3.b. “Baco toro: verdugo y víctima”.

<sup>1324</sup> Y en todo equiparable al león y a la serpiente: vid. III.9.3 y III.9.3.4.

<sup>1325</sup> Tiedke 1879, p. 227.

<sup>1326</sup> La forma taurina no sólo es propia de Dioniso, sino también de Zeus: vid. III.9.5.3.a. “Zeus, el esposo disfrazado”.

Megera adopta forma de león para enloquecer al dios durante la guerra contra los indios<sup>1327</sup>, en un pasaje comparable al que nos ocupa por la carga irónica que conlleva el hecho de que la locura o la muerte procedan de una apariencia que, por lo demás, suele ser amigable. Sólo cabe un matiz, en tanto que Hera no cambia su apariencia total, sino tan sólo la voz, con la que cruza el espacio que la separa del escenario del crimen titánico<sup>1328</sup>.

#### B) LA RESURRECCIÓN.

El pasaje de 6.200-205 ha suscitado ciertos problemas de interpretación basados en su relación con el de 6.169-175, que precede a toda la digresión de las metamorfosis y que hemos analizado con detenimiento en páginas anteriores de nuestro trabajo<sup>1329</sup>. En tal texto hemos hallado una base muy completa para la comparación de la versión noniana del relato del desmembramiento del primer Dioniso con las que nos transmiten otros autores. De 6.169-175 extrajimos valiosos datos que apuntan a un conocimiento indudable de las fuentes por parte de nuestro poeta. En primer lugar, el yeso con el que los Titanes se enmascaran antes de cometer su crimen (6.169s: ἀλλά ἐ γύψωι / κερδαλέηι χρισθέντες ἐπίκλοπα κύκλα προσώπου) halla su correspondencia en un comentario de Harpocración a un pasaje de Demóstenes<sup>1330</sup>, en el que se refiere explícitamente a una costumbre de ungir a los iniciados con barro y salvado, sustitutiva de una más antigua en la que el elemento usado era yeso a imagen y semejanza de la actuación de los Titanes en el relato órfico.

En segundo lugar, el cuchillo con el que matan a Zagreo (6.172: Ταρταρίηι Τιτῆνες ἐδηλήσαντο μαχαίρηι) se encuentra en relación con la práctica del sacrificio ritual, al que volveremos de inmediato, mientras que el espejo del verso siguiente (6.173: ἀντιτύπωι νόθον εἶδος ὀπιπεύοντα κατόπτρωι) es, a todas luces, el único vestigio que sobrevive en Nono<sup>1331</sup> de los juguetes de los que hablan Clemente de

---

<sup>1327</sup> Vid. III.9.3.3.b.

<sup>1328</sup> Zagreo se encontraba en el Olimpo, ocupando el trono de Zeus; el brillo del espejo con que los Titanes lo engañan le hace bajar a la tierra, donde lo atacan los Titanes, salidos a su vez del Tártaro. Hera contempla toda la acción desde los cielos: su mugido cruza el aire y hace temblar las puertas de los espacios del éter: cf. 6.202s.

<sup>1329</sup> Vid. III.6.

<sup>1330</sup> Harp. s.v. ἀπομάττων, 36 Keaney = OF 308 II. El pasaje completo en OF 577 VII.

<sup>1331</sup> En la Antigüedad tardía en general, tal como muestra la píxide de Bolonia citada por Volbach 1976, n° 95.

Aleandría<sup>1332</sup> o el *Papiro de Gurob*<sup>1333</sup>. En las *Dionisiacas*, el espejo parece conservar, no obstante, parte del significado alegórico del que algunos de los neoplatónicos quisieron dotarle<sup>1334</sup>. Así, afirmábamos por anticipado la vinculación entre el desmembramiento que los relatos órficos transmiten, que el panopolitano habría sustituido por la contemplación del dios niño de la imagen engañosa que el brinda el espejo, opuesto a la realidad, y que le hace disgregarse en el universo para después volver a la unidad.

El tercer aspecto más relevante en la comparación entre las versiones órficas y la noniana nos condujo a la pregunta por la motivación inmediata del crimen. El hecho de que Hera aparezca como impulsora y supervisora de la fechoría de los Titanes lo relacionaba directamente con un texto de Olimpiodoro<sup>1335</sup>. No podemos, sin embargo, hablar de influencia, dada la posterioridad cronológica, casi de un siglo, del filósofo con respecto a Nono, sino tan sólo de coincidencia. Por el contrario, Proclo transmite un verso de las *Rapsodias*<sup>1336</sup> que muy probablemente se refiere a la cólera de Hera contra Dioniso, al que llama “Vino” invocando como argumento de autoridad el testimonio de los “teólogos” y, entre ellos, Orfeo.

A partir de tales argumentos, podemos afirmar que el pasaje de 6.200-205 no es una mera duplicación de 6.169-175, aunque es cierto que ambos se ocupan del mismo hecho: la muerte de Zagreo. Cada uno de ellos, no obstante, incide sobre un aspecto distinto y añade informaciones ausentes del otro: el que encontramos primero, según el orden lineal del texto, es rico en datos sobre el conocimiento de los relatos órficos por parte de Nono, tal como acabamos de ver; el siguiente contiene, por su parte, la vuelta sobre la cólera de Hera –que, al bramar en lo alto del cielo, asume rasgos dionisiacos de modo pasajero– y el cumplimiento definitivo de la muerte del pequeño dios. Ambos pasajes son, en efecto, complementarios, puesto que anticipan y desarrollan respectivamente el mismo tema, pero además suponen la

---

<sup>1332</sup> Tabas, pelota, trompo, manzanas, peonza sonora, espejo, copo: cf. Clem. Al. *Prot.* 2.17.2ss. Un elenco muy similar al de Clemente lo encontramos en un texto de su escoliasta: Schol. Clem. Alex. *Protr.* 2.17.2 (192 Marc). También en otros autores cristianos como Eusebio: Euseb. *Praep. Ev.* 3.3.23; Arnobio: Arnob. *Adv. nat.* 5.19 (273.7 Marchesi); y Fírmico: Iul. Firm. *Mat. De err.* 6.6 (90 Turcan).

<sup>1333</sup> Piña, zumbador, tabas y espejo: *PGur.* 28-30.

<sup>1334</sup> Plot. 4.3.12, Procl. *in Ti.* II 80, 19 Diehl (= *OF* 309 IV), Dam. *in Phd.* 1.128.1 (81 Westerink). Vid. en III.6 un comentario detallado de estos pasajes en relación con el relato noniano del asesinato de Zagreo.

<sup>1335</sup> Olymp. *in Phd.* 1.3 (41 Westerink) = *OF* 313 II.

<sup>1336</sup> Procl. *in Cra.* 108.13 Pasquali = *OF* 303.

plasmación del gusto de nuestro poeta por las estructuras circulares. Las metamorfosis de Zagreo, lejos de ser una simple digresión decorativa, cobran un relieve especial al aparecer enmarcadas en una envoltura de alusiones aparentemente reiterativas: la cólera de Hera aparece doblemente en 6.171 y en 6.200-202; 6.172 alude a que los Titanes “destruyeron” con su cuchillo (vuelto a nombrar en 274 con el término σίδηρος) al dios, que cae muerto cuando aún se halla convertido en toro, en 6.204.

En el momento de mantener en pie tales argumentos sólo el dístico de 6.174s resulta algo problemático:

ἔνθα διχαζομένων μελέων Τιτῆνι σιδήρῳι  
τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἀρχὴν.

“Con sus miembros separados por el hierro titánico, Dioniso tenía en el final de su vida un nuevo comienzo”.

Tal como vimos más arriba<sup>1337</sup>, el verso 175 indica la transición entre el ataque titánico y las metamorfosis de Zagreo. Decimos que el texto es problemático no porque no se corresponda con la que podemos llamar “segunda narración” del asesinato del dios, sino porque tanto su posición como su aparente significado han llevado a algunos estudiosos a barajar la posibilidad de que el poeta refiere en realidad una doble muerte del dios<sup>1338</sup>. Dicho de otro modo, no es imposible pensar que las metamorfosis tienen lugar después del desmembramiento, de tal modo que las nueve metamorfosis se erigirían en otras tantas resurrecciones, o una sola en diversas figuras.

Tal propuesta, sin embargo, me parece refutable por dos razones fundamentales. Primero, porque no sería especialmente rentable para el poeta que el dios reviviera un momento, para vivir durante dieciocho versos más y, finalmente, morir abatido en una apariencia espuria, contradictoria con el poder que despliega durante el desarrollo de sus metamorfosis. Además, la estructura circular cuyo centro es la digresión de las metamorfosis, como acabamos de defender, apoya la idea de que el argumento aparece de forma duplicada, pero no indica necesariamente que un hecho se repita.

El argumento más poderoso para afirmar la supuesta resurrección de Dioniso una vez desmembrado es, como advertimos, el significado de los versos que sirven de

---

<sup>1337</sup> Vid. III.6.

<sup>1338</sup> Hernández de la Fuente 2002, pp. 42s.



transición. En concreto, es la paradójica referencia al “fin de la vida” y al “nuevo comienzo” de Zagreo lo que incita a pensar en una resurrección encubierta. La extraña expresión *παλινάγρετον ἀρχήν* aparece en otros lugares de las *Dionisiacas* referida a formas de resurrección puramente físicas, como un calco o un retomar de la vida sin apenas solución de continuidad después de haber muerto. El caso más representativo, el de la muerte y resurrección de Tilo, lo analizamos en el bloque de nuestro trabajo dedicado a la magia, puesto que el protagonista del mito vuelve a vivir gracias a la aplicación de una hierba curativa por parte de su hermana Moria<sup>1339</sup>, lo que permite relacionar y prácticamente equiparar tal escena con otras de relativa frecuencia, que agrupamos bajo la categoría de curaciones mágicas. Otras resurrecciones de la epopeya noniana tienen lugar en forma de alegoría, como en los casos de Ámpelo o de Estáfilo y su familia<sup>1340</sup>, o no pasan de ser más que vagas promesas, como aquéllas con las que Baco consuela Ágave y a Autónoe al culminar la *Penteida*<sup>1341</sup>.

Zagreo, sin embargo, no resucita, o no al menos de una manera física. Las metamorfosis que comienzan en 6.176 forman parte, en uno de sus múltiples sentidos, de la interpretación filosófica o pseudofilosófica del espejo por cuya culpa el dios niño encuentra el fin: al contemplar su imagen, se pierde en el universo y se disgrega en múltiples formas. La afirmación de una vida futura no se hace aquí extensiva a la humanidad, sino que es propia del primer Dioniso y sólo en tanto que de su muerte surgirá en Zeus el deseo de engendrar uno nuevo, tal como vimos<sup>1342</sup>.

Hay que recordar que la diferencia más notable del relato de Nono con respecto a las versiones órficas del desmembramiento se encuentra, además de en la ausencia de implicaciones antropológicas en la epopeya, en el silencio que guarda nuestro poeta sobre el destino del cadáver del niño divino. Ambos conceptos, sin embargo, están ligados. En las versiones de los filósofos neoplatónicos, la devoración total o parcial de las carnes del dios implica el surgimiento de la raza humana: Zeus conoce el abominable acontecimiento y, encolerizado, fulmina a los Titanes, de cuyos restos nacerán los hombres. La contaminación por el crimen de los ancestros alcanza

---

<sup>1339</sup> Vid. IV.3.3.3.

<sup>1340</sup> Vid. III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”, con un breve comentario del dístico de 46.362s, donde Dioniso consuela aparentemente a su tía Ágave tras la *Penteida*. Vid. igualmente nuestro tratamiento de la posible alusión noniana a una resurrección de Zagreo, en III.9.5.2.b.

<sup>1341</sup> Vid. III.9.3.4.a..

<sup>1342</sup> Vid. II.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

a la humanidad entera, pero también la esperanza de salvación, puesto que los asesinos habían asimilado en su banquete el cuerpo de Dioniso<sup>1343</sup>.

Ninguna de tales concepciones es aprovechada por Nono, que guarda absoluto silencio acerca del final del cadáver de Zagreo<sup>1344</sup>: no hay devoración, y mucho menos relación de causa y efecto entre el crimen primordial y la existencia de los seres humanos. En el caso de que haya posibilidad de resurrección, en las *Dionisiacas* alcanza tan sólo a algunos dioses y seres privilegiados, semidivinos. Y, si bien podemos explicarlo como resultado lógico de la escasa presencia de los seres humanos en la obra, en seguimiento de los cánones de la épica tradicional, no debemos olvidar tampoco que las escenas en las que tiene lugar una vuelta a la vida, es en una forma puramente mágica, alegórica o deducible en discursos de Dioniso que, aparentemente, contienen referencias soteriológicas. En cualquier caso, el dios otorga tales promesas arbitrariamente y no hay indicio alguno en el poema de una promesa de existencia ulterior más feliz como producto de una purificación ritual o moral durante la vida en un cuerpo terreno.

### C) EL SACRIFICIO Y SUS CONSECUENCIAS.

Las nueve metamorfosis de Zagreo cubren el vacío resultante de la ausencia del festín divino, al que sustituyen por razones cuya adscripción religiosa resulta tan ambigua que llega a hacerse innecesario decidir, pues son válidas tanto desde el punto de vista del cristianismo como del de una concepción pagana<sup>1345</sup>.

Pero tanto la digresión de las metamorfosis en conjunto como la muerte de Zagreo, en concreto, nos permiten movernos en un ámbito de conclusiones más verosímiles. Aun sin tratar de ahondar en la cuestión del posible compromiso ideológico de nuestro poeta con una u otra religión, tanto el pasaje de 6.169-175 como su complementario de 6.200-205 permiten afirmar lo que en otros lugares de nuestro trabajo hemos anticipado y demostrado: que con toda probabilidad Nono

---

<sup>1343</sup> Vid. II.3. "El llamado Zagreo".

<sup>1344</sup> Pero no sobre el castigo de los Titanes, cuya narración comienza en 6.206, con el descubrimiento del crimen por Zeus, y que combina varias versiones: el encierro de los rebeldes en el Tártaro; el resto de la fulminación, que adquiere la forma de un incendio en la Tierra, madre de los asesinos, para borrar las huellas de la acción, y, finalmente, un diluvio para apagar el fuego (6.224-388). Las catástrofes universales como el diluvio señalan el final de una era y el comienzo de otra: cf. Vian 1993.

<sup>1345</sup> Vid. II.7.2, donde ofrecemos varias propuestas para la interpretación global del pasaje de las metamorfosis.

conoce el dionisismo, contaminado o, más bien, plenamente purificado en la época por el orfismo y las especulaciones de los filósofos neoplatónicos. En cualquier caso, el texto del asesinato del primer Dioniso añade a tal conclusión tantas veces reiterada un dato novedoso que tiene que ver con el papel que en la religión órfica desempeña el sacrificio y el consumo de carne, que es su consecuencia natural en la mentalidad griega.

Que el sistema de prácticas religiosas ligadas al orfismo exige apartarse de la sangre lo sabemos desde un testimonio de Aristófanes, que relaciona tal rechazo con el nombre de Orfeo y las celebraciones llamadas τελεταί<sup>1346</sup>. Los versos 18s del fragmento de *Cretenses* de Eurípides<sup>1347</sup> que citábamos al hablar de la vinculación entre Zagreo y Zeus a partir de una versión del nacimiento de Dioniso en Creta que Nono conoce pero rechaza<sup>1348</sup>, es más explícito que el de Aristófanes por cuanto respecta a la dieta vegetariana:

[...] τήν τ' ἐμψύχων  
βρώσιν ἐδεστών πεφύλαγμαι.  
“[...] Y alimentos con alma  
me guardo de comer”.

Como más arriba vimos, el fragmento de Eurípides sólo cobra sentido analizado en su totalidad, pues unas alusiones se apoyan en otras para componer un texto con una base real comprobable y no una mera invención poética, a pesar de haber sido objeto de numerosas sospechas y de la acusación de ser una acumulación arbitraria de elementos no relacionados<sup>1349</sup>. Así, la abstinencia de los alimentos “con alma”, es decir, procedentes de animales susceptibles de ser resultado de una reencarnación a la que cualquiera puede estar sujeto, desde el punto de vista del orfismo, es uno más de los componentes de la “vida pura” que el coro de sacerdotes de Zeus proclama llevar (en los versos 10-19).

Encontramos una nueva referencia de Eurípides a la abstinencia de alimentos procedentes de seres “con alma” en un pasaje del *Hipólito*<sup>1350</sup>:

†ἤδη νυν αὔχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς

---

<sup>1346</sup> Ar. *Ra.* 1032: Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι. “Orfeo nos enseñó las *teletai* y a apartarnos de las muertas”. Cf. Linforth 1941, pp. 69s; Graf 1974, p. 36 y n. 71; Zuntz 1978, p. 528; West 1983, p. 16 y n. 42.

<sup>1347</sup> E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht.

<sup>1348</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>1349</sup> Cf. Casadio 1990 y Bernabé en López Férez (ed.) 2004, pp. 257-286, con bibliografía.

<sup>1350</sup> Eur. *Hipp.* 952-954.

σίτοις† καπήλευ', Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων  
βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς·  
“Venga, ahora jáctate y que alimentos  
sin alma comes véndeme, y con Orfeo como soberano  
haz el baco y honra el humo de sus muchos escritos”.

En tales palabras, puestas en boca de un encolerizado Teseo que reprende a su hijo por creer que ha intentado seducir a Fedra, el trágico relaciona el término βακχεύειν, del que ya hemos hablado brevemente más arriba<sup>1351</sup>, con unos libros cuyo supuesto autor es Orfeo, lo que constituye una valiosa información respecto al carácter libresco de la religiosidad órfica.

Sin embargo, volviendo a las alusiones al vegetarianismo, es Platón quien transmite la expresión “modos de vida órficos” para referirse al conjunto de preceptos rituales del iniciado<sup>1352</sup>:

Τὸ δὲ μὴν θύειν ἀνθρώπους ἀλλήλους ἔτι καὶ νῦν παραμένον ὀρώμεν πολλοῖς· καὶ τοῦναντίον ἀκούομεν ἐν ἄλλοις, ὅτε οὐδὲ βοὸς ἐτόλμων μὲν γεύεσθαι, θύματά τε οὐκ ἦν τοῖς θεοῖσι ζῶια, πέλανοι δὲ καὶ μέλιτι καρποὶ δεδευμένοι καὶ τοιαῦτα ἄλλα ἀγνὰ θύματα, σαρκῶν δ' ἀπέιχοντο ὡς οὐχ ὄσιον ὄν ἐσθίειν οὐδὲ τοὺς τῶν θεῶν βωμοὺς αἵματι μαιίνειν, ἀλλὰ Ὀρφικοί τινες λεγόμενοι βίοι ἐγίνοντο ἡμῶν τοῖς τότε, ἀψύχων μὲν ἐχόμενοι πάντων, ἐμψύχων δὲ τοῦναντίον πάντων ἀπεχόμενοι.

“En cuanto a lo de los seres humanos se sacrifiquen unos a otros, incluso ahora vemos que permanece en muchos. Y entre otros oímos lo contrario, cuando no se atrevían a probar carne de ternera y las ofrendas a los dioses no eran seres vivos, sino tortas y frutos emparados en miel y otras ofrendas igualmente puras, y se apartaron de la carne porque no era piadoso comerla ni manchar de sangre los altares de los dioses, pero algunos de nosotros llevábamos entonces la llamada vida órfica, aceptando todo lo que no tiene alma y, en cambio, apartándonos de lo que tiene alma”.

Aunque la primera frase del texto pudiera resultar algo críptica, parece claro que Platón hace referencia a la concepción órfica, según la cual matar a un animal es un asesinato, dado que el alma humana no para de peregrinar de un cuerpo a otro hasta haber completado su purificación. De tal manera, es posible afirmar sin lugar a dudas que la práctica vegetariana del orfismo está directamente vinculada con la

---

<sup>1351</sup> En el orfismo, tanto βάκχος como βάκχιος son sustantivos referidos tanto al dios como al fiel que se ha identificado con él: cf. Jiménez, *impr.* Así funciona el término βάκχοι en la laminilla de Hiponio (*OF* 474): “también tú te irás por la sagrada vía / por la que los demás iniciados y bacos avanzan, gloriosos”. También en el verso 15 del coro de la tragedia eurípidea perdida *Cretenses* (*E. Cret. Fr.* 472 Kannicht = *OF* 567): “recibí el nombre de baco” (βάκχος ἐκλήθην). Cf. Bernabé en López Férrez (ed.) 2004, con bibliografía. Vid. un comentario del pasaje, aplicado a la llamada versión cretense del mito de Zagreo, en III.3. “El llamado Zagreo”.

<sup>1352</sup> *Pl. Lg.* 782c. Cf. Bernabé 1998b, pp. 55s.

creencia en la metempsicosis<sup>1353</sup>. El relato del asesinato de Dioniso y su posterior devoración a manos de los Titanes vuelve a demostrar su condición fundacional y etiológica. En él hallamos el referente mítico inmediato de las alusiones de los textos al vegetarianismo, que resulta del hecho de apartarse de los seres animados (ἔμψυχα), o las referencias a la prescripción de evitar el simple contacto con la muerte o el nacimiento, como proclama el fragmento de *Cretenses*, se entienden a partir de una creencia en la comunidad de origen de todos los seres vivos que, por consiguiente, hace del sacrificio animal la mayor de las abominaciones y equipara el consumo de carne al canibalismo. Otra parte de las connotaciones negativas del consumo de animales sacrificados parte de su asociación con un tiempo mítico, previo al descubrimiento de la agricultura, que es lo mismo que decir incivilizado<sup>1354</sup>.

Pero es nuevamente un texto de Plutarco<sup>1355</sup> el que mejor ilustra el papel fundamental del mito del desmembramiento en otros preceptos de vida órfica, al referir la prohibición de ingerir vísceras como el cerebro y el corazón. La relación se establece a partir de los testimonios que hablan de éste último como la única parte del cuerpo salvada del festín titánico, gracia a Atenea, que lo coge y se lo lleva a Zeus en una cesta<sup>1356</sup>. Así lo cuentan Clemente<sup>1357</sup>, Eusebio<sup>1358</sup> y Proclo, quien además añade el dato de la creación por Zeus de un nuevo Dioniso a partir del corazón rescatado<sup>1359</sup>.

Por su parte, Nono da muestras evidentes de conocer la tradición órfica en 24.43-49, uno de los textos más esclarecedores de la epopeya por cuanto respecta a la relación entre los tres Dionisos, como vamos a mostrar<sup>1360</sup>:

οὐ ξένον οἶδμα πέρησας † ἐπώνυμον· ἀλλοφυῆ γὰρ  
 ἄλλον ἐγὼ Διόνυσον ἐμοῖς φαιδρυνα λοετροῖς,  
 ὀπλοτέρου Βρομίοιο φερώνυμον, εὔτε Κρονίων  
 Ζαγρέα παιδοκόμοισιν ἐμαῖς παρακάτθετο Νύμφαις·  
 καὶ σὺ φέρεις Ζαγρῆος ὄλον δέμας· ἀλλὰ σὺ κείνῳ  
 δὸς χάριν ὀπιτέλεστον, ὅθεν πέλες· ἀρχηγόνου γὰρ

<sup>1353</sup> Como hace ver Casadio 1991, pp. 127 y 133.

<sup>1354</sup> *OF* 641, 642, Moschion *TGrF* 97 F 6 (*OF* 644 V), Pl. *Epin.* 975a.

<sup>1355</sup> Plu. *Quaest. conv.* 635E. Sobre el pasaje, cf. Tierney 1938, pp. 317ss., Linforth 1941, pp. 313ss., Henrichs 1972, pp. 71s., Nock 1958, pp. 416ss. (1972, pp. 848ss.), Detienne 1982, pp. 155ss., West, 1983a, p. 162, Teodorsson 1989, pp. 212s.

<sup>1356</sup> Cf. Burkert 1972, p. 182 y n. 117.

<sup>1357</sup> Clem. Al. *Prot.* 2.18.1.

<sup>1358</sup> Euseb. *PE* 2.3.25.

<sup>1359</sup> Procl. *H.* 7.11ss.

<sup>1360</sup> Vid. un comentario del mismo pasaje, desde el punto de vista de la relación de cada componente de la tríada dionisiaca, en III.10.

ἐκ κραδῆς ἀνέτελλες ἀειδομένου Διονύσου.

“La corriente que has cruzado no es extraña a tu nombre, pues a otro Dioniso he complacido yo en mis aguas, uno que llevaba el nombre de Bromio, más joven. Fue cuando el Cronión confió a Zagreo a mis ninfas protectoras de niños. Y tú tienes la misma apariencia que Zagreo. Entonces, a aquél concédele una gracia tardía, por tu procedencia: pues surgiste del corazón del venerado primer Dioniso”.

El presente pasaje es el comienzo de un discurso pronunciado por el dios río Hidaspes durante la guerra indíaca, en el enfrentamiento previo a los seis años de tregua que establecerán después los bandos gracias a la mediación de Zeus y Hera (24.1-122). Antes, la batalla ha llegado a tal grado de encarnizamiento que incluso Océano ha amenazado con una inundación universal en el canto precedente, si Baco continúa adelante con su propósito de consumir con fuego las aguas del Hidaspes<sup>1361</sup>. El río pide al segundo Dioniso que se apiade de él y para hacer más efectivo su ruego recuerda una ocasión en la que protegió a Zagreo en sus aguas. A pesar de que se trata de una historia de hospitalidad inventada por Nono o tomada de un relato alejandrino perdido y no de una fuente órfica, sí está relacionada con el orfismo por los vínculos que el Hidaspes refiere entre los dos primeros Dionisos: no sólo el segundo procede del corazón del primero, que es la razón por la que citamos aquí el texto, sino que además guardan un parecido físico absoluto. Por otra parte, el ocultamiento de un niño cuya vida peligra por una amenaza externa para que lo críen otros que no son sus padres es un motivo frecuente en la tradición literaria griega, y también en el relato del nacimiento y la infancia de Zeus cretense y el mito del Dioniso órfico. Las características comunes de ambos permiten afirmar que la llamada versión cretense del nacimiento de Dioniso se habría modelado sobre la del Zeus Cretógenes, lo que constituye una muestra valiosa del sincretismo propio de la religión órfica<sup>1362</sup>.

En suma, contamos con nuevas pruebas para afirmar que el panopolitano conoce la versión del desmembramiento y de la salvación del corazón, a pesar de guardar absoluto silencio acerca del destino del cuerpo de Dioniso y pasar sin solución de continuidad de la muerte de Zagreo a la narración de la cólera de Zeus en el canto sexto. El poeta se sirve de la tradición órfica a capricho, según los aspectos de la relación entre Dionisos que más le interese resaltar en cada momento de la trama.

---

<sup>1361</sup> En 23.225-320.

<sup>1362</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo”.

Así, Zagreo y Baco son, como aquí, reencarnación el uno del otro, o independientes entre sí, como en 44.255-257, un texto que comentamos en la sección de nuestro trabajo dedicada a la magia, puesto que forma parte de la respuesta favorable que Dioniso recibe de su plegaria a Luna para que lo ayude a vencer a Penteo<sup>1363</sup>:

τόφρα δὲ καὶ Ζαγρηῖ χαρίζομένη Διονύσῳ  
Περσεφόνη θώρηξεν Ἐρινύας, ἀχτυμένη δὲ  
ὀψιγόνῳ χραΐσμησε κασιγνήτῳ Διονύσῳ.

“Entonces, para agradecer a Dioniso Zagreo, armó Perséfone a las Erinis, y encolerizada ayudó a su hermano Dioniso, nacido más tarde”.

Vemos cómo la historia del Dioniso órfico aparece diseminada en las *Dionisiacas* a través de sus rasgos más representativos. La creación de Baco a partir del corazón del malogrado hijo de Perséfone debió resultarle a Nono lo suficientemente llamativa como para que tuviese la necesidad de incluirlo en alguna parte de su inmensa obra, pero lo saca del relato de la lucha de Zagreo contra los Titanes y lo descontextualiza. Es probable, sin embargo, que la idea de un Dioniso salvador del universo fuera conocida al poeta a partir de los relatos órficos, de tal manera que transpone sus características al protagonista absoluto de su epopeya, quien a su vez contamina al Zagreo noniano antes incluso de nacer, sobre todo en el análisis de las metamorfosis del canto sexto.

Como vemos, la versión del crimen titánico de las *Dionisiacas* está completamente despojada de consecuencias antropológicas o rituales. Sin embargo, el poeta sabe de la existencia de un tipo de ofrendas incruentas y de su vinculación con la esfera del dionisismo, conocimientos que también explota en varios lugares de su obra. Pero los sacrificios que no implican derramamiento de sangre coexisten en la epopeya con los tradicionales, sin que parezca haber una justificación ni un contexto específico para unos o para otros. En palabras de Vian<sup>1364</sup>, las alusiones a sacrificios tienen lugar de forma incidental o metafórica y los que encontramos vinculados al argumento son cruentos tan sólo excepcionalmente. En los casos de inmólación de animales, el toro es uno de los más habituales tanto por su significado cultural como por la frecuencia real de sacrificios de toros en la tradición literaria. Veamos algunos ejemplos en Nono.

---

<sup>1363</sup> Vid. IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”.

<sup>1364</sup> Vian 1988, p. 405. El estudioso relaciona la ausencia de sacrificios tras la victoria en la guerra índica con la falta de una misión sacra real detrás de la contienda. El ejército dionisiaco no deja ninguna señal material de su paso.

En algunos pasajes, el animal adquiere un significado doble, como en el caso de la muerte de Ámpelo, que tiene lugar durante el canto undécimo. Incitado por Ate, personificación del destino fatal, que a su vez obra siguiendo instrucciones de Hera, el joven sátiro siente la necesidad de impresionar a su enamorado Dioniso tratando de montar un toro salvaje que aparece de repente por los montes, tal como relata el poeta en 11.155-166, que incluye una breve referencia profética: el agua que bebe el toro salpica al joven Ámpelo, que, mientras lo acecha, se moja al igual que la viña al ser regada. Poco antes de la aparición del toro había tenido lugar otra profecía, en 11.83-93. Dioniso se entristece y se alegra al mismo tiempo cuando reconoce su significado, puesto que anuncia no sólo el trágico desenlace sino también sus benéficas consecuencias, es decir, el surgimiento del don del vino:

ἐνθα φάνη μέγα σῆμα φιλοστόργωι Διονύσωι  
 Ἄμπελον ἀγγέλλον μινυώριον· ἐκ σκοπέλου γὰρ  
 ἀρτιθαλῆ τινα νεβρὸν ὑπὲρ νώτοιο κομίζων  
 ἀμφιλαφῆς φολίδεσσι δράκων ἀνέτελλε κεράστης,  
 καί μιν ὑπὲρ βωμοῖο φέρων ἐφύπερθε θεμέθλων  
 σμερδαλέηι πρήνιξεν ἀλοιθθέντα κεραίηι  
 κύμβαχον αὐτοκύλιστον, ὄρεσσινόμοιο δὲ νεβροῦ  
 ὄξυ μέλος κλάγξαντος ἀπέπτато θυμὸς ἀλήτης·  
 σπονδῆς δ' ἔσσομένης αὐτάγγελος αἵματος ὀκῶι  
 λάινος αἱμαλέαις ἐρυθθαίνετο βωμὸς ἐέρσαις,  
 οἴνου λειβομένοιο φέρων τύπον.

“Luego apareció ante el enamorado Dioniso un gran portento que profetizaba que Ámpelo moriría prematuramente. Pues de una roca, portando sobre el lomo un cervato recién nacido, surgió una enorme serpiente cornuda con escamas; lo puso encima del altar, sobre sus cimientos, y lo hirió con su temible cuerno, dejándolo ensangrentado, rodando entre temblores. El montaraz cervatillo un agudo aullido profirió y su hálito errante salió volando. Mensajero de la libación futura de sangre, el altar de piedra se enrojecía de gotas cruentas con la misma imagen del vino que se liba”.

La profecía contenida en el presente pasaje responde a las características que hemos apuntado en páginas anteriores con referencia a los demás elementos mánticos en la obra de Nonno<sup>1365</sup>: el poeta explica el sentido del presagio, a pesar de que su desarrollo es transparente respecto a lo que anticipa y de que la claridad de los símbolos empleados haría innecesaria cualquier precisión. Que el papel protagonista sea aquí para una serpiente y no para un toro podría inducir a pensar que el lugar

---

<sup>1365</sup> Vid. sobre todo III.9.3.4.



correspondiente para el análisis del pasaje fuera el capítulo anterior. Sin embargo, hay razones que justifican que lo tratemos ahora. Como vemos, el reptil que interviene en el texto tiene cuernos, según la imagen que ofrecen frecuentemente estos animales en las *Dionisiacas*; las víboras cornudas se encuentran entre las más conocidas por Nono, por tratarse de una variedad muy conocida en su Egipto natal. Pero su significado aquí es más preciso y forma parte de un cuadro de equivalencias compuesto a base de elementos coherentes entre sí: por un lado, la sangre que brota del animal muerto por la serpiente anuncia, tal como el poeta recoge abiertamente, las futuras libaciones de vino. Por otra parte, el cervato se corresponde con Ámpelo de modo implícito, a través de un mecanismo sencillo de asociación de las connotaciones del animal con los rasgos más definatorios del amante de Dioniso<sup>1366</sup>: su condición silvestre, su juventud y su impulsividad. La relación queda completa si aludimos, por lo demás, a la nébride, la piel de cervato vinculada a la apariencia tradicional de las seguidoras del dios que Nono demuestra conocer en muchos lugares de su epopeya<sup>1367</sup>.

Además de porque la imagen permite aludir a las libaciones, sobre las que volveremos en seguida, es significativo que el animal de la profecía muera desangrado por el cuerno de la serpiente, y no mordido y envenenado o bien estrangulado, procedimientos de agresión más esperables para un reptil, a juzgar por los testimonios que nos brindan otros lugares de las *Dionisiacas*<sup>1368</sup>. La razón es que la serpiente de la visión de Dioniso se comporta en todo momento como el toro en la muerte real de Ámpelo, que tiene lugar, a pesar de todos los presagios, en 11.215-223:

[...] αἴσσω δὲ ποδῶν διδυμάωνι χηλῆι  
οὔρεος ἄκρα κάρηνα δυσέμβατα λυσσαλέος βοῦς  
ἠβητὴν προκάρηνον ἑῶν ἀπεσεῖσατο νῶτων·  
ἤριπε δ' αὐτοκύλιστος· ἐπ' ἀστραγάλου δὲ πεσόντος  
λεπτὸν ὑποτρίζων ἐδιχάζετο δόχμιος αὐχίν·  
καί μιν ὑπὲρ δαπέδοιο παλινδίνητον ἐλίξας  
θηγαλέηι γλωχίνι κατεπρήνιξε κεραίης.  
καὶ νέκυς ἦν ἀκάρηνος· ἀτυμβεύτοιο δὲ νεκροῦ

<sup>1366</sup> El mismo procedimiento que permite al poeta relacionar simbólicamente a Penteo, Licurgo y Aura con sendos leones: vid. III.9.3.4. “Soñar leones y soñarse león: los restos del ἱερὸς λόγος”.

<sup>1367</sup> Ya desde el proemio de su obra el poeta presenta la figura de las Mimalones o ménades tracias compuesta de la vara típica (νάρθηξ) y la piel de ciervo (νεβρίς): cf. 1.34s.

<sup>1368</sup> Tilo, protagonista del mito de resurrección que analizamos en IV.3.3.3, muere a consecuencia del mordisco de una serpiente gigante. Zagreo, durante su metamorfosis serpentina del canto sexto, trata de asfixiar a uno de los Titanes: vid. III.9.4.2. “Zagreo como serpiente”.

λευκὸν ἐρευθιῶντι δέμας φοινίσσετο λύθρῳ.

“[...] con las garras gemelas de sus patas lanzándose por las cimas escarpadas de la montaña, el toro enfurecido al joven, de cabeza, arrojó de sus lomos. Él se precipitó girando sobre sí mismo. Cayó sobre su columna y se partió el cuello. Se oyó un grito lastimero. Y por el suelo una y otra vez lo hacía rodar hasta que lo atravesó con la afilada punta de su cuerno. Ahora era un cadáver sin cabeza. Muerto insepulto, su cuerpo albo se empapaba en roja sangre”.

Así pues, la visión premonitoria aparecida poco antes delante de Dioniso halla aquí su cumplimiento exacto, salvando la distancia interpuesta por el lenguaje simbólico. Así, Ámpelo muere atravesado por el cuerno del toro enloquecido y la sangre baña su cuerpo. El presente pasaje no cuenta con alusiones manifiestas al sacrificio cruento, ni tan siquiera en un modo metafórico, pero su vinculación con el que citábamos más arriba, relativo a la profecía, es tal que podemos considerar que ambos textos son complementarios entre sí. En el primero, nos interesan los versos 11.87, por un lado:

Καί μιν ὑπὲρ βωμοῖο φέρων ἐφύπερθε θεμέθλων...

Y, por otro, 11.91-93:

Σπονδῆς δ' ἐσσομένης αὐτάγγελος αἵματος ὀλκῶι  
λαῖνος αἱμαλέαις ἐρυθθαίνετο βωμὸς ἔέρσαις,  
οἴνου λειβομένοιο φέρων τύπον.

Las expresiones que ofrecemos subrayadas podrían apuntar a una intención por parte del poeta de hacer del relato de la muerte de Ámpelo una narración etiológica no sólo de la invención del vino y la vendimia, sino también del sacrificio taurino practicado en el culto de Dioniso. Así podemos afirmarlo a partir de la insistencia en el altar sobre el que muere el cervatillo y, sobre todo, de la vinculación con el goteo de la sangre con respecto a dos tipos de ofrenda mezclados entre sí: la libación cruenta (11.91) y la basada en el vino (11.93). El poeta no diferencia los contextos en que una u otra pudieran haberse llevado a cabo, a juzgar por la confusión que transmite el pasaje. De tal manera, parece razonable afirmar que la mención de una ofrenda de sangre es un elemento metafórico, una simple herramienta poética más que remite al vino, que surgirá de Ámpelo, en virtud de su color y goteo. La muerte del joven, narrada en el pasaje que citábamos a continuación de la profecía, no contiene referencia alguna a un altar ni remite a libaciones, lo cual permite corroborar el uso meramente poético de viejos conceptos religiosos del dionisismo.

También aparece entremezclado el elemento mítico con una explicación falsamente etiológica del sacrificio en el texto de 11.264-270:

ἀλλὰ τεοῦ θανάτου τιμήορος εἰς φόνον ἔλκων  
ἄξομαι εἰς σέο τύμβον, ἄωριε, ταῦρον ἀλήτην.  
οὐ μὲν ἐγὼ βουπλήγι τεδὸν κτείνοιμι φονήα,  
ὄφρα λάχηι μόρον ἴσον ἀρασσομένοιο μετώπου  
ταύροις σφαζομένοισιν, ἀναρρήξαιμι δὲ πικροῦ  
ταύρου γαστέρα πᾶσαν ἐμῆς γλωχίνι κεραίης,  
ὅττι τανυκράϊρω σε κατεπρήνιξεν ἀκωκῆι.

“Pero como vengador de tu muerte, a rastras, para sacrificarlo, llevaré ante tu tumba, mi muerto prematuro, al toro errante. Pues no voy a matar a tu asesino con un hacha, de tal manera que, con la cabeza arrancada, tenga el mismo destino que los toros degollados. Desgarraré, sin embargo, del cruel toro el vientre entero con la punta de mi cuerno, porque él te atravesó a ti con el extremo de su gran asta”.

A partir de los dos primeros versos del presente pasaje parece posible afirmar que Dioniso instituye el sacrificio del toro como venganza por el asesinato de su amante, pero tal impresión desaparece según avanzamos en la lectura. Nonno, en efecto, recoge una clara alusión a la inmolación de un toro, pero la despoja de su valor religioso tradicional a través del contraste con el procedimiento por el que el dios matará al animal: lejos de igualar su destino al de la víctima sacrificial, degollada con el hacha ritual, el desgarramiento abdominal con que el dios impreca al animal conlleva una reducción de su dignidad. De paso, el panopolitano remite a la apariencia taurina que es habitual en Baco, como veremos en el epígrafe siguiente<sup>1369</sup>. De cumplirse la amenaza de Dioniso, la muerte del toro tal y como él ha matado se erigiría en la culminación del concepto de justicia divina.

Como en otros textos de las *Dionisiacas* que hemos comentado hasta ahora, en el relato de la muerte de Ámpelo parece primar un interés colorista que impulsa a nuestro poeta a mantener activo un juego de alusiones que toma la figura del toro como base. Seguramente, en tal juego encontramos el principal motivo de la mención del sacrificio, conectado con las demás referencias al toro, como hemos mostrado. A pesar de permitirnos afirmar que el poeta conoce el papel desempeñado por el sacrificio en el culto dionisiaco, se trata de un hecho que pasa a un segundo plano, relegado por la importancia de la coherencia argumental. Nonno gusta de explotar la ambigüedad que le proporciona el que ciertos animales o apariencias zoomoórficas

---

<sup>1369</sup> Vid. III.9.5.3.b. “Baco toro: verdugo y víctima”.

directamente relacionadas con el ámbito de lo dionisiaco se vuelvan, momentáneamente, en contra de los componentes del séquito del dios o del dios mismo. Lo vimos en páginas anteriores con respecto al león<sup>1370</sup>. En cuanto al mito de Ámpelo, los versos 11.186s, donde el joven sátiro se jacta ante Selene de ser igual a ella tanto por tener cuernos –en razón de la figura semianimal característica de los componentes del séquito del dios– como por ser capaz de conducir ganado taurino<sup>1371</sup>, constituyen una prueba más de la intención del poeta de agotar las posibilidades con respecto al toro, y, así, evoca todas las historias, personajes o referencias marcados en un modo u otro por la característica común del marco en el que se mueve.

Hasta aquí, hemos aportado una serie de argumentos que revelan la condición puramente literaria de la referencia al sacrificio inserta en la historia de Ámpelo. Otros pasajes corroboran el valor metafórico del sacrificio cruento: Vian<sup>1372</sup> menciona, concretamente, dos momentos de la contienda dionisiaca que explica de modo análogo, apoyado en su argumento común, pues ambos se encuentran en un contexto de batalla, durante la guerra índica. Merece la pena presentarlos y comentarlos brevemente.

Primero, el de 17.153-161:

[...] ἀμαλλοφόροιο δὲ Διοῦς  
 ἄλλος ἔηι παλάμηι δονέων καλαμητόμον ἄρπην,  
 ὡς στάχυν ὑσμίνης, ὡς δράγματα δημοτῆτος,  
 δυσμενέων ἤμησε γονὰς γαμψώνυχι χαλκῶι,  
 τεύχων κῶμον Ἄρηι θαλύσια καὶ Διονύσῳι,  
 τέμνων ἐχθρὰ κάρηνα· καὶ ὄρεγε μάρτυρι Βάκχῳι  
 καμπύλον ἀνδρομέηι πεπαλαγμένον ἄορ ἐέρσηι,  
 λοιβὴν αἱματόεσσαν ἐπισπένδων Διονύσῳι,  
 καὶ Μοίρας ἐμέθυσσεν ἐνυάλιον πόμα λείβων.

“[...] de Deo, portadora de espigas, blandiendo otro en su mano la hoz que siega cañas, como si fuesen brotes de la batalla o gavillas del combate, las rodillas de los enemigos cortaba con su gancho de bronce. El cortejo ofrecía las primicias en honor de Ares y de Dioniso, cortando cabezas hostiles. Y a Baco, como testigo, ofrecía el acero curvo, empujado

<sup>1370</sup> Vid. III.9.3.3.b, III.9.3.4.a y III.9.3.4.b.

<sup>1371</sup> Εἶξον ἐμοί, κερόεσσα βοῶν ἐλάτειρα Σελήνη· / ἄμφω γὰρ κερόεις γενόμην καὶ ταῦρον ἐλαύνω.  
 “Cede ante mí, cornuda Selene, pastora de vacas: pues ahora no sólo tengo cuernos, sino que además conduzco un toro”.

<sup>1372</sup> Cf. Vian 1988, p. 404 y notas 27 y 35.

de sangre varonil, vertiendo en honor de Dioniso una libación cruenta. Hasta las moiras se embriagaron al derramar la bebida guerrera”.

Muy similar es la acción que nos describe el poeta en 28.298-302:

Τέμων δ' ἔχθρὰ κάρηνα, σιδήρεα λήια χάρμης,  
Ἴνδοφόνους πελέκεσσι καὶ ἀμφιπλήγῃ μαχαίρῃ  
δυσμενέων ἐτίταινε θαλύσια μάρτυρι Βάκχῳ,  
ἀντὶ θυηπολῆς βοέης καὶ ἐθήμονος οἴνου  
λοιβὴν αἱματόεσσαν ἐπισπένδων Διονύσῳ.

“Cortando cabezas hostiles, mieses férreas del combate con su hacha asesina de indios y su cuchillo de doble filo tendía las primicias de los enemigos a Baco, como testigo; en lugar del sacrificio de una vaca y en lugar de la ofrenda del vino vertía en honor de Dioniso una libación sangrienta”.

Tanto en un pasaje como en el otro tenemos una serie de actos guerreros descritos en términos metafóricos relativos. El primero de los campos semánticos a los que alude el poeta es el de la agricultura: en el primer pasaje que citamos equipara con las espigas de la cosecha los miembros de los enemigos, seccionados con la hoz de Deméter, una de las “armas paradójicas” propias del ejército del dios, de las que habla Gigli<sup>1373</sup>. En el segundo, la comparación continúa bajo la referencia a las θαλύσια, la primera parte de las ofrendas de las que se componían los cultos agrícolas. Nono alude en total a tres divinidades diferentes: a Deméter se refiere mediante su más representativo instrumento de culto, aunque se trata de una alusión chocante por cuanto que la hoz aparece aquí en manos de uno de los combatientes dionisiacos<sup>1374</sup>; Dioniso, que es honrado porque la batalla resulta favorable para él; y Ares, rector de la actividad guerrera por excelencia, que recibe culto a través de la violencia y la muerte. También las Moiras disfrutaban el fluir de la sangre, por ser divinidades del destino y de la muerte<sup>1375</sup>.

En el segundo pasaje que citábamos, el culto dionisiaco aparece señalado nuevamente a través de la imagen de la sangre que gotea en la batalla, comparada con el fluir del vino en las libaciones incruentas. El procedimiento es muy similar al que

---

<sup>1373</sup> Gigli 1985, pp. 135-139.

<sup>1374</sup> Recuérdese que Deméter lucha de parte de los indios, por envidia de la vid, aunque pone como excusa el respeto a Zagreo: cf. 27.337-341: οἴσι καὶ αὐτῇ / ἀντίπαλος Βρομίῳ φερέσταχυς ἴκετο Δηῶ, / ζωγόνῳ φθονέουσα φιλοσταφύλῳ Διονύσῳ, / ὅττι μέθης ποτὸν εὖρε, παλαιότερον εἶχος ἐλέγξας / Ζαγρέος ἀρχεγόνῳ φατιζομένου Διονύσου. “Y a ellos también se unió Deo, productora de espigas, rival de Bromio, que envidiaba a Dioniso dador de vida, el que ama los racimos: pues él había descubierto la bebida de la embriaguez y ofendía la antigua dignidad de Zagreo, el que antes había sido llamado Dioniso”.

<sup>1375</sup> Hernández de la Fuente 2004b, nota *ad loc.*

hemos analizado con respecto al relato de la muerte de Ámpelo: una semejanza formal entre dos acciones rituales pertenecientes a religiosidades diferentes. Es probable que el vino, en efecto, fuera aceptado como libación en el orfismo, pero no la sangre, dada la concepción cíclica que postula para el recorrido del alma a través de diversos cuerpos animales, como ya vimos. Aquí, el poeta añade un dato más con respecto a la unión metafórica de sangre y vino, para afirmar que las muertes en el campo bélico sustituyen a las libaciones incruentas, pero también a los sacrificios de vacas (28.301). Se trata de una información que permite reforzar la hipótesis del conocimiento noniano de los sacrificios animales en relación con el dionisismo, aun cuando la desnudez de la mención impide ir más allá.

Existen más sacrificios cruentos que tienen lugar durante la trama, pero con independencia de Dioniso, por ir destinados a otros dioses. Tal es el caso de la acción descrita a modo de anécdota en 26.266-268, donde un joven indio recibe una visión mientras está haciendo un sacrificio (θυηπολέων) en honor de Afrodita con ocasión de su matrimonio. Un segundo ejemplo lo encontramos en 47.576-578, donde encontramos a Ínaco sacrificando vacas con un hacha. En esta ocasión, la divinidad destinataria de la ofrenda cruenta es Hera argiva.

A medio camino entre los sacrificios a otros dioses y los que tienen lugar durante la batalla en honor de Dioniso –de carácter metafórico, como vimos–, se encuentra un tipo de alusiones a sacrificios imitativos insertos en el desarrollo de la acción, que tienen lugar antes incluso de haber sido instituidos. Así ocurre con el sacrificio que Sémele realiza con la esperanza de conjurar el sueño premonitorio, descrito en 7.141-160, que anuncia sus amores con Zeus y el doble nacimiento de Dioniso<sup>1376</sup>. Tal como vimos al hablar de Ágave, que también recibe un anticipo de su desdicha particular en forma de sueño simbólico<sup>1377</sup>, cualquier intento de evitar el destino resultará vano. A pesar de saberlo, Tiresias, el adivino por excelencia de la tradición grecolatina, prescribe a cada una de las hermanas un sacrificio que, lejos de resultar efectivo, se manifiesta en ambos casos repleto de augurios desfavorables. La sangre de las víctimas, una oveja y un toro, salpica las manos de Ágave (44.97-106), que terminará por arrancar la cabeza a su hijo Penteo, tal como vimos. En la escena protagonizada por Sémele, la sangre cubre prácticamente todo su cuerpo y sus

---

<sup>1376</sup> Sobre la ensoñación de Sémele, basada en un lenguaje simbólico compuesto a partir de elementos vegetales y animales, entre ellos un toro, vid. *infra* III.9.5.3.a. “Zeus, el esposo disfrazado”.

<sup>1377</sup> Vid. III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”.

ropajes, pero sobre todo el regazo, como símbolo doble que anuncia la desfloración y el futuro parto de la joven (7.165-170).

Al igual que su hermana, Sémele sacrifica también dos animales distintos, en seguimiento del consejo de Tiresias al afligido Cadmo: un toro y un macho cabrío. Nono ofrece una justificación de tal elección en 7.161-165:

καὶ τότε Τειρεσίαο δεδεγμένος ἔνθεον ὄμφην  
παῖδα πατήρ προέηκεν ἐς ἠθάδα νειὸν Ἀθήνης  
Ζηνὶ θυηπολέουσαν ἀκοντιστήρι κεραυνοῦ  
ταῦρον ὀμοκράριοιο φυῆς Ἴνδαλμα Λυαίου,  
καὶ τράγον ἔσσομένης σταφυλητόμον ἐχθρὸν ὀπώρης.

“Y entonces, después recibir el oráculo inspirado de Tiresias el padre envió a su hija al templo familiar de Atenea, para que sacrificara en honor de Zeus, lanzador del rayo, un toro, imagen de Dioniso y de naturaleza igualmente cornuda, y un macho cabrío que corta racimos, enemigo de la vid venidera”.

Tanto el toro como el cabrito son animales relacionados directamente con el culto de Dioniso. Sin embargo, como de costumbre, las razones que motivan su presencia aquí poco tienen que ver con un conocimiento profundo por parte del poeta de los elementos y acciones que componen el ritual. El sacrificio, de esta manera, queda privado de sus implicaciones religiosas y su práctica aparece reducida a una sucesión de menciones donde lo que importa es la insistencia en una base invariable o, en cualquier caso, sometida a escasos cambios. Aquí es el toro, que remite anticipadamente a la apariencia del hijo que Zeus engendrará en Sémele. En cuanto a la presencia del macho cabrío, un animal de cuyo rendimiento en contextos órficos hemos hablado anteriormente<sup>1378</sup>, Nono la razona tan sólo a partir de la supuesta condición hostil del animal para con la viña. Las justificaciones de la presencia de ambos animales en el sacrificio redundan, así, en la intención etiológica del pasaje, aunque no resulta claro de su lectura el carácter de futuras víctimas sacrificiales de los dos animales mencionados.

Las alusiones nonianas a sacrificios cruentos y a libaciones de sangre contrastan abiertamente con un grupo de pasajes en los que hallamos manifestaciones de rechazo a la inmolación de animales, ligadas incluso a la alimentación vegetariana. Aunque ambos conceptos tocan de lleno el orfismo, no encontramos en Nono, tal como vamos a ver a continuación, vestigio alguno de

---

<sup>1378</sup> Vid. III.9.3.2.

implicaciones con ninguna forma de religiosidad misteriosa. Todas las referencias tienen en común una falta de compromiso religioso por parte del poeta que ya podemos denominar habitual. Es fácil concluir que nos encontramos, nuevamente, ante un tratamiento donde prima el afán de Nono por dotar de colorido su epopeya.

Pero antes de ocuparnos de los pasajes que muestran la oposición frontal de Dioniso a una alimentación carnívora y de tratar de comprender cuáles son las motivaciones que subyacen a tal rechazo, hemos de citar una serie de lugares de la epopeya que suponen un término medio con respecto a la actitud del poeta ante el sacrificio cruento. Es decir, que el texto no especifica que la ofrenda a la divinidad sea el resultado de una inmolación, pero tampoco hay una negación manifiesta. Tal es el caso del procedimiento por el que un hombre ciego agradece su curación, en 25.281-291:

Κεῖθι καὶ εὐρυγένειος ἐὼν πόδα νωθρὸν ἐλίσσων,  
καὶ πάρος ἀχλύόεσσαν ἔχων ἀλαωπὸν ὀμίχλην,  
ξανθὴν λυσιπόνοιο μέθης ἔρραινεν ἐέρσην  
ὄμμασι κολλητοῖσιν· ἀρνομένου δὲ προσώπου  
οἰνωπὰς ραθάμιγγας ἀνώιχθησαν ὀπωπαί·  
τερπομένοις δὲ πόδεσσι γέρων ἐχόρευε λιγαίνων  
ικμάδα φοινίσσουσαν ἀλεξικάκου ποταμοῖο·  
χερσὶ δὲ γηραλέησι ῥόον νεφελῆδὸν ἀφύσσων  
πορφυρέης ἔπλησε μέθης εὐώδεας ἀσκούς,  
καὶ Διὶ βωμὸν ἀνήψε καὶ οἰνοχύτῳ Διονύσῳι,  
ἀθρήσας Φαέθοντος ἀήθεος ὄψιμον αἴγλην.

“Por allí un anciano barbado su pie lento arrastraba pues padecía la oscura sombra de la ceguera, y la rojiza corriente de la embriaguez curativa derramó sobre sus ojos cerrados. Cuando su rostro sintió las gotas de vino se abrieron sus ojos. Y con pies gozosos el anciano bailaba celebrando el líquido rojo del río que protege del mal. Y con sus viejas manos sacando puñados de agua llenó sus fragantes odres del licor purpúreo y erigió un altar a Zeus y a Dioniso dispensador de vino, ahora que había visto el resplandor de Faetonte al que no acostumbraba”.

El presente pasaje guarda una relación estilística con otros milagros narrados por Nono en su epopeya dionisiaca, tales como la resurrección de Tilo<sup>1379</sup>, la curación de los hijos mudos de Laobía<sup>1380</sup> o la vuelta a la cordura de Baco gracias a la

---

<sup>1379</sup> Vid. IV.3.3.3.

<sup>1380</sup> En 26.285-290: Λαοβίη δ' ὠδινεν, ἀμοιβαίη δὲ λοχείη / τίκτε σὺς βρεφέεσσιν ἰσηρίθμων στίχα παίδων, / ἰχθύσιν ἀφθόγγοισιν εὐοικότας, οὐς μετὰ νίκην / Βάκχος ἀναξ ἐλέαιρε, λιποφθόγγων δ' ἀπὸ λαιμῶν / γλώσσης δεσμὸν ἔλυσε, καὶ ἤλασεν ἥλικα σιγῆν, / φωνὴν δ' ὀπιτέλεστον ἐπεξύνωσεν



intervención de Hera en 36.319-335. Todos ellos presentan claros paralelos evangélicos, a veces recogidos por el panopolitano en su obra de cuño cristiano: la resurrección de Tilo encuentra su paralelo en la de Lázaro en el canto noveno de la *Paráfrasis*<sup>1381</sup>, la de los mudos, se corresponde con un pasaje del Evangelio de San Marcos (7.32 ss), mientras que la del ciego aparece tanto en el Evangelio según San Juan (9.1ss) como en la *Paráfrasis* noniana (9.70ss), aunque en las *Dionisiacas* el elemento curativo no es barro, sino que ha sido sustituido por el vino.

Independientemente de cuáles sean las similitudes de fondo, señaladas por las coincidencias formales, lo que nos interesa del pasaje citado es que el hombre curado, curiosamente un indio y no un partidario de Dioniso, manifiesta su agradecimiento al dios y a Zeus tan sólo erigiendo un altar, sin sacrificio alguno.

Tampoco parece cruenta la ofrenda que Tiresias realiza para tratar de evitar el destino fatal que se cierne sobre Tebas, como leemos en 45.52-55:

Τειρεσίας δ' ἱέρυσεν ἀλεξικάκῳ Διονύσῳ  
βωμὸν ἀναστήσας, ἵνα Πενθέος ὕβριν ἐρύξηι  
καὶ χόλον ἀπρήντων ἀποσκεδάσειε Λυαίου·  
ἀλλὰ μάτην ἰκέτευσεν, ἐπεὶ λίνον ἦλυθε Μοίρης.

“Tiresias hizo una ofrenda a Dioniso protector, erigiendo un altar para evitar la soberbia de Penteo y salvarse de la cólera salvaje de Lieo. Pero suplicó en vano, pues el hilo de la Moira había llegado”.

A la luz de la escasa información que proporciona el texto, no podemos extraer demasiadas conclusiones sobre el tipo de ofrenda de la que se nos habla, salvo las proporcionadas por el examen del verbo ἱερεύω, cuyo significado apunta simplemente a la realización de un acto sacro, sin más precisiones. Por lo demás, el hecho de erigir un altar enlaza este pasaje con el anterior.

Más interesantes resultan las alusiones a ofrendas cuyo destino es la mesa del banquete de Dioniso. A este respecto, citaremos y comentaremos dos pasajes, ambos pertenecientes a escenas de hospitalidad: el primero se desarrolla en la morada de Brongo, en el canto decimoséptimo, y el segundo en Tiro, en el templo de la divinidad llamada Heracles Astroquitón, durante el canto cuadragésimo. Veamos las características que los unen, así como sus divergencias.

---

ἐκάστῳ. “Laobía sintió dolores de parto, y en un alumbramiento sucesivo dio a luz una serie de hijos iguales en número a las crías del cerdo, pero similares a los peces mudos. Tras la victoria, el soberano Baco se apiadó de ellos y de sus gargantas mudas desató el nudo de sus lenguas, y rompió el silencio que tenía la misma edad de cada uno, y les devolvió una voz que al fin era perfecta”.

<sup>1381</sup> Cf. Espinar – Hernández de la Fuente 2002.

En el relato noniano, Brongo es un campesino humano que habita en el país mítico de Alibe. La historia de su acogida al dios lo vincula con otros de sus partidarios como Estáfilo y Botris, que lo hospedan en Asiria, y lo contraponen a sus máximos enemigos, que lo persiguen a muerte, como Penteo y Licurgo<sup>1382</sup>. Por ello, los personajes que brindan hospedaje al dios son siempre recompensados con el don de la vida y los que lo enfrentan, brutalmente castigados. Brongo es protagonista del pasaje de 17.32-86, en los momentos previos a la batalla del monte Tauro durante la guerra índica. El poeta describe cuidadosamente la llegada de Dioniso, a pie junto con sus sátiros, en abierto contraste con la pomposidad de su cortejo en muchos otros lugares del poema (17.1-36) para después detenerse en la figura del campesino Brongo y el lugar donde habita, una cueva prácticamente inhabitable (17.37-42) muy semejante al lugar donde Dioniso ha pasado su juventud, en Frigia, con su madre adoptiva<sup>1383</sup>, tal como el propio dios recuerda (17.61-64) al ver el banquete que el campesino le ofrece. Después de ordeñar una de sus cabras y servir la leche en copas, 17.42-45, Brongo sugiere sacrificar a otra de las piezas de su ganado, una oveja, pero el dios se lo impide. Así lo vemos en 17.46-50:

καὶ μίαν εἰροπόκων οἴων ἀνελύσατο μάνδρης,  
 ὄφρα κε δαιτρεύσειε θυηπολίην Διονύσωι·  
 ἀλλὰ θεὸς κατέρυκε· γέρων δ' ἐπεπείθετο Βάκχου  
 νεύμασιν ἀτρέπτοισιν, ὅιν δ' ἄψαυστον ἐάσσας  
 ποιμενίην τινα δαῖτα θελήμονι θῆκε Λυαίωι...

“Y una oveja de abundante lana de su redil liberó para ofrecerle un sacrificio a Dioniso. Pero el dios se negó. El anciano obedeció de Baco las órdenes implacables. Así, dejando intacta a la oveja un banquete pastoril preparó a Lieo, que así lo quería...”.

De modo que el banquete estará compuesto únicamente de alimentos que no resultan de matanza alguna, tal como leemos en 17.51-58:

τεύχων δειπνον ἄδειπνον ἀδαιτρεύτοιο τραπέζης  
 εἶδασιν οὐτιδανοῖσι καὶ ἀγραύλοισι κυπέλλοις,  
 οἷα Κλεωναίοιο φατίζεται ἀμφὶ Μολόρκου,  
 κείνα, τὰ περ σπεύδοντι λεοντοφόνους ἐς ἀγῶνας  
 ὥπλισεν Ἡρακλῆι· χύδην δ' ἐπέβαλλε τραπέζῃ  
 εἰν ἄλι νηχομένης φθινοπωρίδος ἄνθος ἐλαίης  
 Βρόγγος, ἔχων μίμημα φιλοστόργοιο νομήος,

<sup>1382</sup> Vid. III.9.3.4.a y III.9.3.4.b.

<sup>1383</sup> Vian 1988, p. 402 ve en Brongo un doblete masculino de Rea. Cf. asimismo Vian 1991. Sobre las muestras de la identificación de Rea y Cibele en Nono, vid. en nuestro trabajo III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

πλεκτοῖς ἐν τάλαιοις νεοπηγέα τυρὸν ἀείρων,  
ἰκμαλέον, τροχόντα.

“Y tendió un banquete que no era banquete sobre la mesa sin carne, con frugales alimentos y copas rústicas, igual que se dice que fue la cena de Molorco de Cleonas, la que cuando iba apresurado a luchar contra el león le sirvió a Heracles<sup>1384</sup>. Colocó en la mesa, en abundancia, la flor otoñal del olivo empapada en salmuera Brongo, a imitación del amable pastor, y ofrecía en cestos trenzados queso recién curado, fresco, redondo”.

La actitud de Dioniso durante la acogida de Brongo se opone a la complacencia con que aceptaba las libaciones de sangre en la batalla, como vimos poco más arriba. La explicación de tal divergencia se encuentra en que la sangre que caía en el combate era la de los hombres de Deríades, su más encarnizado enemigo, y la libación era simplemente metafórica. Aquí, ante su bien dispuesto huésped, el dios no acepta el convite carnívoro, sino uno a base de los alimentos que componen aún hoy la frugal dieta de los pastores mediterráneos: aceite, olivas y queso. La condición humilde de Brongo podría ser un motivo factible por el que Dioniso muestra reparos en dejar que mate la oveja, en la idea de que, supuestamente, su rebaño sería demasiado escaso. Sin embargo, el que Dioniso ordene y no simplemente pida al hombre que respete la vida del animal puede permitirnos hablar más bien de una firme convicción contra el sacrificio sangrante por parte del dios. A pesar de que nos movemos en el territorio de la hipótesis, es interesante llamar la atención sobre la insistencia del poeta en la falta de carne sobre la mesa, sobre todo en 17.51, mediante el oxímoron δειπνον ἄδειπνον y el adjetivo ἀδαιτρεύτιο, que volvemos a encontrar en el pasaje correspondiente a la intervención de Heracles Astroquítón, una divinidad de Tiro que recibe a Dioniso, victorioso tras el fin de la guerra índica, y le relata la historia de la fundación de la ciudad. Así lo trata el poeta en 40.368-580.

El episodio posee una significación especial, destacada además por su posición preeminente con respecto a la totalidad de la epopeya<sup>1385</sup>. Al igual que la historia de Aura y del nacimiento de sus gemelos<sup>1386</sup>, el relato sobre la hospitalidad de Astroquítón precede la apoteosis final de Dioniso (48.974-978) y lo prelude a través de la narración de la primera degustación del néctar y la ambrosía por parte de Baco, que además recibe de su huésped divino un regalo de una túnica de estrellas. La

---

<sup>1384</sup> Nono se basa en una historia transmitida por Calímaco: *fr. Hec.* 238 y 339, y *fr. Ait.* 3, 54 Pfeiffer. Cf. Livrea 1978.

<sup>1385</sup> Cf. Vian 2005, p. 403 y, más detalladamente, Simon 1999, pp. 149s.

<sup>1386</sup> Vid. III.9.3.4.c. “Aura, teómaco” y III.9.4.4.c. “Yaco, el tercero”.

narración, como hace notar Vian<sup>1387</sup>, adquiere un elevado todo religioso en virtud de la ferviente plegaria con la que Dioniso se dirige al dios tirio en su templo<sup>1388</sup> y de la espectacular epifanía del invocado entre luminosas manifestaciones de poder: 40.369-418. En opinión del estudioso francés, a pesar de la atmósfera de religiosidad mística que envuelve la escena, sigue el esquema homérico de banquete de bienvenida, charla durante la bebida, en la que Astroquitón narra los orígenes de Tiro en 145 versos, y, finalmente, intercambio de regalos en el momento de la separación.

Sin embargo, nada de ello es obstáculo, a mi juicio, para ver en la escena una suma de elementos coherentes entre sí, no una acumulación arbitraria. Las características del alimento que el tirio ofrece a Dioniso suponen un punto de apoyo para tal afirmación. Astroquitón agasaja a Baco tal como leemos en 40.418-421:

καί μιν εὐφραίνων φίλιη μείλιξε τραπέζῃ.  
αὐτὰρ ὁ θυμὸν ἔτερπεν ἀδαιτρεύτῳ παρὰ δειπνῶι  
ψαύων ἀμβροσίης καὶ νέκταρος· οὐ νέμεσις δέ,  
εἰ γλυκὺ νέκταρ ἔπινε μετὰ γάλατος ἄμβροτον Ἥρης.

“Y lo obsequió con amablemente con una mesa amistosa. Él se alegraba en su corazón de aquel festín sin carne, gustando la ambrosía y el néctar. No hay que asombrarse si bebía el dulce néctar después de la leche inmortal de Hera<sup>1389</sup>”.

El rasgo más significativo del presente texto está en el uso del término ἀδαιτρευτος, cuya presencia en la escena de la hospitalidad de Brongo hemos comentado anteriormente. Lo encontramos también en la *Paráfrasis*, en el verso 419, donde se refiere a la comida de Cristo con sus discípulos, tras el milagro del lago Tiberíades. Por otra parte, resulta sugestivo mencionar la adecuación de la escena de vegetarianismo en Tiro con la supervivencia del pitagorismo en la obra de un ilustre tirio, Porfirio, cuyo tratado *Sobre la abstinencia* data de apenas dos siglos antes que las *Dionisiacas* de Nono y que el panopolitano debió conocer y tal vez leer.

Hasta aquí hemos procurado operar a través de un procedimiento contrastivo entre las alusiones a sacrificios cruentos, en su mayor parte metafóricas, con los pasajes que demuestran una actitud intermedia y, en último término, aquellos que

---

<sup>1387</sup> Cf. Vian 1988, p. 403.

<sup>1388</sup> Para un estudio detenido de las características del himno, que compara a Heracles Astroquitón con los más eminentes dioses de diversos panteones, remitimos a Fauth 1995, pp. 165-183. Cf. asimismo Chuvín 1991, pp. 228-239.

<sup>1389</sup> El poeta alude al episodio de las *Dionisiacas* en el que Dioniso debe tomar la leche del pecho de Hera para librarse de la locura, en 36. 319-335. No estamos de acuerdo con Rouse 1962, pp. 184s, nota *ad loc.*, que encuentra aquí una referencia al Heracles de la mitología tradicional, presuntamente identificado en época tardía con el Sol.

hablan de un rechazo frontal o especifican la ausencia de inmólación e incluso del consumo de carne. La falta de ejemplos en los que el banquete incruento sea empleado simplemente como metáfora, al igual que ocurre en el caso de las libaciones de sangre en la batalla, permite hablar de una mayor coherencia en el caso de los dos pasajes comentados en los que adquiere un relieve especial la dieta vegetariana. Nono mantiene, sin embargo, la mecánica habitual de no ofrecer datos concluyentes, que, en consecuencia, hemos tratado de extraer de cada uno de los contextos. Dioniso, pues, es objeto de ofrendas mayoritariamente incruentas, salvo en el campo de batalla; ello constituye una prueba del conocimiento por parte del poeta del dionisismo imperante en la Antigüedad tardía: un dionisismo purificado por el orfismo y las tendencias de pensamiento abanderadas por los filósofos neoplatónicos y los neopitagóricos.

Llegados a este punto de la argumentación y una vez demostradas las dificultades de adscribir con claridad a una u otra corriente las alusiones a rituales de sacrificio, cabe tan sólo volver a la escena de la muerte de Zagreo en forma de toro, que nos ha permitido llegar hasta aquí.

No hay en la epopeya una creencia manifiesta en la metempsychosis. Cuando rechaza el sacrificio cruento, Dioniso no ofrece razones claras de su actitud, tal como hemos visto. Es posible que lo que se oculte bajo tal dualidad sea un conocimiento difuso por parte de nuestro poeta de la ambivalencia del sacrificio animal en el propio orfismo. En efecto, podemos afirmar casi con total seguridad que en determinados momentos del ritual, el mista órfico participaba en un banquete de carne que señalaba el comienzo de su nueva vida, en la que cobraba un absoluto protagonismo el alejamiento ritual de la impureza contraída por sangre. Dos testimonios nos proporcionan datos fundamentales al respecto: el fragmento eurípideo de la tragedia perdida *Cretenses* (OF 567 T) y el *Papiro de Gurob* (OF 578), que data del siglo III a.C.

De ambos hemos hablado anteriormente en relación con diversos aspectos del orfismo reflejados con mayor o menor claridad en la epopeya de Nono. De tal manera, han demostrado su rendimiento en el momento de servirnos para mostrar que el panopolitano conoce la llamada versión cretense del nacimiento de Zagreo y de la consiguiente asimilación entre el dios del orfismo y Zeus<sup>1390</sup>, o que se halla al

---

<sup>1390</sup> Vid. II.3. "El llamado Zagreo".

tanto de la concepción de las contraseñas como compendio de saberes básicos para el iniciado, entre los que ocupa un lugar privilegiado la imagen de Dioniso como divinidad infantil y adulta a la vez<sup>1391</sup>. Asimismo, citábamos el *Papiro de Gurob* y los *Cretenses* al hablar de las posibles razones por las que Nono evita referirse explícitamente al asesinato y desmembramiento de Zagreo<sup>1392</sup>, hechos que se encuentran en la base de la doctrina órfica y a los que el poeta alude a través de referencias dispersas fuera del mito de los Titanes en el canto sexto. Debemos ahora retomar algunos de los conceptos que nos ocuparon entonces.

En efecto, dado que las metamorfosis de Zagreo que recoge nuestro poeta son el resultado de una innovación absoluta, propusimos que su motivación primera fuese el ocultar el vacío producido por la omisión del festín titánico, omisión que también, a su manera, constituye una innovación. Una hipótesis tal es coherente con el estilo abigarrado que rige la obra poética de Nono: no parece suficiente eliminar un elemento presente en los relatos tradicionales y sustituirlo por otro, procedente de una tradición diversa o sencillamente inventado, en respeto al principio de *imitatio cum innovatione*. Para nuestro poeta, y en el caso particular de las metamorfosis de Zagreo, el elemento novedoso no está del todo desligado de la tradición, sino que remite a ella en un lenguaje alegórico. En otras palabras, la muerte en forma de toro del primer Dioniso noniano, que identificamos con el Dioniso de las fuentes órficas, es una transposición poética de la concepción del sacrificio animal como rememoración de los padecimientos del dios niño a manos de los Titanes. Además, le permite al poeta vincular a su primer Dioniso con el segundo, cuya forma más habitual es el toro, como veremos más adelante<sup>1393</sup>.

Cabe notar que el citado fragmento de Eurípides y el *Papiro de Gurob* son los dos únicos textos que hablan de sacrificios animales y consumo de carne ligados a la práctica ritual órfica. El trágico especifica que la omofagia, los banquetes de carne cruda, tienen lugar sólo durante la iniciación y después se abandona a cambio de formas de vida caracterizadas por la pureza ritual. El testimonio del *Papiro*, por su parte, resulta insuficiente para realizar esta afirmación con total seguridad. Parece posible, sin embargo, que tal documento hubiera sido concebido a manera de manual para diversos rituales, de tal modo que el mistagogo sólo tuviera que elegir el texto y

---

<sup>1391</sup> Vid. III.8.4. “Dioniso hombre y niño: las contraseñas”.

<sup>1392</sup> Vid. III.7.

<sup>1393</sup> Vid. III.9.5.3. “Dioses tauriformes”.

el procedimiento más adecuado para cada rito, dada la exclusión del consumo de carne que hemos visto por otros textos.

Con todo, ni el *Papiro* ni el fragmento de *Cretenses* es claro respecto al vínculo entre el banquete carnívoro de la ceremonia de iniciación y el mito del desmembramiento<sup>1394</sup>. El pasaje de Nono, a pesar de su oscuridad, propia del género poético, proporciona, en mi opinión, el vínculo más claro entre el sacrificio animal y el mito de Zagreo y los Titanes, a través de un procedimiento que podemos expresar en pocas palabras: además de otras motivaciones de las que ya hemos hablado, Nono hace que el dios niño sea un toro en el momento de su muerte para convertir un homicidio en un sacrificio cruento, equiparable al de las matanzas de toros que hemos analizado en páginas anteriores, al tiempo que base etiológica de aquéllos.

Asimismo, hemos de recordar que nuestro poeta no opera *ex nihilo* por cuanto respecta a la forma taurina del dios central del orfismo: tal apariencia subyace al epíteto ἐριβρεμέτης aplicado a Dioniso, en su advocación de Eubuleo, en el verso 8 del *Himno órfico a Perséfone*<sup>1395</sup>. El toro que muge y ruge está presente igualmente en las teogonías órficas, en concreto en la de *Jerónimo y Helánico* con referencia a una de las cabezas del dios primordial Protógono<sup>1396</sup>.

En definitiva, cabe recordar que junto con el carnero y el macho cabrío, el toro ocupa un lugar muy destacado en la escatología órfica, a juzgar por los datos que nos transmiten algunas de las laminillas áureas que comentábamos anteriormente<sup>1397</sup>. Se trata, en concreto, de las laminillas gemelas de Pelina (*OF* 485-486) y dos de las de Turios (*OF* 487.4 y *OF* 488.10), que hablan de los tres tipos de animal en sendas fórmulas relativas a la caída en leche, en lo que a todas luces parece una proclamación del estado de beatitud recién adquirido por el mista difunto. A pesar de la escasez de testimonios que permiten afirmar la identificación de Dioniso con un carnero y que recogieron estudiosos como Graf<sup>1398</sup>, Luppe<sup>1399</sup> o Segal<sup>1400</sup>, hemos mostrado más

---

<sup>1394</sup> Sólo Fírmico Materno considera explícitamente el crimen titánico como el modelo de ciertos rituales, aunque él alude a ritos menádicos como el desmembramiento de animales vivos y la omofagia: Iul. Firm. Mat. *De err.* 6.5 (89 Turcan).

<sup>1395</sup> Para Ricciardelli 2000, p. 347, nota *ad hoc*, el término podría aludir igualmente al estruendo característico de los ritos del dionisismo.

<sup>1396</sup> *OF* 129-133.

<sup>1397</sup> Vid. III.9.3.2. “Zagreo como león: el contexto. Fanes, el carnero y Dioniso Irafíotes”.

<sup>1398</sup> Graf 1991b, p. 94.

<sup>1399</sup> Luppe 1989, p. 13.

<sup>1400</sup> Segal 1990, p. 415.

arriba que tales dificultades no son insalvables y que el carnero es, en tanto que epifanía del dios, tan válida como el macho cabrío o el toro, aunque menos habitual y, seguramente, también menos espectacular<sup>1401</sup>.

Las laminillas citadas suponen la confirmación de que la máxima aspiración del fiel es la identificación con su dios. El animal caído en leche al que las fórmulas aluden es, en realidad, el mista que, con la muerte, ha nacido a una nueva vida en la que comparte con el propio Dioniso la categoría de baco, simbolizada en la alusión a las epifanías más corrientes de la divinidad. El sacrificio de Zagreo a manos de los Titanes supone, en fin, un paso más allá en la dualidad que alcanza a las demás metamorfosis animales que hasta ahora nos han ocupado, una cualidad que les hace ser, al mismo tiempo, animales amistosos u hostiles, víctimas o agresores. En el caso del toro, la ambivalencia permite profundizar, como hemos querido hacer ver, no sólo en lo que del ritual dionisiaco llega hasta Nono, sino también en las implicaciones soteriológicas que surgen de un hecho muy poco habitual en la religiosidad tradicional: que un dios sufra y muera, dando lugar a una posibilidad de salvación basada en una compleja serie de preceptos cuyo punto de partida parece ser una imitación de su sufrimiento. En las *Dionisiacas*, la identificación es múltiple, pues alcanza al mismo tiempo al animal, al fiel y al dios<sup>1402</sup>.

### 9.5.3. DIOSES TAURIFORMES.

#### A) ZEUS, EL ESPOSO DISFRAZADO.

Las intervenciones de Zeus en las *Dionisiacas* constituyen uno de los grupos de ejemplos más claros del respeto de Nono hacia la mitología tradicional. Los frecuentes episodios en los que el rey de los dioses se prenda de una mujer, sea divina o humana, y trata por todos los medios de conquistarla para llegar a su lecho, no son una excepción. Aunque los recoge siempre para reinterpretarlos, de acuerdo con su

---

<sup>1401</sup> Hemos citado al respecto un texto de una comedia perdida de Cratino que alude a una metamorfosis de Baco: Ἐαυτὸν δ' εἰς κρῖο(ν) μ(ε)τ(α)σκευάσας. “Transformándose en un carnero”. Cf. Cratin. *PCG* IV K.-A, p. 140, lín. 31 (= *P. Oxy.* 633).

<sup>1402</sup> Una idea semejante propusimos más arriba, al hablar de Ágave (vid. III.9.3.4.a) para explicar las razones por las que el león puede ser una forma a la vez favorable y desfavorable con respecto al dios y su ámbito. En efecto, el descuartizamiento del león que la madre de Penteo cree llevar a cabo es un acto ritual que remite a la triple relación entre víctima, verdugo humano y dios venerado. La falta de unanimidad en las fuentes acerca del animal que creen ver las bacantes en el relato (un león en *Ov. Met.* 3.714 y un toro, por ejemplo, en *Op. Cin.* 4.288ss) no supone un obstáculo para nuestra hipótesis, sino que la reafirma en tanto que la duda afecta a animales de clara vinculación con lo dionisiaco.



particular poética, el panopolitano mantiene un rasgo fundamental en este tipo de historias: la transformación momentánea de Zeus en diversos animales, bajo cuya forma engendra ilustres hijos. Tal como vimos, en forma de serpiente llega hasta Perséfone para dejarla encinta de Zagreo<sup>1403</sup>. El toro, que nos ocupa en el presente capítulo, es la apariencia bajo la que rapta a Europa, en un relato que, con la búsqueda de Cadmo y la lucha contra Tifón, desencadena toda la trama de la epopeya noniana, con el tratamiento detenido de la genealogía del segundo Dioniso<sup>1404</sup>. El conocido rapto tiene lugar en 1.46-57; que el toro que lleva a lomos a la princesa fenicia no es un animal corriente podemos deducirlo, sobre todo, a partir del hecho de que viaja sobre el mar, para asombro de un marinero que lo contempla<sup>1405</sup>. Estamos ante un motivo tradicional cuya presencia obedece a la necesidad argumental. Pero no hay ningún rasgo en él que nos permita hablar de ritual dionisiaco.

Lo contrario ocurre en el caso de la historia de Sémele. Si en toda la obra hay una amante de Zeus a la que el poeta concede relevancia sobre las demás, es, lógicamente, la mujer de la que nacerá el segundo Dioniso, indiscutible protagonista desde el punto de vista literario y garante de salvación humana desde la perspectiva religiosa. También al lecho de la hija de Cadmo acude Zeus después de haber sustituido prudentemente su peligrosa apariencia divina por un disfraz de animales diversos. Entre ellos, el toro, cuya presencia justifica Nono, como vamos a ver enseguida, a través de una relación de semejanza con la característica física primera de Baco: su imagen cornuda, que el padre preludia al unirse con Sémele. Los preámbulos de tales amores proporciona al poeta la ocasión de aludir, de manera torrencial, a los animales característicos del séquito y las epifanías de Dioniso, en un pasaje situado en 7.319-328:

πῆι μὲν ὑπὲρ λεχέων βοέην μυκώμενος ἤχῳ,  
 ἀνδρομέοις μελέεσσιν ἔχων κερόεσσαν ὀπωπήν,  
 ἰσοφυῆς μίμημα βοοκραΐρου Διονύσου,  
 πῆι δὲ λεοντείην πυκινότριχα δύσατο μορφήν,  
 ἄλλοτε πόρδαλις ἦεν, ἄτε θρασὺν υἷα φυτεύων,  
 πορδαλίῳν ἐλατήρα καὶ ἠνιοχῆα λεόντων·

<sup>1403</sup> Vid. III.4. “La concepción de Zagreo: la serpiente amante”.

<sup>1404</sup> Conforme a las reglas del encomio asentadas por Menandro el Rétor: *Rhet. Gr.* ed. Spengel III, ss.- III 1 ss. *Menander Rhetor*, Rusell – Wilson (eds.) 1981, pp. 347-367. Cf. Stegemann 1930, pp. 104-209, que entiende que el esquema del encomio subyace a la epopeya entera.

<sup>1405</sup> Cf. 1.93-124.

ἄλλοτε μιτρωθεῖσαν ὑπὸ σπείρησι δρακόντων  
νυμφίος ἀμπελόεντι κόμην ἐσφίγγετο δεσμῶι,  
οἴνοπα δινεύων ἑλικώδεα κισσὸν ἐθείρης,  
Βάκχου πλεκτὸν ἄγαλμα.

“Luego, sobre el lecho mugiendo con voz de toro con una apariencia cornuda sobre su cuerpo viril, una imagen idéntica a la de Dioniso con cuernos taurinos; después, revistió la forma peluda de un león y otras veces era una pantera, pues estaba engendrando un hijo audaz, conductor de panteras y auriga de leones. Otras veces, coronada por anilladas serpientes la melena, se adornaba con una guirnalda de racimos, como un novio, enroscándose en la cabellera trepadora hiedra vinosa, imagen trenzada de Baco”.

A lo largo del presente pasaje, Zeus se transforma sucesivamente en toro, león, pantera y joven coronado de vides, hiedras y serpientes, todo ello en justa correspondencia con las apariencias del futuro dios. Para reforzar aún más la semejanza, que resulta evidente a pesar de todo, Nono pone de manifiesto hasta tres veces en el mismo pasaje el nombre y las características de Dioniso que su padre imita. Por otro lado, la acumulación de apariencias animales parece construida sobre el modelo de las metamorfosis de Zagreo en el canto sexto, sobre todo por el apresuramiento con que unas se superponen a otras. La motivación, sin embargo, es radicalmente diversa en uno y otro pasaje: Zeus quiere dar muestra de un poder excelso, relacionado muy de cerca con el sexual, dado el contexto erótico en el que nos encontramos; por su parte, el primer Dioniso busca defenderse de la muerte inminente.

A pesar de la variedad de animales revestidos por su amante, Sémele no parece recordar todas las apariencias. Cuando, llevada por la desconfianza que Hera ha sembrado en ella<sup>1406</sup>, le pide que se le aparezca en todo su esplendor divino<sup>1407</sup>, sólo habla de dos animales, como vemos en 8.319-325:

νυμφίε τερπικέραυνε, σὺ μὲν πολυφεγγεῖ παστῶι  
ἐνθεον εἶδος ἔχων ἐπὶ δέμνιον ἔρχεαι Ἥρης  
ἄστεροπαῖς γαμίησι καταυγάζων σέο νύμφην  
Ζεὺς πυρόεις, Σεμέληι δὲ δράκων ἢ ταῦρος ἰκάνεις.  
κείνη μὲν βαρύδουπον Ὀλύμπιον ἦχον Ἐρώτων  
εἰσαῖε, Σεμέλη δὲ τύπῳ σκιοειδέει μορφῆς

<sup>1406</sup> Hera se disfraza de vieja nodriza, en 8.181-185 para inducir a Sémele el deseo de ver a Zeus con sus atributos divinos. Mediante un hábil discurso convence a la hija de Cadmo para que le pida a su amante una señal segura de que es un dios: cf. 8.207-263.

<sup>1407</sup> Cf. el discurso completo de Sémele en 8.290-347, donde manifiesta su sentimiento de inferioridad respecto a otros amores del dios y a sus hermanas.

ταύρου ψευδαλέοιο νόθον μυκηθμὸν ἀκούει.

“Novio que domas los rayos, en un tálamo resplandeciente, con una figura divina acudes al lecho de Hera, iluminando a tu esposa en medio de relámpagos nupciales, Zeus de fuego. Pero a Sémele te aproximas como una serpiente o un toro. Ella el profundo eco olímpico de los Amores oye, pero Sémele, en el sombrío reflejo de una figura de toro engañoso, escucha un mugido falso”.

Cegada por la envidia, la hija de Cadmo menciona tan sólo el toro y la serpiente, aun cuando en la enumeración que hemos presentado en el anterior pasaje el reptil estuviera tan sólo presente en las coronas de la cabellera de su amante. Parece posible defender que Nono entrecruza la historia de la concepción del segundo Dioniso con la de Zagreo que, tal como vimos, sí tiene lugar por obra de Zeus disfrazado de serpiente<sup>1408</sup>. Toda la fuerza del reproche de Sémele, no obstante, recae sobre el toro cuyos mugidos se siente condenada a escuchar, por oposición a los majestuosos sonidos reservados para otras amantes de mayor dignidad.

El pasaje, por lo demás, es una interesante muestra de la vinculación existente entre el toro y la serpiente que ya transmitiera Clemente de Alejandría en relación con el mito órfico de la doble violación de Deméter y Core<sup>1409</sup>:

Τί δ' εἰ καὶ τὰ ἐπίλοιπα προσθείην; Κυεῖ μὲν ἡ Δημήτηρ, ἀνατρέφεται δὲ ἡ Κόρη, μίγνυται δ' αὖθις ὁ γεννήσας οὐτοσί Ζεὺς τῆι Φερεφάττηι, τῆι ἰδίαι θυγατρὶ, μετὰ τὴν μητέρα τὴν Δηώ, ἐκλαθόμενος τοῦ προτέρου μύσους, πατὴρ καὶ φθορεὺς κόρης ὁ Ζεὺς, καὶ μίγνυται δράκων γενόμενος, ὃς ἦν ἐλεγχθεὶς. Σαβαζίων γοῦν μυστηρίων σύμβολον τοῖς μουμένοις ὁ διὰ κόλπου θεός· δράκων δέ ἐστιν οὗτος, διελκόμενος τοῦ κόλπου τῶν τελουμένων, ἔλεγχος ἀκρασίας Διός. Κυεῖ καὶ ἡ Φερέφαττα παῖδα ταυρόμορφον· ἀμέλει, φησί τις ποιητῆς εἰδωλικός,

ταῦρος πατὴρ δράκοντος καὶ πατὴρ ταύρου δράκων,

ἐν ὄρει τὸ κρύφιον, βουκόλος, τὸ κέντρον,

βουκολικόν, οἶμαι, κέντρον τὸν νάρθηκα ἐπικαλῶν, ὃν δὴ ἀναστέφουσιν οἱ βάκχοι.

“¿Y qué, si añadiera lo restante? Deméter da a luz y Core crece, y de nuevo el mismo Zeus que la engendrara se une a Feréfata, su propia hija, después de su madre Deo, olvidándose de su falta anterior. Zeus es padre y violador de su hija y se une a ella transformado en serpiente, para probar quién era. El símbolo de los que se inician en los misterios de Sabazio es “el dios por el regazo”<sup>1410</sup>. Se trata de una serpiente que se arrastra por el regazo de los celebrantes, prueba de la lascivia de Zeus. Y Feréfata engendra un hijo taumomorfo. Sin duda lo afirma algún poeta idólatra:

"El toro es padre de la serpiente y la serpiente padre del toro,

<sup>1408</sup> Vid. III.4. “La concepción de Zagreo: la serpiente amante”.

<sup>1409</sup> Clem. Al. *Prot.* 2.16. Cf. *OF* 589 T.

<sup>1410</sup> Vid. III.8.4. “Dioniso hombre y niño: las contraseñas”.

en la montaña lo oculto, boyero, el aguijón".

Creo que se llama aguijón de boyero al tirso con que se coronan los bacos".

En el dístico citado por el alejandrino hallamos una expresión con todas las características que permiten hablar de ella como contraseña religiosa, aparte del hecho de que el propio autor la denomine σύμβολον: tras un término críptico o una secuencia de palabras con o sin sentido, se encuentra oculto un sentido profundo, a manera de condensación de saberes fundamentales para el iniciado<sup>1411</sup>. Independientemente de cuál fuese su significado real, Clemente entiende la fórmula del toro y la serpiente de una manera simplemente mítica, en tanto que la vincula a la forma con la que Zeus engendra a Perséfone y, en ella, a Dioniso. Sin embargo, demuestra conocer el empleo ritual de tal *symbolon* en un ritual muy cercano al orfismo.

El texto de Nono es muy distinto. Parece posible afirmar con toda seguridad que tiene algún conocimiento de la relación del toro y la serpiente en cultos donde Dioniso y Zeus son los dioses fundamentales. Pero, en el caso de que conociera la fórmula transmitida por Clemente de Alejandría, Nono la ha despojado de su sentido originario para hacer de ella un mero motivo ornamental. Con todo, el autor del *Protréptico* había dado ya un paso fundamental, como hemos visto. La cercanía geográfica y cronológica entre Clemente y nuestro poeta, en definitiva, hace bastante probable la consideración de que Nono conociera la obra de aquél<sup>1412</sup>.

Sea como fuere, la forma taurina de Dioniso es una constante en la literatura grecolatina y, por supuesto, en Nono<sup>1413</sup>. Señalada sobre todo por la cornamenta característica que su padre imita para engendrarlo, como vimos en el pasaje de 7.319-328, su condición híbrida, semianimal, justifica la alusión de 7.152-154, de la que vamos a hablar a continuación.

Encontramos tal referencia inserta en el pasaje de 7.141-160, que contiene uno de los cuatro sueños proféticos de la obra, que predice a Sémele los acontecimientos más señeros de su destino. En otros lugares hemos hablado del papel de los sueños en las *Dionisiacas* y nos hemos centrado en el comentario de tres

---

<sup>1411</sup> Vid. III.8.4.

<sup>1412</sup> La fórmula de la serpiente y el toro es bidireccional, en una muy probable indicación de la identificación entre Zeus y Dioniso. Como divinidades centrales del orfismo, los dos aparecen confundidos también en las *Dionisiacas* a través de diversos procedimientos literarios que dan cuenta del sincretismo religioso: vid. III.8.5. "Formas de expresión del sincretismo religioso".

<sup>1413</sup> Vid. III.9.5.3.b. "Baco toro: verdugo y víctima".

ensoñaciones a las que nos referíamos como premonitorias o simbólicas, caracterizadas por el empleo de un lenguaje simbólico y su coincidencia exacta con respecto a los hechos reales que profetizan. Así, hemos ofrecido una explicación a la presencia del león en los respectivos sueños de Ágave, Licurgo y Aura<sup>1414</sup>.

El sueño de Semele hace uso de una simbología únicamente vegetal, relacionada mucho más con la serpiente que con el toro que nos ocupa, al que sólo alude la descripción del ser nacido del muslo de Zeus. Así leemos en 7.143-160:

[...] καὶ ἀρτιγόνοισι κορύμβοις  
ἔλπετο καλλιπέτηλον ἰδεῖν φυτὸν ἔνδοθι κήπου  
ἔγχλοον, οἰδαλέωι βεβαρημένον ὄμφακι καρπῶι,  
νειφόμενον Κρονίωνος ἀεξιφύτοισιν ἔέρσαις·  
ἔξαπίνης δὲ πεσοῦσα δι' αἰθέρος οὐρανίη φλόξ  
δένδρον ὅλον πρήνιξε, νέου δ' οὐχ ἦπτετο καρποῦ·  
ἀλλὰ μιν ἀρπάξας τανυσίπτερος ὄρνις ἀλήτης  
ἡμιτελῆ χατέοντα τελεσσιγόνοιο λοχεΐης  
ᾠρεγε μὲν Κρονίωνι· πατήρ δέ μιν ἠδέει κόλπῳι  
δέκτο λαβῶν, μηρῶι δὲ συνέρραφεν· ἀντὶ δὲ καρποῦ  
ταυροφυῆς κερόεντι τύπῳι μορφούμενος ἀνήρ  
αὐτοτελῆς βλάστησεν ὑπὲρ βουβῶνα τοκῆος·  
καὶ Σεμέλη φυτὸν ἦεν.

“[...] y entre racimos recién nacidos le pareció ver en un jardín una planta de hermosas hojas, verde, cargada de profético fruto sin madurar, y empapado por la fertilizante humedad del Cronión. De repente, una llama celeste que cayó a través del éter atravesó el árbol entero, pero no tocó su fruto. Sin embargo, un pájaro errante de amplias alas lo arrebató a medio crecer, no del todo maduro, y se lo llevó al Cronión. El padre, en su dulce regazo lo recibió y lo acogió, y se lo cosió en el muslo. En lugar del fruto, un varón formado, de apariencia taurina, con la frente cornuda, surgió de la ingle de su progenitor. Y Semele era la planta”.

El pasaje se inscribe, pues, en la línea de los sueños en que, respectivamente, Dioniso conoce de antemano su enfrentamiento con Licurgo<sup>1415</sup>, Ágave es avisada de la muerte de Penteo<sup>1416</sup> y Aura de su futura violación por Dioniso<sup>1417</sup>. No podemos hablar de estricta simetría entre ellos, pero sí de paralelismo, en razón del lenguaje simbólico compartido, característico de los sueños. Desde el punto de vista literario, se trata de un constructo fundamentado en el uso de la metáfora, en virtud de la

---

<sup>1414</sup> Vid. III.9.3.4.

<sup>1415</sup> En 18.174-195.

<sup>1416</sup> En 44.46-79.

<sup>1417</sup> En 48.262-283.

capacidad alusiva de elementos animales o vegetales. Más arriba hemos aludido a la transparencia total de la imagen en las ensoñaciones: en el episodio del sueño que advierte a Dioniso del ataque de Licurgo, Nono señala explícitamente la equivalencia entre el símbolo y su referente como paso previo a la narración del sueño<sup>1418</sup>; en el sueño de Sémele, la equiparación tiene lugar en 7.155, a manera de conclusión. El árbol está justificado como representante antonomásico de la fertilidad, que es la cualidad que más interesa destacar de quien ha de dar a luz al segundo Dioniso. Por otro lado, parece que lo vegetal es, en origen, un elemento muy relacionado con el culto del dios, ya sea en forma de hiedra, vid, vegetación en general, o la ambigua figura de la serpiente, cuya presencia en rituales, tanto en la tradición como en Nono, está en todo momento vinculada a la de las plantas<sup>1419</sup>.

El simbolismo del pasaje funciona tan sólo por lo que respecta a Sémele. Todos los demás elementos son perfectamente identificables, a pesar de la ausencia de explicitación por parte del poeta: la lluvia de Zeus, dios de los fenómenos meteorológicos, empapa el árbol porque será él quien deje encinta a Sémele; de manera idéntica a los sucesos siguientes, narrados en 9.1-15, se cose en el muslo el fruto a medio madurar, que surgirá en forma de varón con cuernos. Ésta es la única alusión a un toro de todo el pasaje, en forma de profecía de la aparición del futuro Baco, recurrente, como vimos, en la escena de amor entre sus padres y, sobre todo, en los textos que vamos a estudiar a continuación.

#### B) BACO TORO: VERDUGO Y VÍCTIMA.

La representación de Dioniso como un toro posee implicaciones culturales que resulta fácil rastrear a lo largo de la tradición literaria. Una de las más antiguas figuraciones la hallamos, como hemos observado más arriba, en los versos 1018-1023 de las *Bacantes* de Eurípides, un texto particularmente útil para nuestro estudio, puesto que el toro no aparece aislado, sino en conexión con el león y la serpiente. Así, da lugar a un grupo de animales de especial significación en el ámbito dionisiaco, como hemos querido mostrar, de tal manera que es más significativo la totalidad del texto euripideo que cada una de las apariencias aisladas. Como ya dijimos, el pasaje pertenece a una invocación que dirigen a su dios las ménades enfurecidas, clamando

---

<sup>1418</sup> Cf. 18.176: ἴνδαλμα Λυκούργου. “Las enseñanzas de Licurgo”.

<sup>1419</sup> Vid. III.9.4.4.b. “La serpiente iniciática”. Vid. también IV.3.3. “Medicina mágica: plantas y ritos”.

venganza contra Penteo<sup>1420</sup>, lo que sirve de apoyo a la afirmación de la condición ofensiva, violenta, de las metamorfosis de Zagreo en el canto sexto de las *Dionisiacas*, que, entre otros, toman este texto como modelo. Por ello, la serpiente a la que se refieren tiene una apariencia monstruosa, de muchas cabezas (v. 1018s: πολύκρανος...δράκων) y el león respira fuego (v. 1019: πυριφλέγων...λέων). La mención del toro aparece desnuda, sin adjetivación, pero ocupa el primer lugar absoluto, lo que le concede primacía respecto a las otras, de una manera perceptible a simple vista.

Nono, que modela gran parte de su *Penteida* sobre la tragedia de Eurípides, aprovecha la importancia de la forma taurina de Dioniso en momentos cruciales de la trama y le da un significado muy similar al que afirmamos con referencia al pasaje del ateniense. Pero también cobran relevancia las innovaciones introducidas por el panopolitano, en correspondencia con su ideal poético de la variación.

Tres son los textos relativos a la lucha contra Penteo en los que el toro dionisiaco desempeña un papel destacado. El primero lo encontramos en 45.246-251, un pasaje al que aludimos más arriba por encontrarse repleto de ironía trágica<sup>1421</sup>. Dioniso, que poco antes, en 45.239-245, se ha disfrazado de soldado tebano y ha tomado por los cuernos un toro, se lo presenta al encolerizado Penteo con las siguientes palabras:

οὗτος ἀνὴρ, σκηπτοῦχε, τεῖν οἴστρησεν Ἀγαύην·  
οὗτος ἀνὴρ ἐθέλει βασιλῆίδα Πενθέος ἔδρην·  
ἀλλὰ λαβῶν κερόεντα δολόφρονα Βάκχον ἀλήτην  
δησον ἀλυκτοπέδησι τεῶν μνηστήρα θοώκων,  
καὶ κεφαλὴν πεφύλαξο βοοκράϊρου Διονύσου,  
μὴ σε βαλῶν πλήξειε τανυγλώχινι κεραίῃ.

“Éste es el hombre, majestad, que ha enloquecido a tu Ágave, éste hombre quiere el trono real de Penteo. Vamos, toma al cornudo Baco, el falso, el vagabundo, carga de cadenas al pretendiente de tu trono, pero ten cuidado con la cabeza del cornudo Dioniso, no vaya a ser que te atravesase con su cuerno afilado”.

El soberano acepta el toro, convencido de haber obtenido el éxito que deseaba en la persecución del dios. Dioniso, sirviéndose de la ofuscación de su encarnizado oponente, aparece en forma humana sin prejuicio de su estratagema, y hace creer a Penteo que lo que ve no es un animal, sino el impostor que él busca. Y si la trampa

<sup>1420</sup> Vid. III.9.3.2. “Zagreo como león: el contexto. Fanes, el carnero y Dioniso Irafíotes”.

<sup>1421</sup> Vid. III.9.3.4.a.

funciona, es, sobre todo, debido a la característica figura de Baco en la que venimos insistiendo hasta aquí. El pasaje comentado guarda una semejanza con el verso 920 de las *Bacantes*, donde el soberano de Tebas, poseído por la locura báquica, afirma ver a Dioniso como si fuera un toro<sup>1422</sup>.

Otros dioses en la tradición seguida por Nono poseen cuernos como un componente más de su figura, por lo demás mayoritaria humana. Es el caso de Selene, la luna, cuya cornamenta parece la transposición mítica de la forma que presenta el satélite en estado menguante o creciente. En el enfrentamiento noniano de Baco contra Penteo, Selene desempeña un papel fundamental, consistente en dar el paso fundamental en la victoria del dios contra el teómaco. En obediencia a una plegaria de Dioniso, situada en 44.188-216, Luna, identificada con Hécate, Perséfone y Ártemis, libera a las Erinis, que toman al asalto el palacio de Penteo para causarle la desgracia (44.258-277). He aquí, pues, una de las más destacables innovaciones de nuestro poeta respecto a la tragedia de Eurípides, donde la locura del rey de Tebas es obra únicamente de Dioniso.

En el último bloque del presente trabajo, dedicado a la magia y su relación con el orfismo en las *Dionisiacas*, analizamos con detalle el pasaje de la plegaria como una muestra de la literatura himnica y de la concepción sincrética de la diosa, características ambas que permiten defender una manifiesta influencia de determinadas obras órficas en la epopeya noniana<sup>1423</sup>. La respuesta de Selene se extiende entre los versos 218 y 252 del canto cuadragésimo cuarto, y resulta, como es de esperar, favorable al dios que ha solicitado sus servicios. Para el poeta, la razón de la obediencia a la oración está la analogía existente entre las apariencias cornudas de ambos. Así lo pone de manifiesto el verso 44.217, que supone la transición entre la intervención de Dioniso y la de la Luna:

ὡς φαμένου ταυρῶπις ἀνίαχεν ὑπόθι Μήνη...

“Cuando él hubo hablado así, respondió en lo alto Mene, de rostro taurino...”.

El tercer texto en el que hallamos una referencia al toro dentro de la *Penteida* noniana recoge la actividad de Dioniso en el interior de la morada del rey de Tebas. El pasaje de 44.278-318 narra cómo el dios llega hasta Autónoe, a la que convencerá de unirse a sus filas de ménades extáticas haciéndole creer que su hijo Acteón no sólo vive, sino que además se ha casado con Ártemis. La apariencia taurina cobra,

---

<sup>1422</sup> καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς.

<sup>1423</sup> Vid. IV.2.4.



nuevamente, un sentido de hostilidad y se relaciona muy de cerca con los aspectos más siniestros de la vengativa personalidad del dios. Así leemos en 44.278-281:

ὄρφναιοις δὲ πόδεσσι δόμων ἐπεβήσατο Κάδμου  
νυκτιφαῆς Διόνυσος ἔχων ταυρώπιδα μορφήν,  
αἰθύσσων Κρονίην μανιώδεα Πανὸς ἰμάσθλην·  
βακχεύσας δ' ἀχάλινον Ἄρισταίοιο γυναῖκα

“Con pies oscuros en el palacio de Cadmo entró Dioniso, el que ilumina la noche, con una apariencia de toro, haciendo resonar el látigo perturbador de Pan Cronión, y enloqueció a la esposa desenfrenada de Aristeo...”

El toro es la apariencia adquirida por Dioniso en otras dos manifestaciones de poder supremo. El primer caso es el relato de su enfrentamiento contra Deríades, en 36.291-333, una serie de metamorfosis que estudiamos más adelante desde el punto de vista de la magia<sup>1424</sup>: llamas, agua, león, árbol, pantera, fuego errante, león y jabalí son las formas sucesivas que adquiere el encolerizado dios. En el segundo duelo del dios y el general indio, Deríades se refiere a aquéllas metamorfosis, en un doblete estilístico que, no obstante, es inexacto, pues añade el toro (40.43-56), ausente del primer pasaje<sup>1425</sup>.

Con su característica cornamenta, que convive con un cuerpo mayoritariamente humano, se aparece el dios en todo su esplendor en el episodio tradicional de los tirrenos. Puesto en boca de Tiresias que, en 45.105-168, se lo relata a Penteo con la esperanza de hacerle ceder en su cólera de teómaco, la digresión sigue estrechamente el *Himno homérico a Dioniso*: el dios se disfraza de joven muchacho, se deja secuestrar por los piratas tirrenos y, de repente, se manifiesta lleno de poder. Con gran lujo de detalles y recursos literarios, Nono describe, a partir del verso 133, el surgimiento de hiedras y cipreses que transforman el barco casi en una jungla, llena de animales directamente relacionados con el culto y los atributos iconográficos de Dioniso. Las serpientes se enroscan por los mástiles, en la proa los leones rugen y mugen los toros. Lo preside todo un Dioniso que, para terror de los tirrenos, aparece, majestuoso y terrorífico, tal como vemos en 45.133-136:

καὶ νέος ἔξαπίνης μέγας ἔπλετο θέσπιδι μορφῇ  
ἀνδροφυῆς κερόεις ὑψούμενος ἄχρισ Ὀλύμπου,  
νύσσων ἠερίων νεφέων σκέπας· εὐκελάδωι δὲ  
ὦς στρατὸς ἐννεάχιλος ἑῷ μυκήσατο λαιμῷ.

<sup>1424</sup> Vid. III.9.3.3.a.

<sup>1425</sup> Deríades se queja de la rapidez con la que su enemigo pasa de una forma a otra. Cf. su mención del toro en 40.50: κάπρον ἰδὼν ἐπιόντα βοῶς μυκηθμὸν ἀκούω.

“Y el joven, de repente, creció con una forma divina, con forma de hombre cornudo que alcanzaba lo alto del Olimpo, tocando las cumbres de las nubes etéreas. Con bramante garganta como un ejército de nueve mil hombres mugió<sup>1426</sup>”.

La apariencia taurina de Dioniso es genética. Es decir, no necesita impostarla, sino que forma parte de su apariencia desde que nace o, incluso, desde antes, como vimos más arriba al hablar de los amores de Zeus y Sémele<sup>1427</sup>. Si hubiera que establecer una escala de grados de vinculación de las metamorfosis de Zagreo del canto sexto con respecto al segundo Dioniso, la forma taurina ocuparía, seguramente, la posición más elevada.

En el ámbito de la religiosidad órfica, la representación del dios como toro parece subyacer a la denominación de una clase sacerdotal aludida como βουκόλοι, literalmente, “boyeros”. El testimonio más antiguo lo encontramos en la línea 25 del *Papiro de Gurob*<sup>1428</sup>:

[o]ἴν[ο]ν ἔπιον ὄνος βουκόλος...

Los estudiosos han discutido mucho respecto a la interpretación de la frase: “bebí siendo asno y me convertí en sacerdote”, es la propuesta de Smyly<sup>1429</sup>; es posible pensar, asimismo, en un diálogo entre dos interlocutores, al modo de las contraseñas rituales, de tal manera que uno de ellos enuncia una parte y recibe como respuesta la segunda. La cercanía entre el sacerdote y el asno, a pesar de las dificultades para la interpretación sintáctica del fragmento, está atestiguada en otros testimonios que los unen en relación con la celebración de misterios<sup>1430</sup> o que apuntan a un sentido místico del animal<sup>1431</sup>.

La denominación del sacerdote como βουκόλος está directamente vinculada con las representaciones de Dioniso con cuernos de toro, muy abundantes, como vemos, en la literatura. Plutarco, por un lado, cita unos versos procedentes de una

---

<sup>1426</sup> Motivo homérico: cf. Hom. *Il.* 859-861.

<sup>1427</sup> Vid. III.9.5.3.a. “Zeus, el esposo disfrazado”.

<sup>1428</sup> *OF* 578. Cf. asimismo Smyly 1921, Tierney 1922, pp. 77ss; West 1983a, pp. 181ss; y Hordern 2000, pp. 131ss, con bibliografía.

<sup>1429</sup> Smyly 1921.

<sup>1430</sup> Cf. Ar. *Ra.* 159: ἐγὼ γοῦν ὄνος ἄγω μυστήρια, y el comentario *ad loc* de Tierney 1922, p. 85, que ofrece la siguiente interpretación del juego de palabras deliberado del cómico: “soy un asno que celebra los misterios”, donde “asno” equivale a “mista” y “soy un asno que lleva los elementos sagrados para celebrar los misterios”, donde asno mantiene su significado propio y alude al animal. Cf. asimismo García López 1993, p. 86, con bibliografía.

<sup>1431</sup> Como propone Tierney 1922, p. 85 en relación con la obra de Apuleyo.

invocación a Dioniso taurino<sup>1432</sup>. Más cercanos a Nono, desde el punto de vista cronológico, son los *Himnos órficos*, algunos de los cuales nos transmiten como epítetos de Dioniso ταυρομέτωπος<sup>1433</sup> o ταυρωπός<sup>1434</sup>. También entra en juego la iconografía: algunos testimonios como la cratera de Turios citada por Kerényi<sup>1435</sup>, ratifican la asociación entre Dioniso y el toro.

Se trata de un concepto que, además, formaba parte del contenido secreto que aprendían los iniciados en los misterios de Sabacio, en los que aparece igualmente implicada la figura del boyero; así lo hemos visto poco más arriba<sup>1436</sup> en el comentario de un pasaje de Clemente de Alejandría que contiene en clave de burla una alusión al *symbolon* órfico “el toro es el padre de la serpiente y la serpiente es el padre del toro”<sup>1437</sup>. Tal como veíamos entonces, Nono transporta una noción cultural a una estructura poética, aun cuando no podemos asegurar que el valor religioso permanezca encubierto por el predominante gusto por la mitología y la tradición. Puede haber ocurrido, simplemente, que el panopolitano aproveche remotamente la fórmula órfica, o lo que conoce de ella a través de Clemente, para dar cuenta de su profunda erudición y habilidad literaria, sin ningún compromiso ideológico.

La importancia de los pasajes de las *Dionisiacas* que hemos ido citando y estudiando a lo largo del presente epígrafe radica, sobre todo, en su capacidad para mostrar cómo la apariencia cultural más característica de Baco no sólo permanece, sino que conserva su facultad de aludir a determinados aspectos del dionisismo y del orfismo, sobre todo por la relación que el poeta de Panópolis establece entre Zagreo y su sucesor, el segundo Dioniso.

#### 9.5.4. A MODO DE CONCLUSIÓN.

El toro pone fin al ciclo de las metamorfosis ejecutadas por Zagreo para defenderse de los Titanes. El método de trabajo seguido a lo largo del presente capítulo se corresponde en líneas generales con el que hemos empleado en los dos anteriores, dedicados respectivamente al estudio del león y de la serpiente. Así,

---

<sup>1432</sup> Ἐλθεῖν, ἦρ', ὦ Διόνυσε, / ἄλιον ἐς ναὸν ἀγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν / ἐς ναὸν τῷ βοέωι / ποδὶ δύων.  
Cf. Plu. *Aetia Romana et Graeca* 299 B.

<sup>1433</sup> *OH* 45.1.

<sup>1434</sup> *OH* 30.4.

<sup>1435</sup> Kerényi 1976, fig. 114. Cf. también Bérard 1976, pp. 61-73.

<sup>1436</sup> Vid. III.9.5.3.a.

<sup>1437</sup> Clem. Al. *Prot.* 2.16.

después de atender al contexto en el que el toro aparece dentro del canto sexto de las *Dionisiacas*, hemos procurado buscar en el resto de la obra las razones por las que el primer Dioniso de Nono reviste una apariencia que lo vincula directamente con Baco.

En cuanto al contexto inmediato de la última de las formas animales de Zagreo, podemos decir que se nos ha revelado mucho más ilustrativo que en las ocasiones anteriores. La posición final del toro le otorga relieve frente a las demás apariencias: además de enlazar con el motivo del bramido de Hera en los cielos, la muerte del dios niño bajo tal disfraz permite hablar del papel del sacrificio animal en el orfismo. Efectivamente, partiendo del mito del desmembramiento del dios a manos de los Titanes y del nacimiento de la humanidad y la obligación del alma de vagar de un cuerpo a otro como consecuencias funestas del crimen, la doctrina órfica prohibía las ofrendas cruentas y el consumo de carne. Sin embargo, hemos aportado algunos ilustrativos testimonios que sugieren la posibilidad de que el mista realizara un sacrificio iniciático que marcaría la pureza ritual que habría de caracterizar su vida en lo sucesivo. Del mismo modo, las *Dionisiacas* presentan una serie de alusiones a libaciones de sangre, por un lado, y a sacrificios de vacas y toros, por otro, que se contradicen con otros momentos de la trama en los que Dioniso se niega explícitamente a un sacrificio cruento y participa en banquetes vegetarianos. Hemos tratado de acercarnos a la comprensión de cada una de las menciones, prestando atención a su probable sentido por cuanto respecta a la totalidad de la epopeya, pero también en relación con las fuentes cercanas al ámbito del orfismo. Ligábamos nuestra argumentación en el presente capítulo con la enumeración de posibles razones para la omisión del festín titánico en Nono, que hemos desarrollado en capítulos anteriores.

A la luz del relato de la muerte de Zagreo hemos discutido igualmente la posibilidad de la presencia de una fe en la resurrección en la obra noniana. A pesar de lo confuso de la alusión, hemos tratado de mostrar las causas por las que parece más razonable negar que el poeta se erija en profeta de ningún tipo de fe al respecto. No hay rastro alguno de la creencia en la transmigración y, en el caso de que la vuelta a la vida fuera extensible a los seres humanos, que en las *Dionisiacas* no tienen ningún protagonismo, se trataría más bien de resurrecciones mágicas o de vagas promesas, como las que realiza Dioniso a las hermanas de su madre tras la *Penteida*, cuyo nulo

cumplimiento conduce a dudar si no se tratará en realidad de burlas crueles por parte del dios.

En el siguiente bloque del capítulo nos hemos dedicado al estudio de las intervenciones de dioses que se relacionan de alguna manera con el toro, ya sea porque cuentan con algún rasgo taurino en el conjunto de su apariencia habitual, o porque se metamorfosean en toro en alguno de los episodios de las *Dionisiacas*.

Dentro del segundo grupo encontramos a Zeus, cuya tendencia a desear a múltiples mujeres lo lleva a disfrazarse continuamente, en un elemento de la tradición que Nono respeta y recoge. Sin embargo, de acuerdo con su técnica poética, la imitación noniana rara vez tiene lugar sin innovaciones. En este caso, la más destacable la hallábamos en la motivación por la que, entre otras formas, Zeus escoge la de toro para unirse a Semele: de tal manera, profetiza la venida del segundo Dioniso, largamente anunciado y deseado por el rey del Olimpo. La analogía que guarda la concepción de Zagreo por Zeus serpentino con la de Baco nos ha permitido aludir nuevamente al valor y el sentido de las contraseñas en el orfismo, puesto que en una de ellas, transmitida por Clemente de Alejandría, se alude a una relación paternal entre un toro y una serpiente. Hemos presentado, en fin, las razones que nos permiten defender en el pasaje de Nono una reinterpretación del texto de Clemente.

Atención especial es la que merecen los abundantes testimonios que presentan al segundo Dioniso con forma taurina en las *Dionisiacas*. Tal frecuencia se corresponde exactamente con la de las representaciones tradicionales tanto en la literatura como en la iconografía. En Nono, el toro, al contrario que el león y la serpiente, forma parte de la constitución física del dios desde incluso antes de su nacimiento. En efecto, aunque sea como consecuencia de una condición híbrida, Dioniso no necesita metamorfosearse para aparecer como un toro, puesto que siempre lleva cuernos. Predominan, como hemos visto, los pasajes en los que el animal adquiere connotaciones violentas y se relaciona estrechamente con actuaciones del dios ante sus enemigos, inspirado por el agudo sentido de la venganza que, junto con un inusitado interés por los seres humanos, caracteriza su ambigua personalidad a lo largo de toda la tradición.

El toro, en definitiva, establece el vínculo decisivo entre Zagreo y el segundo Dioniso, protagonista absoluto de la epopeya. La digresión de las metamorfosis concluye en una nueva profecía de la venida del salvador divino, el hijo de Semele.

No es sólo un colofón colorista y redundante, como vimos al hablar de la intervención de Hera, sino que, al mismo tiempo que aporta datos valiosos acerca de la cuestión de los tres Dionisos nonianos, establece múltiples vínculos entre la mitología tradicional y determinadas nociones fundamentales de la religiosidad órfica, en una estratégica labor de reinterpretación y reutilización de motivos literarios comparable a la de los autores que pusieran gran parte de la base doctrinal al orfismo.

## 10. BALANCE. LOS TRES DIONISOS A TRAVÉS DE ZAGREO.

A lo largo de los capítulos precedentes hemos tratado de ofrecer una panorámica de las intrincadas relaciones que establecen en la epopeya noniana los tres seres divinos que reciben el nombre de Dioniso. Como hemos afirmado reiteradamente hasta aquí, el segundo de ellos, hijo de Sémele y Zeus, en quien hallamos el reflejo de la tradición grecolatina mayoritaria, es el protagonista absoluto de la trama. Tal posición central justifica el papel secundario de los dos Dionisos restantes, Zagreo y Yaco, que quedan relegados a sendos lugares marginales del poema. Si, por un lado, los episodios relacionados con el primero de ellos anticipan la venida del dios dispensador del vino, como hemos mostrado, el nacimiento y consagración de Yaco coronan la enumeración de gestas dionisiacas que, *grosso modo*, subyace a la totalidad de la epopeya.

Con independencia de la discusión en torno a la estructura de la obra<sup>1438</sup>, es preciso reconocer que, a la sombra de la preeminencia de Baco<sup>1439</sup>, los episodios dedicados a la peripecia vital de sus homónimos son prácticamente insignificantes, al menos en extensión. Ahora bien, no pensamos que ocurra lo mismo por lo que respecta a su sentido, puesto que existen en tales textos una serie de elementos clave para la comprensión de la estructura y el funcionamiento de la tríada dionisiaca. Vamos a efectuar ahora un breve recorrido por las alusiones que mejor habrán de

---

<sup>1438</sup> Vid. I.1. “Nono y su obra”, donde presentamos y discutimos los puntos de vista más representativos al respecto.

<sup>1439</sup> Nombre que convencionalmente empleamos como sinónimo práctico del segundo Dioniso.

servirnos para recapitular y reafirmar muchos conceptos sobre los que ya hemos operado.

El bloque de nuestro trabajo que ahora finaliza persigue como objetivo principal el análisis de la presencia y sentido en las *Dionisiacas* de elementos procedentes de los diversos relatos teogónicos órficos de los que tenemos noticia<sup>1440</sup>. Hay que recordar, sin embargo, que la mayor parte de los textos del orfismo son inseparables del ritual, que a veces halla una justificación etiológica en determinados episodios de la teogonía. Y recordemos, por otra parte, que la función de los ritos efectuados por el individuo iniciado en las doctrinas de Orfeo es la salvación *post mortem*, que implica a todas luces la obtención de un estatus de privilegio en el Más Allá por oposición al resto de almas.

Tal como hemos ido observando, nada en la obra de Nono permite asegurar con total certeza la pervivencia fáctica de creencias o rituales órficos. La característica confluencia cultural y religiosa de la época y el ambiente geográfico que contextualizan el desarrollo de la obra de nuestro poeta impiden que podamos descartar por completo la existencia de prácticas y formas de fe reconocibles y vinculables con el orfismo. La epopeya del panopolitano es de gran importancia, entre otros motivos, porque testimonia un estadio intermedio de la recepción del material de la tradición. En nuestro análisis precedente hemos presentado pruebas de su conocimiento de las teogonías órficas, e incluso hemos hallado huellas de alusiones a algunos de los ritos derivados o asociados a ellas. Sin embargo, todo apunta a que la presencia de tales elementos obedece únicamente a razones formales, basadas en la técnica poética de Nono, que procura compilar los más diversos motivos sin dar cuenta de su procedencia o valor. Por otra parte, las huellas de la creencia en la vida en el Más Allá como consecuencia de una purificación determinada al amparo de los textos, tal como el orfismo propugnara, se diluyen más aún en el poema dionisiaco. En cualquier caso, se aproximan más a la concepción cristiana de la resurrección que a la idea de pervivencia del alma en el Hades de la religión de Orfeo.

Incluso las elaboraciones filosóficas de algunos de los neoplatónicos forman parte de la vasta materia prima con la que trabaja el panopolitano, sin que podamos hablar de una fe auténtica, ni siquiera, en sentido contrario, podemos certificar un

---

<sup>1440</sup> Vid. III.1. “Objetivos”.

tratamiento únicamente superficial y colorista. Por ello, lo más acertado parece moverse en un término medio, como decimos, al afirmar que el poeta no se compromete con ninguna opción, pero las conoce y aprovecha todas.

Sin embargo, es cierto que en medio de la mezcolanza temática e ideológica de las *Dionisiacas* hallamos un predominio de elementos vinculables con el dionisismo, como podría resultar obvio en razón del título y objeto de la obra. Pero se trata de un dionisismo eminentemente órfico, en una época en la que el orfismo se ha visto influido y transformado por las ideas de los filósofos neoplatónicos, contemporáneos o poco anteriores a Nono. Demostrarlo así ha sido nuestro propósito en los capítulos anteriores y continuará siéndolo a través del último bloque, dedicado a la presencia y sentido de la magia en la epopeya, así como a sus relaciones con el orfismo tardío.

La cuestión de los tres Dionisos ilustra de forma representativa el esquema de relaciones e influjos mutuos entre el dionisismo, el orfismo y algunos de los aspectos más llamativos de la filosofía neoplatónica. Las tres corrientes poseen rasgos análogos entre sí y, de un modo similar, cada uno de los tres Dionisos asume características que lo acercan a los otros dos. El proceso tiene lugar, en particular, por lo que respecta al segundo de ellos, el hijo de Sémele y Zeus, en razón de su ya aludido protagonismo.

En cuanto al primer Dioniso, Zagreo, hemos tratado de llamar la atención sobre el pasaje de las metamorfosis, en tanto que valioso instrumento de relación del dios niño con su homónimo, el segundo componente de la tríada. Sin embargo, las alusiones al divino hijo de Perséfone se extienden más allá del relato de su muerte a manos de los Titanes y de los textos relativos a los hechos que anticipan el crimen<sup>1441</sup>. En efecto, otros lugares de la epopeya, fuera de los cantos quinto y sexto, que podemos considerar centrales para la historia de Zagreo, dan cabida a un total de catorce referencias a la divinidad órfica por excelencia. Más arriba hemos aludido a tales menciones<sup>1442</sup>, en cuyo sentido indagaremos a continuación. Veremos cómo los testimonios permiten concluir que el nombre de Zagreo es susceptible de recibir los más diversos usos en función de qué personaje lo pronuncie, de quién sea el receptor y, por supuesto, de cuál sea el contexto de la mención.

---

<sup>1441</sup> Vid. III.2-4.

<sup>1442</sup> Vid. III.3.



Antes de examinar brevemente cada una de ellas, debemos llamar la atención sobre el antagonismo de los dos primeros Dionisos, que constituye uno de los pilares sobre los que se fundamenta la epopeya. Así lo apunta Vian en su comentario al último canto, al hilo del análisis del pasaje dedicado al nacimiento y la infancia de Yaco<sup>1443</sup>. En efecto, la llegada del tercer Dioniso sella definitivamente la comunión de sus precursores. El poeta anticipa tal reconciliación desde el final del canto quinto, al aludir a la añoranza de Zeus por Zagreo como justificación de su amor por Sémele, en quien ansía engendrar a un nuevo Dioniso a imagen del antiguo. Así lo vemos en 5.563-565, que hemos presentado más arriba<sup>1444</sup>. A través de él, Nono opera una hábil transición entre el relato de los respectivos destinos de las demás hijas de Cadmo y la venida al mundo del dios del vino, al tiempo que justifica y legitima el retroceso cronológico que supone la narración de las desventuras de Zagreo y de sus consecuencias (6.1-205)<sup>1445</sup>. Pero, además, el final del canto quinto tiene una función que parece pasarle inadvertida al estudioso en su comentario: resume por anticipado el nacimiento, la breve vida y el asesinato del primer Dioniso, como nos detuvimos en matizar en páginas anteriores<sup>1446</sup>.

Ahora bien, la razón fundamental por la que recordamos ahora el texto de 5.563-5.565 es que la relación entre Zagreo y Baco sugerida en él quedará rota en las referencias sucesivas al primero de ellos. En adelante, el segundo Dioniso no es una copia (cf. 5.564: μίμημα) del primero, sino que, de forma absolutamente opuesta a tal concepción, supone un agravio para la memoria del dios niño. Tal es el sentido de las menciones de Zagreo, que aparecen siempre en momentos cruciales de la trama<sup>1447</sup> y, en concreto, antes de la victoria de Baco sobre Deríades y los suyos.

De las catorce referencias al primer Dioniso que localizamos fuera de los cantos centrales en su historia, ocho tienen lugar antes del fin de la guerra indíaca. Siete de ellas se ajustan de forma prácticamente exacta a unas características similares; sólo una, la primera desde el punto de vista argumental, presenta rasgos peculiares. En el breve análisis de tales diferencias y similitudes hallamos las claves

---

<sup>1443</sup> Vian 2003, p. 82.

<sup>1444</sup> ἤδη γὰρ μενέαινε νέον Διόνυσον ἀξείν, / ταυροφυῆς μίμημα παλαιγενέος Διονύσου, / αἰνομόρου Ζαγρηῖος ἔχων πόθον ὑψιμέδων Ζεῦς. “‘Pues fue entonces cuando Zeus el Providente decidió hacer surgir a un Dioniso nuevo, copia tauriforme del antiguo Dioniso, porque sentía añoranza del desdichado Zagreo...”. Vid. III.2. “Antes del primer Dioniso: las bodas de Perséfone”.

<sup>1445</sup> Vian 2003, p. 82.

<sup>1446</sup> Vid. III.2.

<sup>1447</sup> Cf. Vian 2003, p. 82, que para la enumeración de los pasajes remite a Chuvín 1992, pp. 13-16.

para comprender la mutua relación de cada uno de los componentes de la tríada dionisiaca.

La primera aparición del nombre de Zagreo que hemos de destacar se inserta en la narración de la juventud y adolescencia del segundo Dioniso. El acontecimiento más destacable de tal periodo, durante el que Baco habita junto a Rea en Frigia, es su historia de amor con Ámpelo. El trágico fin del joven, integrante del cortejo del dios, es la excusa de la que se sirve nuestro poeta para introducir un relato etiológico del surgimiento de la vid y la invención del vino. En resumen, los amores de Dioniso con Ámpelo, la muerte del muchacho como consecuencia de su caída del lomo de un toro salvaje y su resurrección en forma de la planta dionisiaca por excelencia abarcan desde la mitad aproximada del canto décimo (10.139) hasta el final del duodécimo. La suma de tales episodios configura el relato completo de la adolescencia de Dioniso. Podemos medir la importancia de la historia erótica en tanto que oscurece o elimina sin más cualquier otro acontecimiento de la juventud del dios. La teogamia de Baco y Ámpelo presenta un rasgo coincidente fundamental con las demás uniones del dios en las *Dionisiacas*, y es que, como aquéllas, marca un hito en el progreso del personaje y en la consecución de sus logros. En este caso, Dioniso se enfrenta por primera vez a la muerte de un ser amado y recibe una promesa de inmortalidad de la que él mismo se hará transmisor en lo sucesivo a través de la difusión de la vid y del recién descubierto vino<sup>1448</sup>. Por otra parte, los amores con Ámpelo tienen un carácter iniciático en tanto que por ellos el dios alcanza la edad adulta, que lo capacita para emprender la guerra indíaca.

El contexto permite explicar que sea el propio Baco quien menciona a Zagreo en 10.292-299:

νεῦσον ἐμοὶ φιλέοντι μίαν χάριν, ὦ Φρύγιε Ζεῦ·  
νηπιάχῳ μὲν ἔειπεν ἐμὴ τροφὸς εἰσέτι Ρεΐη,  
ὡς στεροπὴν Ζαγρῆι πόρες, προτέρῳ Διονύσῳι,  
εἰσέτι παππάζοντι, τεῖν πυρόεσσαν ἀκωκὴν,  
καὶ βροντῆς κελάδημα καὶ ἠερίου χύσιν ὄμβρου,  
καὶ πέλε δεύτερος ἄλλος ἔτι βρέφος ὑέτιος Ζεύς·  
σεῖο δ' ἐγὼ πρηστήρος ἀναίνομαι αἰθέριον πῦρ,  
οὐ νέφος, οὐ βροντῆς ἐθέλω κτύπον.

---

<sup>1448</sup> Recuérdese la dudosa promesa de salvación que el dios hace a Ágave tras la *Penteida*: vid. III.9.3.4.a. Para una discusión de la posibilidad de resurrección, vid. III.9.5.2.b.

“Concédele a este enamorado un solo favor, Zeus frigio: siendo yo tan sólo un pequeño, mi nodriza Rea me contó que concediste el rayo a Zagreo, el primer Dioniso, cuando aún no hacía más que balbucir, tu lanza de fuego, y el estruendo del trueno y la caída de la lluvia celeste, y se convirtió en un segundo Zeus lluvioso aunque era sólo un bebé; pero yo rechazo el fuego etéreo de tu huracán, no quiero nubes ni el golpear del trueno”.

En tales términos Dioniso muestra que conoce la existencia de una divinidad anterior, hija, como él mismo, de Zeus, que obtuvo el poder de los cielos siendo tan sólo un bebé. Pero todo en el texto conduce a afirmar que lo entiende como un ser absolutamente independiente de él. De tal modo, queda rota la identidad a la que conducía, en apariencia, el pasaje 5.563-565 y tiene lugar una clara disociación entre el segundo Dioniso, perdidamente enamorado, y el primero. Se trata, sin duda, de un procedimiento del que nuestro poeta se sirve para dar idea de la magnitud del amor de su protagonista, que rechaza retóricamente el poder en el Olimpo por oposición con lo que realmente valora, el amor de Ámpelo que pedirá en los versos siguientes.

A continuación, contamos con siete pasajes en los que vuelve a aparecer el nombre de Zagreo. La mayoría de tales textos pertenecen a discursos pronunciados por diversos personajes, que aprovechan el nombre del primer Dioniso para resaltar su divinidad y oponerlo al segundo, que aparece, así, como un ser humano vulgar, y, por tanto, un impostor. Todos los personajes que hablan de Zagreo en estos textos o aquéllos cuya motivación, a ojos del poeta, tienen que ver con él, presentan un rasgo común: su enemistad o rivalidad con Dioniso.

De rivalidad hemos de hablar forzosamente al aludir a Deméter, pues sus intervenciones, en tanto que introductora del cultivo del cereal, se articulan en torno a una competición constante con el dios del vino. Así aparece claramente en varios lugares de la epopeya, incluso desde antes del nacimiento de Dioniso<sup>1449</sup>. Nono la

---

<sup>1449</sup> Como leemos en 7.85-88, durante el discurso con el que Zeus trata de consolar la preocupación por la humanidad del dios Eón: ἤδη δ' ἀγλαόδωρος ἐμὸς πάϊς ἐν χθονὶ πῆξει / ὕγρὸν ἀκεσσιπόνιοι θυώδεα καρπὸν ὀπώρης, / νηπενθῆς Διόνυσος, ἀπενθέα βότρυν ἀέξων, / ἀντίπαλος Δήμητρι. “Pronto mi hijo de relucientes dones sobre la tierra hará crecer el húmedo y fragante fruto de la vid que alivia el sufrimiento, Dioniso, el que no conoce el dolor, haciendo crecer el racimo indoloro, como rival de Deméter”. Véanse igualmente las palabras con las que Dioniso se dirige a Icario, campesino ateniense al que enseña a cultivar la vid, en 47.49-51: ζῆλον ἔχω προτέρης Δημήτερος, ὅτι καὶ αὐτὴ / ἄλλω γειοπόνωι στάχυν ὄμπιον ὤπασε Δηώ. / Τριπτόλεμος στάχυν εὔρε, σὺ δ' οἴνοπα βότρυν ὀπώρης. “Soy rival de Deméter la primordial, porque también ella, Deo, ofreció a otro campesino la fecunda espiga. Triptolemo descubrió el trigo, tú el racimo vinoso de la vid”. Como ejemplo de alusión mucho menos explícita a tal rivalidad podemos citar la contienda musical de Erecteo y Eagro, en la que el segundo, padre de Orfeo, obtiene la victoria con un dístico que alaba el poder de Dioniso frente al largo canto

trata ahora como razón fundamental por la que la diosa decide alinearse en el bando de los indios. Así leemos en 27.338-341:

ἀντίπαλος Βρομίοιο φερέσταχυς ἴκετο Δηῶ,  
ζωογόνωι φθονέουσα φιλοσταφύλωι Διονύσωι,  
ὅττι μέθης ποτὸν εὖρε, παλαιότερον εὖχος ἐλέγξας  
Ζαγρέος ἀρχηγόνωιο φατιζομένου Διονύσου.

“Acudió Deo, portadora de la espiga, rival de Bromio, porque tenía envidia de Dioniso el fecundo, el que ama los racimos, pues él había descubierto la bebida de la embriaguez y agraviaba al antiguo Dioniso, el célebre Zagreo”.

A partir de una primera lectura del texto podemos separar dos motivaciones distintas en la decisión de Deméter: la envidia es la razón auténtica de su enemistad con Baco, mientras que el deshonor que, para la diosa, encarna el segundo Dioniso con respecto al primero, es tan sólo un pretexto. No obstante, el recurso es efectivo en tanto que si a Deméter le afecta cualquier supuesto menoscabo de la memoria de Zagreo es porque tiene con él algún vínculo. Si es así, el pasaje conduciría a recordar la frecuente identificación de la diosa de la agricultura con su hija, Perséfone, madre del dios niño desmembrado del mito órfico. Negaríamos, por otra parte, que aquí tenga lugar de forma efectiva la confusión con la frigia Rea que defendimos más arriba para apoyar la tesis de que la infancia del segundo de Dioniso se halla modelada sobre la del primero<sup>1450</sup>.

El componente afectivo basado en la relación genealógica de Perséfone y Zagreo recobra todo su protagonismo en 31.34-36 y en 31.41-48. Ambos pasajes forman parte de un discurso pronunciado por Hera que, como archienemiga de Baco, pretende apartarlo de la contienda indíaca. Perséfone ordenará a la Erinis Megera que enloquezca a Dioniso<sup>1451</sup>, convencida por las palabras que le dirige la astuta esposa de Zeus:

δεΐδια, μὴ Διόνυσον, ὃν ἀνδρομέη τέκε γαστήρ,  
ἀστεροπὴν κρατέοντα μετὰ Ζαγρῆα νοήσω  
ἢ χθονίαις παλάμησιν ἐλαφρίζοντα κερανοῦς  
[...]  
Ἄρεα δ', ὃν περ ἔτικτον, ὃν οὐρανίη τέκε γαστήρ,  
υἷὸν ἐμὸν χθονίωι πεπεδημένον ἀκλεί δεσμῶι

---

del primero en honor de Deméter y la familia de su pupilo humano Triptólemo: vid. II.3.2. “Eagro, guerrero y cantor”.

<sup>1450</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>1451</sup> Vid. en IV.5.4, con la intervención de Sueño, las maniobras previas para conseguir la locura de Dioniso.

κρύψεν ἔσω κεράμοιο περισφίγξας Ἐφιάλτης·  
οὐδέ οἱ ἔχραισμησεν ἔμὸς πόσις οὐράνιος Ζεὺς,  
ἀλλὰ τόκον Σεμέλης φλογερῶν ἐρρύσατο πυρσῶν,  
καὶ βρέφος εἰσέτι Βάκχον ἀνεζώγησε κερανοῦ,  
ἡμιτελῆ νόθον νῆα· δαιζομένου δὲ μαχαίραις  
Ζαγρέος οὐ προμάχιζεν ἐπουρανίου Διονύσου.

“Tengo miedo, no vaya a ser que a Dioniso, a quien parió un vientre mortal, lo vea gobernar el relámpago después de Zagreo, o blandir con manos terrenas los rayos”

[...]

“Y a Ares, al que él mismo engendró, al que dio a luz un vientre celeste, a mi propio hijo, encadenado con infames nudos terrenales y bien atado lo ocultó bajo la tierra Efialtes, y Zeus, mi esposo celestial, no lo ayudó. En cambio, sí rescató al hijo de Sémele del fuego llameante, revivió a Baco, cuando aún era bebé, sacándolo del rayo, a su hijo bastardo a medio formar. Y fue despedazado con unos cuchillos, porque no lo defendió, Zagreo, el Dioniso celeste”.

La presencia de Hera ante Perséfone constituye uno de los últimos pasos de un elaborado plan que pretende apartar a Dioniso de la batalla para favorecer el avance del ejército indio. Para ello, Hera se presenta ante Zeus cuidadosamente aderezada y logra seducirlo, en una escena que Nono imita de *Ilíada* 24.293-344. Se trata del llamado engaño de Zeus (Διὸς ἀπάτη), enriquecida aquí con la barroca descripción noniana de la vestimenta de Hera<sup>1452</sup>. Si el descuido del rey del Olimpo durante la guerra de Troya causa estragos en el bando griego, en las *Dionisiacas* deja a Hera total libertad para obrar contra su odiado hijastro. Consumada la relación amorosa, Zeus queda profundamente dormido por obra del dios Sueño, a quien previamente había engañado Iris, mensajera de los dioses y fiel servidora de Hera<sup>1453</sup>. El nombre de Zagreo en el texto que acabamos de reproducir tiene un valor mágico, no sólo porque forma parte de un todo mayor repleto de referencias a la magia, como en los capítulos correspondientes, sino también porque la receptora del mensaje es Perséfone, divinidad por excelencia de los muertos. Por tanto, se relaciona de forma directa con la vertiente más siniestra de la magia, lo que facilita, además, su identificación con Hécate y la Luna. La locura que se apodera de Dioniso por obra de la Erinis Megera, sierva de Perséfone, es susceptible de recibir una interpretación

---

<sup>1452</sup> Vid. en IV.3.2.3.c. “La corona de Hera”, de qué manera se relacionan con distintos tipos de magia algunos de los elementos que componen el aderezo de la esposa de Zeus.

<sup>1453</sup> Vid. IV.5.4.

basada, igualmente, en la magia en tanto que su inducción y su curación es, en apariencia, inexplicable.

En el orden lineal del argumento, la siguiente referencia al primer Dioniso tiene lugar en el canto trigésimo sexto, cuyos primeros ciento treinta y dos versos dedica el poeta a la descripción de una nueva escena de genuino cuño épico: la asamblea divina. Reunidos en el Olimpo por mandato de Zeus, los dioses se enfrentan entre sí en función de su actitud para con Dioniso. La disputa alcanza tal virulencia que Hermes se ve obligado a mediar para evitar terribles desdichas provocadas por la furia divina. Así leemos en 36.116-119:

...μηδὲ μετὰ Ζαγρῆα καὶ ὀψιγόνου περὶ Βάκχου  
φλέξας γαῖαν ἅπασαν ἕωι πυρὶ χιώμενος Ζεὺς  
ἀενάου κλύσσειε τὸ δεύτερον ἄντυγα κόσμου,  
ὔδασιν ὀμβρήσας χυτὸν αἰθέρα.

“No vaya a ser que después de Zagreo, también por Baco, nacido más tarde incendie la tierra entera con su llama Zeus encolerizado e inunde por segunda vez el círculo del mundo imperecedero, y empape el manto del éter con lluvias”.

En el presente texto, Hermes manifiesta su miedo a que el enfrentamiento entre dioses y la cólera de Zeus den como resultado dos catástrofes cósmicas sucesivas, un incendio y un diluvio, que tuvieron lugar en tiempos de Zagreo. La separación entre él y Baco sigue siendo efectiva, y el nombre del primer Dioniso sirve tan sólo para situar cronológicamente dos desastres que el panopolitano narrara en el canto sexto (6.206-388), como consecuencia de la ira y el dolor de Zeus al descubrir el horrendo crimen de los Titanes contra su hijo y sucesor.

En la trágica historia de Faetonte, que Hermes relata a Dioniso en el canto trigésimo octavo, el nombre de Zagreo aparece dos veces consecutivas, en 38.209s:

ἀλλ’ ἐρέεις· Ζαγρῆι πόρεν σπινθῆρα κεραυνοῦ.  
Ζαγρεὺς σκηπτὸν ἄειρε καὶ ὠμίλησεν ὀλέθρῳι.

“Pero dirás: “a Zagreo le dio (sc. Zeus) el resplandor del rayo”. Zagreo lo tomó como cetro y se enfrentó con su destrucción”.

Nono coloca estas palabras en boca de Helio, que trata de disuadir a su hijo de conducir el carro solar que le es propio. Así, simula una objeción en boca de Faetón, quien invocaría el nombre de Zagreo como ejemplo de dios que en algún momento manejó los atributos del poder paterno. Seguidamente, Helio advierte que el momento en que el dios niño tomó el rayo, en tanto que símbolo del poder celeste, fue el comienzo de su fin. Zagreo desempeña aquí una función únicamente

paradigmática y no nos resulta de utilidad por cuanto respecta a la relación entre los tres Dionisos, sino sólo como recordatorio del trágico desenlace del primero de ellos, en correspondencia con la versión noniana del mito órfico del desmembramiento.

El penúltimo pasaje previo al final de la guerra que queremos analizar pertenece a la arenga de Deríades a sus hombres en el canto trigésimo noveno. Así leemos en 39.71-73:

ἐκλυον, ὡς ποτε θῶκον ἐὸν καὶ σκῆπτρον Ὀλύμπου  
δῶκε γέρας Ζαγρῆι παλαιότερωι Διονύσῳι,  
ἀστεροπὴν Ζαγρῆι καὶ ἄμπελον οἴνοπι Βάκχῳι.

“He oído que una vez su trono y el cetro del Olimpo le concedió como privilegio a Zagreo, el antiguo Dioniso, el rayo a Zagreo y al vinoso Baco, la vid”.

El texto no presenta mayor problema, por cuanto que se ajusta a las características que proponíamos más arriba para las menciones de Zagreo que aparecen en boca de sus enemigos, que niegan constantemente la divinidad de Baco. Así, insisten en el nacimiento mortal del dios para contraponerlo con el origen verdaderamente celeste de su antecesor, el hijo de Perséfone.

Lo contrario ocurre cuando, en lugar de enfrentarse duramente al dios, sus enemigos temen su cólera. Así leemos en el pasaje de 24.43-49, donde el río indio Hidaspes, que está a punto de ser objeto del fuego de Baco, le recuerda un acto de hospitalidad que realizó cuando, supuestamente, salvó a Zagreo al acogerlo en sus aguas<sup>1454</sup>:

οὐ ξένον οἶδμα πέρησας †ἐπώνυμον· ἀλλοφυῆ γὰρ †  
ἄλλον ἐγὼ Διόνυσον ἐμοῖς φαίδρυνα λοετροῖς,  
ὀπλοτέρου Βρομίῳιο φερώνυμον, εὖτε Κρονίων  
Ζαγρέα παιδοκόμοισιν ἐμαῖς παρακάτθετο Νύμφαις·  
καὶ σὺ φέρεις Ζαγρῆος ὄλον δέμας· ἀλλὰ σὺ κείνῳι  
δὸς χάριν ὀψιτέλεστον, ὄθεν πέλες· ἀρχηγόνου γὰρ  
ἐκ κραδίης ἀνέτελλες ἀειδομένου Διονύσου.

“No te es ajena la ola que has atravesado. Pues al que tiene otra naturaleza, al otro Dioniso, lo lavé yo en mis corrientes, el que lleva el nombre de Bromio el posterior, cuando el Cronión confió a Zagreo a mis Ninfas, custodias de bebés. Tú tienes, además, la apariencia exacta de Zagreo. ¡Vamos!, a aquél de quien vienes concédele una gracia de tardío cumplimiento. Pues del antiguo y venerado primer Dioniso, de su corazón, surgiste”.

---

<sup>1454</sup> Ofrecemos traducido el mismo texto más arriba, en la discusión sobre el papel del sacrificio cruento en las *Dionisiacas*: vid. III.9.5.2.c. “El sacrificio y sus consecuencias”.

Los problemas que suscita el presente texto, además de su utilidad para completar el relato de la muerte de Zagreo a manos de los Titanes, nos llevan a eludir el orden argumental y a tratarlo en último lugar dentro del primer grupo de alusiones, las anteriores al fin de la guerra indíaca. No es éste el lugar para ahondar en la complejidad de la transmisión<sup>1455</sup>, pero al menos llamaremos la atención sobre algunos de los detalles que nos permitan movernos entre las posibilidades interpretativas y escoger la que podamos juzgar más apropiada.

Las sospechas sobre el pasaje comienzan en el primero de los versos, 24.43 y recaen sobre todo en el término ἐπώνυμον, que decidimos eliminar de nuestra traducción, al igual que Hopkinson y Vian<sup>1456</sup>. No obstante, parece claro que el sustantivo al que califica es οἶδμα, “la ola”, que alude por metonimia al agua del río Hidaspes. Por cuanto respecta a ἀλλοφυῆ, y a pesar de lo sospechoso de la secuencia ἀλλοφυῆ...ἄλλον de 24.43s, original del manuscrito L, decidimos mantenerla. En ello seguimos de nuevo a Vian, que rechaza ἀρτιφυῆ, “nacido más tarde”, conjeturado por Keydell, así como ἰσοφυῆ, “de igual naturaleza”, lectura propuesta por Koechly. Ambas conjeturas tratan de solucionar el problema con sendos términos referibles al primer Dioniso, pero la de Keydell no parece válida, puesto que su sentido no es aplicable a Zagreo, anterior a Baco. La de Koechly tiene un sentido opuesto al que defendemos en el texto, que sigue siendo problemático. Nuevamente, hallamos un apoyo importante en el comentario de Hopkinson y Vian<sup>1457</sup>, que ven en la eliminación de la anáfora (producida por la repetición de ἀλλ-) una grave alteración del texto y recuerda que el término ἀλλοφυῆς tiene tres acepciones a lo largo de las *Dionisiacas*: que ha recibido otra naturaleza como resultado de una metamorfosis, que posee una segunda naturaleza simultánea en virtud de una condición híbrida, o bien que tiene una naturaleza diversa, en tanto que excepcional. La tercera de ellas, la más frecuente en Nonno, se ajusta perfectamente a Zagreo, que afronta la sucesión divina siendo tan sólo un niño.

Un detalle muy interesante del pasaje es, sin embargo, la introducción del motivo órfico del corazón del primer Dioniso salvado por Atenea<sup>1458</sup>, que el poeta omitiera voluntariamente en el canto sexto, más centrado en los aspectos eróticos de

---

<sup>1455</sup> Cf. las notas al texto de Hopkinson – Vian 1994, p. 265s.

<sup>1456</sup> Cf. Hopkinson – Vian 1994, p. 167.

<sup>1457</sup> Cf. Hopkinson – Vian, *l.c.*

<sup>1458</sup> Vid. III.3. “El llamado Zagreo” y III.6. “El ataque de los Titanes”.



la unión de Zeus y Perséfone<sup>1459</sup> y, a mi juicio, en la digresión de las metamorfosis. Nono sigue una técnica muy querida para los poetas del helenismo en adelante, al recoger versiones no sólo distintas, sino también a veces contradictorias, y yuxtaponerlas en su epopeya. Así ocurre, por ejemplo, con las diferentes versiones de la infancia de Baco. El relato del nacimiento de Zagreo contenido en el canto sexto responde a una versión siciliana, mientras que el pasaje que nos ocupa presenta huellas de una versión india que apenas está atestiguada. Filóstrato, por ejemplo, cuenta que algunos indios creían que el primer Dioniso era hijo del río Indo, que Nono confunde frecuentemente con el Hidaspes, y que el Dioniso tebano era discípulo suyo<sup>1460</sup>.

Sea como fuere, el dios fluvial busca la piedad de Baco a través de la alusión a su comportamiento benévolo para con Zagreo. Para ello, le asegura que es descendiente directo suyo (24.48: ὄθεν πέλες· ἀρχηγόνου γὰρ / ἐκ κραδίης ἀνέτελλες ἀειδομένου Διονύσου) y, poco antes, incluso, que es idéntico en apariencia a él (24.47: σὺ φέρεις Ζαγρῆος ὄλον δέμας).

El análisis del parlamento del Hidaspes nos permite pasar al segundo grupo de alusiones aisladas a Zagreo. Como anunciábamos poco más arriba, la oposición de los dos primeros Dionisos finaliza después de la guerra indíaca y el río, en su discurso, anticipa la reconciliación de un modo interesado.

El segundo grupo de alusiones a Zagreo es más sencillo de comentar, por las siguientes razones: primero, porque el número de referencias es menor y ninguna de ellas presenta problemas textuales. En segundo lugar, porque dos de los pasajes que incluimos en el cómputo deben recibir un análisis más detallado en el último bloque de nuestro trabajo<sup>1461</sup>. Ambos, 44.212s y 44.255-257, resultan de gran utilidad por cuanto que aportan datos que permiten sopesar el aprovechamiento por parte de nuestro poeta de una fe en diversos tipos de magia, viva todavía en su contexto espacial y temporal. Los dos pasajes forman parte de una escena, preparatoria de la narración de la *Penteida* noniana, en la que Baco se dirige a la diosa Luna o Selene, identificada simultáneamente con Hécate, Ártemis y Perséfone. Al igual que ocurría

---

<sup>1459</sup> Cf. el comentario del episodio en Hopkinson – Vian 1994.

<sup>1460</sup> Philostr. VA 2.9.

<sup>1461</sup> Vid. IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”.

en 31.34-36 y 31.41-48, examinados más arriba<sup>1462</sup>, el nombre de Zagreo cobra aquí una fuerza mágica basada en su poder evocativo de la versión órfica, que hace de Perséfone la madre del primer Dioniso. Así pues, Perséfone, como receptora del discurso falaz de Hera, en el caso de los textos vistos más arriba, y de Baco ansioso de venganza contra Penteo, en los que vamos a citar en seguida, se ve compelida a actuar a favor de la memoria de su hijo, el dios niño cuya muerte prematura propugnara el orfismo como centro de su mito antropológico.

Así leemos en 44.212s:

ἀλλὰ σὺ φῶτα δάμασσον ἀθέσμιον, ὄφρα γεραίρης  
ἀρχεγόνου Ζαγρηῆος ἐπωνυμίην Διονύσου.

“Ea, dobléga a ese mortal impío para honrar el nombre de Zagreo, el Dioniso ancestral”.

Como indica la construcción de ὄφρα más subjuntivo, honrar a Zagreo no es la función objetiva de la colaboración de Luna en la venganza de Dioniso, sino la excusa con la que el dios consigue presionarla. En 44.255-257 hallamos la narración del momento en el que Selene accede a la plegaria:

τόφρα δὲ καὶ Ζαγρηῆι χαρίζομένη Διονύσῳ  
Περσεφόνη θώρηξεν Ἐρινύας, ἀχτυμένῳ δὲ  
ὀψιγόνῳ χραίσμησε κασιγνήτῳ Διονύσῳ.

“Y entonces, para agradar a Dioniso Zagreo, armó Perséfone a las Erinis, y, encolerizada, ayudó a su hermano Dioniso, nacido más tarde”.

El presente pasaje insiste en el vínculo materno de Perséfone con Zagreo, que el lector de Nono conoce desde el canto quinto de la epopeya. Por otra parte, podemos añadir un dato: el poeta define la relación entre los dos primeros Dionisos mediante el término κασίγνητος. Normalmente referido a hermanos de madre, puede hacerse extensivo asimismo a un tipo de parentesco sanguíneo algo más lejano y significar “primo”, *lato sensu*. Como más adelante mostramos, dada la imposibilidad de defender que los dos primeros Dionisos sean hermanos de madre, lo más sensato parece ser defender que Perséfone ayuda a Baco por honrar a su hijo muerto, pero también porque se lo pide su hermano<sup>1463</sup>.

---

<sup>1462</sup> Hopkinson – Vian 1994, en el comentario al pasaje, ven en la oración de Dioniso a la Luna una réplica exacta de la visita de Hera a Perséfone.

<sup>1463</sup> Vid. IV.2.4.

El siguiente pasaje del segundo grupo de alusiones pertenece al penúltimo canto de la epopeya, centrado fundamentalmente de la historia del descubrimiento del vino por parte del campesino ateniense Icaro. Al recibir a Dioniso y a su cortejo triunfante, toda la tierra del Ática vibra en medio de danzas extáticas que celebran no sólo a Baco, sino también a Zagreo. Ambos dioses aparecen al fin al mismo nivel, merecedores, a ojos del poeta, del mismo tipo de culto, y diferenciados por medio de adjetivos que los califican en función de su relación cronológica. Así leemos en 47.28s:

καὶ φλόγα νυκτιχόρευτον ἀνέσχεθε δίζυγι πεύκηι  
ἀρχεγόνωι Ζαγρηῖ καὶ ὀψιγόνωι Διονύσωι.

“Y sostenía la llama noctámbula de la antorcha doble, en honor de Zagreo primigenio y de Dioniso, nacido más tarde”.

Poco más adelante, en 47.62-65, Icaro se emborracha y entona en honor de Dioniso el “himno evio de Zagreo” (47.65: Ζαγρέος εὔιον ὕμνον ἀνακρούων Διονύσωι), en una expresión que indica la fusión de ambos Dionisos a través de un adjetivo que remite al grito ritual menádico y que, por lo tanto, aparece constantemente relacionado con el segundo y con su ámbito de actuación.

Al comienzo del canto cuadragésimo octavo encontramos una nueva referencia a Zagreo en boca de Gea. En 48.19-30 la diosa insta a sus hijos los Gigantes a combatir contra Dioniso y a derrotarlo al igual que los Titanes derrotaron a Zagreo. Estamos ante una simetría retórica entre dos razas diferentes de terrígenas que, por un lado, permite aludir a la confusión entre tales seres reinante en época tardía. Por otra parte, aunque se trate de una referencia en boca de un enemigo de Baco, la unión de los dos dioses ha llegado a tal punto que ningún personaje puede llegar a servirse del nombre de uno para denigrar al otro.

Con todo, la fusión alcanza su punto culminante en el final de la obra, con el nacimiento de Yaco, que supone la coronación de la gesta dionisiaca. La vida y hazañas del protagonista absoluto de la epopeya constituyen el centro de un cuadro enmarcado por la existencia necesaria de un Dioniso anterior y uno posterior, pero ninguno de los tres es reducible a los parámetros de los otros. Si, por un lado, la relación entre Zagreo y Baco está sujeta a manipulación en boca de ciertos personajes, Yaco es claramente y sin lugar a dudas el hijo del segundo Dioniso. Su nacimiento y su primera infancia, como tierno pupilo de la mismísima Atenea, aparecen en la trama a modo de prolongación de la trágica historia de la violación de

Aura<sup>1464</sup>. En opinión de Keydell<sup>1465</sup>, nada en toda la epopeya permite predecir la llegada de un tercer Dioniso, puesto que el nombre de Yaco aparece tan sólo una vez antes del canto cuadragésimo octavo, en 31.65-68:

μηδὲ νέον Διόνυσον ἀνυμνήσωσιν Ἀθῆναι,  
μηδὲ λάχηι γέρας ἴσον Ἐλευσινίωι Διονύσωι,  
μὴ τελετὰς προτέροιο διαλλάξειεν Ἰάκχου,  
μὴ τάλαρον Δῆμητρος ἀτιμήσειεν ὀπώρηι.

“Que no celebre Atenas a este Dioniso nuevo, que no reciba el mismo honor que el Dioniso eleusino, que no altere los ritos del ancestral Yaco, que no deshonor el canasto de Deméter con su fruto otoñal”.

El presente pasaje pertenece al discurso persuasivo que Hera dirige Perséfone para que le preste a la Erinis Megera, al que ya nos referimos poco más arriba. La alusión al primer Dioniso está ahora disfrazada, pero bajo el nombre de Yaco debemos ver a Zagreo, pues, de lo contrario, el intento de Hera de apelar a la sensibilidad y al orgullo de Perséfone –que no es madre del tercer Dioniso, sino del primero– no sería efectivo. Además, le acompaña el calificativo *πρότερος*, que aporta el dato de la prelación temporal entre los diversos dioses. El poeta juega con una ambigüedad, pues según le conviene, Zagreo es simplemente un dios difunto o, como aquí, una divinidad que recibe culto en Eleusis, para quien Dioniso Baco supone una amenaza.

A pesar de que Keydell, a partir de pruebas como ésta, considere el nacimiento de Yaco al final de las *Dionisiacas* una amplificación poco hábil, hemos de mostrarnos de acuerdo, nuevamente, con Vian<sup>1466</sup>, que dirige su atención a los últimos treinta y seis versos de la obra. Encuentra un “triple coronamiento de la gesta de Dioniso” en los relatos de la infancia de Yaco y la instauración de su culto, en el catasterismo de la corona de Ariadna y en la apoteosis final del segundo Dioniso. El primero de ellos, con veintiséis versos, es el más extenso y supone la institución definitiva de una tríada que los textos conocen al menos desde época helenística, aunque, a decir de Chuvín<sup>1467</sup>, para Nono, Yaco es ante todo la resurrección de Zagreo elusino y místico<sup>1468</sup>.

---

<sup>1464</sup> Vid. III.9.3.4.c. “Aura, teómaco”.

<sup>1465</sup> Keydell 1932, pp.199ss.

<sup>1466</sup> Cf. Vian 2003, pp. 81s.

<sup>1467</sup> Cf. Chuvín 1992, pp. 16ss.

<sup>1468</sup> Cf. Vian 2003, p. 83, n. 1.

Pero con independencia de tal discusión, resulta claro que la última referencia a Zagreo en toda la obra supone una reconciliación a triple nivel, como paso previo inminente a la ascensión de Baco al Olimpo. El pasaje de 48.962-968 parte del relato de la institución del culto ateniense de Yaco y culmina en la celebración en honor de los tres Dionisos, cuya unión mística refleja formalmente Nono al nombrarlos en un solo verso, el último del pasaje, y al insistir en la simultaneidad del hecho, mediante el adverbio ἅμα:

καὶ θεὸν ἰλάσκοντο μεθ' υἱέα Περσεφονείης,  
καὶ Σεμέλης μετὰ παῖδα, θηηπολίας δὲ Λυαίῳ  
ὀψιγόνῳ στήσαντο καὶ ἀρχηγόνῳ Διονύσῳ,  
καὶ τριτάτῳ νέον ὕμνον ἐπεσμαράγησαν Ἰάκχῳ.  
καὶ τελεταῖς τρισσήσιν ἐβακχεύθησαν Ἀθηναίῳ·  
καὶ χορὸν ὀψιτέλεστον ἀνεκρούσαντο πολῖται  
Ζαγρέα κυδαίνοντες ἅμα Βρομίῳ καὶ Ἰάκχῳ.

“Y lo proclamaban como dios después del hijo de Perséfone, y después del hijo de Semele, y sacrificios en honor de Lieo, nacido más tarde, establecieron, y en honor del Dioniso primigenio, y en honor del tercero, Yaco, compusieron un himno nuevo. Y Atenas enloqueció en triples celebraciones, y sus ciudadanos ejecutaron una danza largamente esperada<sup>1469</sup>, honrando al mismo tiempo a Zagreo, a Bromio y a Yaco”.

Tras aportar el testimonio de la reconciliación final de los tres Dionisos, Vian refuerza su afirmación de que la historia de Yaco no es una simple adición, sino conclusión de la aventura dionisiaca, del mismo modo que Zagreo constituyera un preámbulo. El nacimiento del hijo de Aura está previsto desde el canto decimosexto, con los amores de Nicea y Baco, de los que nace Teleté, destinada a ser nodriza de Yaco<sup>1470</sup>. Al final de su inmensa epopeya, Nono celebra simultáneamente dos ciudades: Nicea, nuevamente<sup>1471</sup>, y Atenas, la encarnación misma de la grandeza pasada de Grecia, a la que Nono alude por medio de referencias metonímicas: Eleusis y Maratón, por un lado, y, por otro, Erecteo y Atenea. Tal como vimos en el capítulo dedicado a Aura, no es casualidad que sea la fundadora de la capital del Ática quien amamanta a Yaco, pues en virtud de tal procedimiento queda del todo integrado en la saga real ateniense.

<sup>1469</sup> Sobre el sentido del término ὀψιτέλεστος en Nono, cf. Vian 2003, p. 82, n. 3. Véase asimismo el uso del adjetivo en boca de Hidaspes, en 24.48.

<sup>1470</sup> Vid. III.9.4.4.c. “Yaco, el tercero”. Sobre la importancia de las uniones del dios en la estructura de la epopeya, cf. Vian 1994.

<sup>1471</sup> Cf. Chuvín 1991, pp. 148-152 y Gerlaud 1994, p. 108.

En suma, podemos decir que la pervivencia del culto de Dioniso tras su apoteosis queda poéticamente asegurada en la persona de Yaco. El mito de la cazadora frigia explota en clave paródica motivos propios de la tradición órfica y eleusinia: la violación de Aura por Dioniso obedece a un esquema análogo al de las respectivas violaciones de Zeus a Deméter (*OF 88*)<sup>1472</sup> y, después, a Perséfone (*OF 89*). La delirante reacción de Aura al despertar de su sueño es, en palabras de Vian<sup>1473</sup>, una “transposición caricaturesca” de la cólera a la que fuentes como Clemente de Alejandría o Arnobio recurren para explicar el sobrenombre de Perséfone “Brimó”, “la terrible”<sup>1474</sup>.

Sin embargo, nada indica que los motivos literarios empleados por el poeta sean algo más que meros recursos ni que impliquen una creencia seria en ritos secretos cercanos al ámbito del orfismo. Las leyendas de Aura y Nicea están dispuestas de manera que encajan en el esquema órfico a un nivel tan sólo formal. Por otra parte, a pesar del evidente gusto del panopolitano por los desmembramientos y actos de canibalismo, la leyenda de Zagreo está despojada en su parte central de los rasgos que los exegetas paganos llenan de significado esotérico<sup>1475</sup>. De hecho, tal como acabamos de ver, Nono trata el mito del surgimiento del segundo Dioniso del corazón del primero de una manera exclusivamente marginal, como si formara parte de una supuesta leyenda india cuyos detalles no han llegado hasta nosotros.

A modo de conclusión, hemos de dirigir de nuevo nuestra mirada sobre el permanente papel protagonista del segundo Dioniso en la magna epopeya. Nono se interesa primero y ante todo por Baco, pero tanto los relatos que tienen que ver con su predecesor como con su sucesor, lejos de ser superfluos en la trama, anticipan y coronan, respectivamente, los acontecimientos protagonizados por el salvador de la humanidad. La trinidad divina de las *Dionisiacas* da lugar a un cuadro de referencias cruzadas a múltiples niveles. Por una parte, la relación entre el segundo y el tercer Dioniso resulta claramente reducible a un vínculo genético, que explica poéticamente la permanencia de Baco después de ascendido al Olimpo. Por el contrario, Zagreo y

---

<sup>1472</sup> Vian 2003 llama la atención sobre el motivo de la inmovilización de la víctima con ataduras, que Nono incluye en la historia de Aura (48.621-644).

<sup>1473</sup> Vian 2003.

<sup>1474</sup> Clem. Al. *Prot.* 2.13.1 y 2.15.1-2. Arn. *Adv. Gen.* 5.20.

<sup>1475</sup> Vid. III.7.

Yaco parecen la mayor parte del tiempo dioses distintos, aunque en otras ocasiones, como vimos, aparezcan identificados entre sí a través de difusas alusiones a la condición “eleusinia” de uno y otro. Tales datos conducirían a afirmar que el poeta confunde los misterios eleusinos con los órficos, lo que se debe muy probablemente a su falta de conocimiento directo de unos y otros o incluso a que en su época ambos tipos se consideraban ya intercambiables.

La relación de Zagreo y el Dioniso hijo de Sêmele es sumamente compleja, tal como hemos tratado de mostrar a lo largo del presente bloque que ahora finaliza. El primero de ellos tiende vínculos con el segundo a través de la llamada digresión de las metamorfosis, estudiada con detalle a lo largo de capítulos sucesivos. El encabezamiento “los tres Dionisos a través de Zagreo” refiere con elocuencia la metodología que hemos seguido con los textos presentados y comentados. De ellos extraemos la conclusión de que los dos primeros componentes de la tríada no tienen una relación tan variable como podría parecer. Antes bien, su vinculación es real, al menos a ojos del poeta, y sólo los enemigos de Dioniso, los llamados teómacos, incurren en el error de considerarlo mortal y obrar en consecuencia, con un procedimiento común: enfrentarlo y compararlo insistentemente con el primordial Zagreo, de cuya divinidad no cabe duda y cuyo nombre usan para denigrar a Baco.

# IV. PERSONAJES, ACCIONES, OBJETOS MÁGICOS Y SU RELACIÓN CON EL ORFISMO.

## 1. INTRODUCCIÓN.

### 1.1. MAGIA Y RELIGIONES MISTÉRICAS.

A lo largo del último bloque de nuestro trabajo trataremos de ofrecer un panorama lo más completo posible del sentido y valor de las alusiones a la magia presentes en las *Dionisiacas*. Para ello, efectuaremos un recorrido a través de una serie de pasajes agrupados en función de criterios interrelacionados que describiremos a continuación y que, esperamos, nos permitirán dar cuenta del problema desde perspectivas complementarias.

En el momento de intentar una definición de magia, parece oportuno acudir a Luck, que habla de ella como de una técnica fundamentada en la creencia en unos poderes suprasensuales del alma y que pretende imponer la voluntad de una persona en la naturaleza o en los demás seres humanos<sup>1476</sup>.

Como toda definición, la de Luck corre el riesgo de no adaptarse a todos los aspectos a los que sería deseable y de resultar simplista. Sin embargo, en mi opinión, abre un camino que de otro modo sería impracticable, al tiempo que proporciona un molde que resultará especialmente útil en nuestra metodología. Tendremos ocasión de comprobar cómo las escenas que examinaremos en lo sucesivo cumplen, al menos, uno de los tres criterios contenidos en la enunciación de Luck: la concepción

---

<sup>1476</sup> Luck 1985, p. 3: "A technique grounded in a belief in powers located in the human soul and in the universe outside ourselves, a technique that aims at imposing the human will on nature or on human beings by using supersensual powers. Ultimately, it may be a belief in the unlimited powers of the soul".



de magia como técnica, es decir, un saber aprendido (τέχνη), la relación con capacidades que se encuentran más allá de una explicación racional y, por último, el dominio resultante sobre otras personas o sobre la naturaleza, que a los efectos, dado que estamos ante una obra poética, consideraremos sinónimo de dioses. Como vamos a ver enseguida, nuestro trabajo pretende completar la definición de Luck con otros elementos de juicio que han de convenir más justamente a las *Dionisiacas*.

La amplitud de la cuestión de la magia en el mundo antiguo impide albergar esperanza alguna en torno a la resolución definitiva de los problemas suscitados, ni siquiera si nos centramos, como es el caso, en un autor concreto y una obra determinada. El ambiente de sincretismo que define la época y la situación geográfica en que Nono desarrolla su actividad literaria, tal como venimos comprobando, se convierten en un importante obstáculo para filtrar los diversos elementos y remitirlos a influencias ideológicas determinadas. Sin embargo, y de acuerdo con el objetivo principal de nuestro estudio, el examen de cada una de las escenas descritas va orientado en último término a descubrir su relación con el orfismo en tanto que religión misteriosa.

Precisamente, la cercanía entre la magia y las formas de religiosidad basadas en los misterios será el principal elemento que permitirá una comparación fructífera. No constituye ninguna novedad postular tal relación, sobre la que diversos estudiosos han puesto el acento<sup>1477</sup>. Más aún, en mi opinión, la similitud entre magia y religiones misteriosas constituye el último término de la cercanía entre ciertos procedimientos mágicos y las creencias y prácticas ligadas a la religión en general.

Otras disciplinas como la adivinación o la medicina presentan multitud de puntos de contacto con la magia<sup>1478</sup>. Las similitudes se extienden incluso a la teúrgia, que constituye, al menos tal como la presentan quienes la practicaron, la rama más noble de la magia. Fue desarrollada sobre todo por los comentaristas de Platón, los

---

<sup>1477</sup> Para un estudio de los elementos comunes de orfismo y magia, remitimos a la recentísima tesis doctoral de Martín Hernández 2006, que ofrece una detallada y muy completa perspectiva del particular, con abundantes testimonios, estado de la cuestión y amplia bibliografía. Sobre los rasgos del mito de Orfeo que hacen de él un mago, cf. Martín Hernández 2003 y Martín Hernández en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 5.

<sup>1478</sup> En relación con la definición de magia, de sus relaciones con otras disciplinas y de los problemas metodológicos que la cuestión suscita, cf. Luck 1985; Graf en Jordan – Montgomery – Tomassen (eds.) 2002 y Graf en Mirecki – Meyer (eds.) 2002.

neoplatónicos, que procuraron en todo momento dotarla de contenido filosófico para deslindarla de la vulgar γοητεία<sup>1479</sup>.

La coincidencia cronológica y geográfica entre Nono y algunos de los representantes más destacables del neoplatonismo permite afirmar con casi total seguridad que nuestro poeta conocía la mayor parte de sus obras. Así hemos tratado de demostrarlo sobre todo en la sección que dedicamos al estudio de la presencia y el valor de elementos teogónicos en las *Dionisiacas*<sup>1480</sup>.

No obstante, la vertiente más elaborada de la magia desde el punto de vista doctrinal no es la única que cuenta con una presencia evidente en la epopeya. Un tipo de magia más popular, al alcance de casi cualquiera y opuesta, en principio, a la teúrgia, parece reconocible en algunas de las escenas que examinaremos. El elemento comparativo principal con el que contamos al respecto es el testimonio de los *Papiros Mágicos Griegos*, que describen rituales encaminados a los más diversos propósitos cotidianos, como lograr la atención de un enamorado o protegerse de un dolor de muelas.

Del examen de tales textos resulta evidente que la magia se apoderó de una nada despreciable cantidad de términos procedentes de los misterios, lo que atestigua suficientemente la fragilidad de las fronteras entre ambos tipos de manifestaciones. Muy probablemente, la diferencia importaría poco para quienes participasen de unas y otras ceremonias. En otras palabras, la separación de magia y religión resultaría únicamente de su estudio desarrollado desde criterios modernos. La cercanía resulta aún más evidente a partir de la forma en que dos de los distintos “profesionales de la magia” que circulan por el Egipto ptolemaico y tardohelenístico, el μάγος y el θεουργός, se referían a sí mismos: con toda probabilidad, se llamarían sacerdotes o mistagogos, como hace notar J.L. Calvo<sup>1481</sup>.

No debemos olvidar, sin embargo, que trabajamos en torno a una obra poética que, por definición, no puede proporcionarnos datos acerca de la situación histórica de la magia en el siglo V d.C. Nos moveremos, por tanto, en el terreno de la hipótesis cada vez que señalemos cómo ciertos rasgos de las figuras del mago y del teúrgo, que se han ido fraguando desde el Egipto helenístico e imperial, aparecen

---

<sup>1479</sup> Como *locus classicus* hemos de citar el apéndice “Teúrgia” de Dodds 1960.

<sup>1480</sup> Vid. sobre todo III.1 y III.9.2.

<sup>1481</sup> Calvo 1998.

ahora encarnados en ciertos personajes, tanto divinos como semidivinos, que intervienen en las *Dionisiacas*.

Ofrecemos una selección de escenas que podemos considerar mágicas en función de la condición de los personajes que intervienen, las acciones que realizan o el tipo de objeto del que se sirven, tal como indica el título de la sección que ahora abordamos. A través de ellas comprobaremos que la obra noniana sigue la tradición épica al situar la acción en un contexto de convivencia entre dioses y hombres. Nono concede protagonismo absoluto a los dioses y a algunos humanos de estatus privilegiado, cercanos a la esfera de la divinidad, por genealogía o por trato. A los efectos de la magia, tal relación se refleja en una práctica ausencia de límites entre los milagros, hechos maravillosos que un dios efectúa por ser dios o por la condición de privilegio a la que nos referimos, y la magia que podemos denominar humana, históricamente justificable, ya sea en su manifestación elaborada o en la más popular.

Como complemento de la definición de Luck de la que partimos, tiene gran valor la sistematización de características comunes entre magia y religiones mistericas que efectúa F. Graf<sup>1482</sup> y que podemos resumir en tres: búsqueda del contacto con la divinidad, necesidad de una iniciación y obligación de mantener el secreto.

## 1.2. MÉTODOS DE ESTUDIO Y SU JUSTIFICACIÓN.

El vocabulario similar, resultado de una apropiación por parte de la magia de multitud de términos relacionados con los misterios, se erige en *conditio sine qua non* resulta posible defender la confluencia de ambas manifestaciones religiosas. Así pues, hemos de adoptar el estudio de los términos comparables como centro de nuestra metodología para la vinculación de los pasajes seleccionados con la magia y, de modo simultáneo, con las iniciaciones órficas.

Ya hemos aludido en otras ocasiones a la atención con que los estudiosos tratan el problema de la fe del panopolitano<sup>1483</sup>, que suelen abordar antes que nada en sus artículos y monografías, y que, de modo más o menos explícito, anhelan resolver. Bogner, partidario destacado de la hipótesis del paganismo de Nono, aduce a su favor

---

<sup>1482</sup> Graf 1997, cf. especialmente el capítulo “How to become a magician: the rites of initiation”. Cf. asimismo Vian 1988.

<sup>1483</sup> Vid. en I nuestra “Introducción general”.

el abundante empleo en la epopeya de motivos específicos de la Antigüedad tardía<sup>1484</sup>. Para el estudioso alemán, la magia desempeña un papel fundamental, junto con la creencia en la astrología y el conocimiento de las religiones místicas. En mi opinión, en el estudio de las *Dionisiacas* resulta imprescindible combinar el criterio de Rohde, que aboga por la fe cristiana del poeta<sup>1485</sup> y afirma que tratar literariamente elementos paganos no implica necesariamente una fe en ellos, con la conciencia del papel preponderante de las escenas mágicas, que permite considerar enteramente legítimo ocuparnos de ellas y de su relación con el orfismo.

Sin discutir si lo que aparenta ser magia en las *Dionisiacas* es objeto por parte de Nono de fe o de descreimiento, dada la imposibilidad fáctica de resolver la cuestión y lo improductivo del intento, nos centraremos en sacar a la luz los elementos definitorios de los magos humanos, aplicados a personajes tanto divinos como heroicos, teniendo en cuenta que, como hemos mencionado poco más arriba, los límites entre dioses y hombres en el poema se hallan tan difuminados que apenas existen.

En cada uno de los pasajes examinados justificaremos la presencia de alusiones a la magia, entendida fundamentalmente como un contravenir deliberado de las leyes naturales. Los objetivos perseguidos pueden alcanzarse, bien a través de la cuidadosa ejecución de rituales similares a los de la religiosidad oficial y que trataremos de relacionar con los descritos en los *Papiros Mágicos Griegos*, o bien por la mediación de objetos como piedras, plantas o vino, que remiten a la creencia en la *sympátheia* universal. No obstante, es preciso tener en cuenta que partimos de una clasificación que corre el riesgo de resultar excesivamente simplista. Ello obliga a dejar abierta la posibilidad de que cada uno de los pasajes examinados, lejos de responder a un tipo de magia único o puro, tenga que ver al mismo tiempo con varias formas de magia.

Después de razonar debidamente la presencia o ausencia de alusiones a actividades mágicas en cada escena, analizamos las reminiscencias de orfismo desde dos puntos de vista complementarios: primero, el mítico, que nos permite hallar ecos de las habilidades que Orfeo poseyera en grado sumo y que Nono aplica a otros personajes; en segundo lugar, el literario, que remite a las obras

---

<sup>1484</sup> Según Bogner 1934, p. 328, podría admitirse que las *Dionisiacas* fueran obra de un cristiano si sólo contuvieran historias relativas a dioses clásicos o procedentes de la mitología tradicional.

<sup>1485</sup> Rohde 1914, p. 476.

tradicionalmente adjudicadas a la autoría del bardo tracio. Deducimos que el de Panópolis habría leído tales obras, sobre todo teogonías, himnos y el *Lapidario*, porque demuestra conocer la estructura de los rituales del orfismo, cuya semejanza con algunos ritos mágicos de los que nos ocuparemos constituye uno de los pilares de nuestra argumentación. Resulta lícito, por tanto, concebir el último bloque de nuestro trabajo como una combinación de los dos criterios de análisis que más resultados nos han permitido alcanzar hasta aquí: la atención a los reflejos de rasgos procedentes del mito del músico prodigioso, por un lado, y la presencia de un contenido doctrinal relacionado de modo más o menos directo con el orfismo, por otro, que se corresponden respectivamente con la primera y la segunda sección del presente trabajo.

## **2. MAGIA RITUAL.**

### **2.1. INTRODUCCIÓN.**

La división entre una parte hablada, λεγόμενα, y una compuesta de actuaciones concretas, δρώμενα, constituye el más evidente de los puntos de contacto entre las religiones místicas y la magia, tal como podemos reconstruirla a partir de los testimonios con los que contamos. A lo largo del presente capítulo vamos a presentar una serie de escenas mágicas de las *Dionisiacas* que nos parecen similares al ritual asociado a las religiones místicas, por contar con la presencia de las dos partes aludidas o por proporcionar los datos suficientes para suponer una de las dos, si se encuentra en estado elíptico. Operaremos, según el método propuesto más arriba, a través de la demostración argumentada de que estamos ante alusiones a acciones mágicas, para vincular de modo claro tales escenas con los rituales del orfismo, sin descuidar la relación que tradicionalmente tuvo con la magia su legendario fundador.

## 2.2. CADMO: LA HUIDA DEL DESTINO.

Ya en capítulos anteriores de nuestro trabajo hemos aludido al papel fundamental que desempeña Cadmo en la epopeya noniana. Los primeros cinco cantos de las *Dionisiacas* preparan el advenimiento del segundo Dioniso y del vino, su aportación más destacable para el beneficio de la humanidad, con la narración de los antecedentes del dios, en seguimiento de las reglas del encomio<sup>1486</sup>. Entre tales antecedentes resulta central la fundación de Tebas, cuna de Dioniso. Su abuelo y cabeza de la estirpe, Cadmo, adquiere, por tanto, una relevancia indudable y protagoniza una serie de escenas cuya relación con el orfismo *lato sensu* hemos mostrado más arriba<sup>1487</sup>. Para su análisis y comentario hemos operado a partir de dos criterios interrelacionados: por un lado, su vinculación con ciertas formas de religiosidad mística cercanas al orfismo y, por otro, la aplicación sobre el personaje de características que en la tradición poseyera por excelencia Orfeo. Así, atendemos a la presencia conjunta de Cadmo y Orfeo en el catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero, motivada por las beneficiosas aportaciones realizadas a la humanidad por cada uno de ellos. La escritura, tradicional invento del hermano de Europa, aparece relacionada con los misterios (ὄργια), lo que por otra parte nos permitía aludir a un extenso pasaje del canto cuarto, 4.259-284, denominado “retrato de Cadmo”<sup>1488</sup>, que hace del tebano el introductor en Grecia un tipo de celebraciones nocturnas, de corte místico, ligadas a Dioniso “egipcio” (Osiris). La actuación del fundador de Tebas frente a Tifón en el canto primero de la epopeya completa, en fin, las líneas fundamentales de su personalidad en tanto que equiparable a la de Orfeo, puesto que consigue hechizar al monstruo con una melodía de su flauta pastoril, en una acción que trataremos detalladamente más abajo<sup>1489</sup>, pues se ajusta al tipo de magia que hemos denominado “inmediata”.

La acción mágica efectuada por Cadmo que nos interesa tratar ahora se asemeja formalmente a los rituales que se reconstruyen a partir de los *PGM* y que

---

<sup>1486</sup> *Rhet. Gr.* ed. Spengel III, ss.- III 1 ss. *Menander Rhetor*, Rusell – Wilson (eds.) 1981, pp. 347-367. Cf. la traducción castellana de García – Gutiérrez 1996. Para Stegemann 1930, pp. 104-209, el encomio inspira el poema entero, que tiene esa forma y respeta las reglas de Menandro. Sin embargo, cf. asimismo Lasky 1978.

<sup>1487</sup> Vid. II.2.3. y II.4.2.

<sup>1488</sup> “Portrait de Cadmos”, en la expresión empleada por Chuvin 1976, pp. 44-46.

<sup>1489</sup> Vid. IV.4.3.1.

están constituidos por elementos λεγόμενα y δρώμενα. Como dijimos más arriba<sup>1490</sup>, es precisamente esta división de los componentes de los rituales mágicos lo que más los acerca a la religión, en concreto, a las formas de religiosidad mística. La magia entendida como un ritual refleja, probablemente, la situación real del Egipto de la época de Nono, quien conoce con toda evidencia acciones mágicas que efectuarían los diversos tipos de mago. Recordemos que los profesionales de la magia se llaman a sí mismos con términos como μισταγωγός, ἱερεύς, o, como mucho, θεουργός, nunca μάγος. Emplean, pues, nombres que tienen que ver de forma directa con la religión. El primero de ellos, además, tiene un sentido místico, pues es la palabra que significa “iniciador”. Del término μάγος hablaremos más abajo al referirnos a los brahmanes<sup>1491</sup>, y haremos una pequeña mención del sentido peyorativo que tiende a adoptar en la cultura grecolatina.

Cadmo, por tanto, actúa como un mago humano o, al menos, así actuaría si llegara a obedecer la recomendación de Zeus que leemos en 2.672-679:

...ἐννύχιος δὲ  
οὐρανίῳ Δράκοντος ἐναντίον ὄμμα τιτήνας  
ῥέξον ὑπὲρ βωμοῖο λαβῶν εὐδομον ὀφίτην,  
κικλήσκων Ὀφιοῦχον Ὀλύμπιον, ἐν πυρὶ καίων  
Ἰλλυρικῆς ἐλάφοιο πολυγλώχινᾳ κεραίην,  
ὄφρα φύγηις, ὅσα πικρὰ τεῶι πεπρωμένα πότμῳ  
Μοιριδίης ἔκλωσεν ἔλιξ ἄτρακτος ἀνάγκης,  
εἰ λίνα Μοιράων ἐπιπείθεται.

“...de noche fija la vista en la Serpiente celeste y haz un sacrificio sobre el altar con una aromática ofita en la mano, invocando al Ofiuco olímpico, quemando en el fuego un cuerno de ciervo ilirio, de múltiples puntas, para que escapes de cuantas amarguras predeterminadas tejíó para tu hado el huso giratorio de la fatal Necesidad, si es que los hilos de las Moiras se dejan persuadir”.

Nos encontramos inmediatamente después del relato de la victoria sobre Tifón, que no habría sido posible sin la ayuda de Cadmo y su flauta<sup>1492</sup>. Por ello, Zeus se ve en la necesidad de recompensar al fundador de Tebas por su ayuda y le promete que le dará a Harmonía como esposa. Además, le proporciona una serie de instrucciones que habrán de servirle para librarse de un destino aciago el poeta sólo nos describe mucho más adelante, en forma de visión de Ágave. Así, en 44.116-118,

<sup>1490</sup> Vid. IV.1.

<sup>1491</sup> Vid. IV.2.5. “Sabios y magos: los brahmanes”.

<sup>1492</sup> Vid. IV.4.3.1.

durante el sacrificio que ofrece Tiresias con el deseo de evitar la terrible muerte de Penteo, soñada por su madre<sup>1493</sup>, dos serpientes se enroscan en los cuellos respectivos de Cadmo y Harmonía, donde se transforman en piedra. En páginas anteriores de nuestro trabajo hemos hecho referencia al complejo papel que, en tanto que herramienta unificadora de toda la trama, desempeñan a lo largo de las *Dionisiacas* los elementos mánticos en todas sus variantes, tales como los oráculos, las referencias cruzadas entre personajes y episodios, y, sobre todo, los sueños, entre los que ocupan un lugar destacado los de tipo profético<sup>1494</sup>. Ágave recibe primero una visión onírica y después una diurna; ambas constituyen elementos proféticos. Puesto que del sueño nos hemos ocupado detenidamente en páginas anteriores<sup>1495</sup>, queda afirmar que la visión que tiene la madre de Penteo, por su parte, anticipa con total transparencia la metamorfosis en serpientes que han de sufrir Cadmo y su esposa, ya en la edad adulta, y la huida de ambos hacia Iliria, uno de tantos sucesos trágicos de la saga tebana.

Zeus recomienda a Cadmo quemar un cuerno de ciervo ilirio. En tal mención, a mi juicio, podemos encontrar, bien una simple alusión poética al posterior destino del personaje, o bien un sutil dato de una probable creencia en la magia simpática, reflejada en determinados rasgos: la mención de un cuerno de ciervo, precisamente ilirio, parece remarcable porque es Iliria el lugar donde se refugiará Cadmo después de su transformación. El poeta, sin duda, habla de una acción mágica: así lo demuestra, en primer lugar, la convicción, si bien mínima y manifestada en forma de oración condicional, de que es posible cambiar un destino funesto, *πικρά*, ya fijado, *πεπρωμένα*, por la *Moirá*<sup>1496</sup>. En segundo lugar, estamos ante una acción que consta, como los rituales de la religión oficial, de dos partes bien claras, *λεγόμενα* y *δρώμενα*. Que no es un ritual religioso oficial lo pone de manifiesto, además de la fe en invertir el destino a la que acabamos de aludir, la necesidad de mediación de un objeto para congraciarse con los dioses, en este caso una piedra.

---

<sup>1493</sup> Vid. III.9.3.4.a.

<sup>1494</sup> Chrétien 1985, pp. 148s, proporciona una interesante clasificación de los sueños de las *Dionisiacas* a partir de su semejanza con modelos homéricos: sueño engañoso que incita a la batalla, aparición de un muerto en sueños y sueño simbólico y premonitorio. Auger 2003 añade una cuarta categoría: el “sueño subjetivo o de deseo”, con al menos ocho ejemplos en la epopeya, no desconocido para Homero pero explotado mucho más tarde.

<sup>1495</sup> Vid. III.9.3.4.a.

<sup>1496</sup> Para un intento de definición de “magia”, vid. IV.1.



Nos detendremos ahora para hablar brevemente de la antiquísima creencia en los poderes mágicos de las piedras, si bien habremos de volver sobre ellas en el capítulo siguiente<sup>1497</sup>. Anticipamos ahora el caso de la ofita por estar incluida en un acto de magia evidentemente ritual, donde no hay lugar para la duda de la presencia de elementos “dichos” y “hechos”.

La creencia en los poderes de las piedras se encuentra en un terreno fangoso de relaciones entre magia y medicina, como veremos que ocurre asimismo en el caso de las plantas con virtudes curativas. La enorme dificultad de deslindar magia y medicina se refleja en una de las fuentes literarias de Nono: el llamado *Lapidario* órfico. Frangoulis, que estudia el poder mágico de las piedras en las *Dionisiacas*<sup>1498</sup>, dedica un espacio a la ofita, que en el *Lapidario* aparece dos veces: primero, en los versos 341-344, donde leemos que el polvo de esta piedra sana la mordedura del reptil; por segunda vez, entre los versos 462-474, que añaden que “da luz a los ojos y saca el agobiante dolor de cabeza”<sup>1499</sup>. Entre otras propiedades “medicinales”, tiene la facultad de alejar los reptiles si se arroja al fuego. Resulta curioso que Nono hable de “fragante ofita”, puesto que la propiedad de repeler a los reptiles cuando se quema que el *Lapidario* le atribuye hace pensar más bien en un olor desagradable. Además del *Lapidario*, también Plinio<sup>1500</sup> se refiere a la piedra ofita, de la que dice que es *serpentium maculis simile*. En mi opinión, es esta semejanza la causa de que se le atribuyan los poderes mágicos a los que nos referimos. Ello proporciona un argumento más para defender que estamos ante un acción mágica, esta vez basada en el principio *similia similibus* que preside la magia simpática. En este caso el objetivo no es, con todo, atraer lo semejante, sino repelerlo, evitarlo: Cadmo debe quemar una piedra que parece una serpiente para evitar transformarse en serpiente, como castigo de Ares por asesinar a un hijo suyo que, por cierto, es una serpiente.

La siguiente prueba que aduciremos para mostrar que estamos ante una acción mágica tiene que ver, como anticipábamos, con la división entre “acción” y “palabra” que comparten los rituales religiosos y los mágicos. En esta escena ambas partes están claras, independientemente de si Cadmo llega a seguir el consejo de Zeus

---

<sup>1497</sup> Vid. IV.3. “Objetos con propiedades mágicas”, en concreto IV.3.2, dedicado a las piedras y a sus relaciones con el *Lapidario*.

<sup>1498</sup> Frangoulis 2003.

<sup>1499</sup> Trad. Calvo Delcán 1990.

<sup>1500</sup> Pli. *NH* 36.55.

o no<sup>1501</sup>. Por un lado, el sacrificio, la quema del cuerno de ciervo, el gesto de sostener la piedra y mantener la mirada en la constelación de la Serpiente constituyen el componente “dramatizado”; la invocación al Ofiuco o Serpentario, es, evidentemente, la mitad restante del acto, la “hablada”. Todo ello, añadido a la finalidad del acto -cambiar el destino de un héroe que al fin y al cabo es un poco más que un mortal corriente y que a este respecto actúa como un mago humano de los que sin lugar a duda siguen pululando por Egipto en época de Nono-, transforma el pasaje en una escena de magia muy clara, con alusiones más o menos directas al *Lapidario* y un complejo entramado de creencias basadas en la συμπάθεια universal.

### 2.3. ARISTEO: EL CONTROL CLIMÁTICO.

Aristeo, hijo de Apolo y de la ninfa Cirene, es también un personaje relacionado con la magia en manifestaciones diversas. Aparece en multitud de ocasiones a lo largo de las *Dionisiacas* llevando a cabo ciertas acciones cuyo análisis apuntamos en la presente sección, complementaria de la correspondiente al personaje en el bloque mítico de nuestro trabajo, donde nos centramos en las observaciones relativas a los testimonios que apuntan a la transposición sobre Aristeo de rasgos tradicionalmente ligados a Orfeo<sup>1502</sup>. Más adelante, además, veremos cómo Aristeo hereda de su padre la capacidad de realizar curaciones mediante actos y palabras, en un conjunto reductible a un ritual con λεγόμενα y δρώμενα<sup>1503</sup>. La virtud curativa de Aristeo obliga a hablar de él en el apartado dedicado a la vertiente mágica de la medicina, teniendo siempre en cuenta que unas y otras formas de magia se solapan y que, como vamos tratando de advertir reiteradamente, no es fácil considerar ninguna escena como un ejemplo puro de una u otra clase de magia.

Ahora interesa la intervención de Aristeo en 5.269-279, que es, en mi opinión, el segundo caso más claro de realización de un ritual mágico con todos sus componentes a la vista. En realidad, como vamos a ver inmediatamente, la parte “hablada” se encuentra en estado elíptico y aparece recogida en el pasaje mediante un único término que indica la aceptación del ruego por parte de su destinatario.

---

<sup>1501</sup> Que esto no se llegue a aclarar del todo, así como el que Cadmo no consiga evitar su destino, es, para Frangoulis 2003, una clara muestra de falta de fe en la magia por parte de Nono.

<sup>1502</sup> Vid. II.4.

<sup>1503</sup> Vid. IV.3.3.1.

La escena central del texto mencionado es un sacrificio propiciatorio efectuado por Aristeo en honor de Zeus. El resultado de la acción ritual aparece narrado al principio del pasaje, gracias al recurso del *hysteron próteron*, y al final, en obediencia al orden lógico. Tras a invocación a Zeus, Aristeo obtiene el control total sobre los vientos etesios, que proceden del Mar Negro y aplacan el calor de la canícula<sup>1504</sup>. Así leemos en 5.269-279, pasaje que citamos ahora para examinar el ritual descrito en él desde el punto de vista de la división que defendemos<sup>1505</sup>:

καὶ πυρὶ σειριάοντα κατεύνασεν ἀστέρα Μαίρης,  
καὶ Διὸς Ἴκμαίοιο θυώδεα βωμὸν ἀνάψας  
αἶματι ταυρείῳ γλυκερὴν ἐπεχεύατο λοιβὴν  
ποικίλα φοιταλέης ἐπιβώμια δῶρα μελίσσης,  
πλήσας ἀβρὰ κύπελλα μελικρήτου κυκεῶνος·  
Ζεὺς δὲ πατὴρ ἤκουσε καὶ υἱέος υἷα γεραίων  
πέμψεν ἀλεξικάκων ἀνέμων ἀντίπνοον αὔρην,  
Σείριον αἰθαλόεντος ἀναστέλλων πυρετοῖο.  
εἰσέτι νῦν κήρυκες Ἄρισταίοιο θυηλῆς  
γαῖαν ἀναψύχουσιν Ἐτήσιαι ἐκ Διὸς αὔραι,  
ὅππότε ποικιλόβοτρυς ἀέξεται οἴνας ὀπώρη.

“Aplacó el astro ardiente de Mera, Sirio, cuando encendió el fragante altar de Zeus Ictmeo; sobre la sangre de toro vertió una dulce libación, el hermoso don de la hacendosa abeja depositado sobre el altar, tras llenar las delicadas copas con bebida de miel. El padre Zeus lo escuchó y, para honrar al hijo de su hijo, le envió una brisa de vientos protectores, para ahuyentar a Sirio, el de llameante ardor. Aún entonces, como heraldos de la ofrenda de Aristeo, los vientos etesios de Zeus refrescaban la tierra cuando ya la uva crecía en abigarrados racimos”.

Encontramos en el presente texto un αἴτιον que Nono toma de Apolonio de Rodas<sup>1506</sup>, introductor del motivo en la literatura griega. La leyenda explica el hecho de que los vientos etesios sean cálidos y secos sobre la costa anatolia, mientras que en las Cíclades aumentan la humedad<sup>1507</sup>. Como ya vimos, el control de Aristeo sobre los vientos lo acerca a otros personajes de la mitología que poseen la capacidad de influir sobre el clima a través de medios mágicos. Caso paradigmático es el de Orfeo, que con su canto hechiza tanto a seres animados como inanimados: con su canto atrae

<sup>1504</sup> Cf. Manterola – Pinkler 1995, notas 47 y 53 del canto quinto.

<sup>1505</sup> También lo reproducimos en II.4.4.2. “Orar contra el calor”.

<sup>1506</sup> *Arg.* II 519-527.

<sup>1507</sup> El epíteto de Zeus que aquí aparece, Ἰκμαίος, guarda relación con la idea de “extender la humedad”; cf. Manterola – Pinkler 1995, nota *ad loc.*

fieras, árboles e incluso piedras<sup>1508</sup>; domina los vientos y calma el mar<sup>1509</sup>; en la expedición de los Argonautas vence a las Sirenas, apacigua los ánimos pendencieros de los tripulantes; tras la muerte de su esposa, logra el asentimiento de los dioses del inframundo para recuperarla<sup>1510</sup>. El poder de la música de Orfeo es rasgo básico coincidente en todas las versiones de la historia del personaje. Su control sobre la naturaleza recibe explicación del hecho de que habría aprendido su arte musical de ella. Para concretar todavía más, Orfeo habría aprendido a cantar imitando el canto de los pájaros. De tal modo, era capaz de actuar mágicamente sobre la naturaleza porque sabía dirigirse al medio natural en su propio lenguaje, posibilidad propia de la Edad de Oro<sup>1511</sup>. En este sentido se relaciona con otros músicos míticos como Anfión, de quien hablamos en más lugares del presente trabajo<sup>1512</sup>, y otro tracio, Támiris, cuyo mito nos da a conocer Homero en una breve alusión<sup>1513</sup>. Se trata del mismo tema de la rivalidad entre un humano y la esfera de lo divino, aunque sin referencias a poderes mágicos, y desarrollado más ampliamente en el caso de Orfeo. En su historia, como en la intervención de Anfión de las *Dionisiacas*, la música es un efectivo medio de someter la naturaleza y a los dioses. Nos movemos, por tanto, en el terreno de la magia<sup>1514</sup>. La música no es la única manera de hacerse con el dominio de los fenómenos naturales, aunque sin duda sí es una de las más efectivas, por combinar la melodía con la palabra; no hay que olvidar que todas las formas antiguas de comunicación con la divinidad implican la música en cierta medida, tanto las interpelaciones a los dioses (oraciones, súplicas, himnos) como sus respuestas (oráculos) son versificados y, podemos suponer que cantados o al menos salmodiados. La propia lengua griega posee una musicalidad ajena a las lenguas actuales, así que se presta especialmente a este tipo de manifestaciones lingüísticas semicantadas.

---

<sup>1508</sup> Ov. *Met.* 10.88ss

<sup>1509</sup> D.S. 4.43.1, 4.48.6; Philostr. *Im.* 2.15.1; Antip. Sid. *AP* 7.8.

<sup>1510</sup> Cf. A. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2, especialmente § 5. “El músico prodigioso”.

<sup>1511</sup> Cf. Molina en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 3.

<sup>1512</sup> Vid. II.4.3 y IV.4.3.2.

<sup>1513</sup> *Il.* 2.594-600.

<sup>1514</sup> Véase la importancia que en las *Dionisiacas* otorga al sonido en general Newbold 2003. Newbold se centra sobre todo en la vertiente inarticulada del sonido. De la semejanza de Anfión con Orfeo por su poder de lanzar un hechizo sobre la naturaleza y del engaño de Tifón por obra de la música de Cadmo, Newbold sólo ofrece breves menciones.

Semejante a Orfeo, en efecto, resulta Aristeo en su capacidad de controlar el clima, con la diferencia de que el primero la posee como consecuencia de su proverbial talento musical y el segundo la adquiere a través de una práctica ritual cuidadosa, aunque brevemente caracterizada con rasgos ya familiares: encontramos en la descripción una primera fase cuyo centro es una ofrenda con libación y una segunda con una plegaria implícita. Tenemos, pues, un rito completo con sus dos partes: lo que se dice y lo que se hace, λεγόμενα y δρώμενα, y si bien ambas se encuentran referidas de un modo muy alusivo, de la sección “representada” tenemos más datos, pero nos vemos obligados a reconstruir la parte “hablada”, que aparece representada por un simple ἤκουσε; este “escuchó” tiene como sujeto claro a Zeus y como objeto debe suponerse la plegaria o el encantamiento o cualquier tipo de manifestación verbal que Aristeo dirija a Zeus. Sea como fuere, el control climático que obtiene a través de este acto es uno de los resultados perfectamente esperables de una acción mágica.

#### 2.4. MALAS INTENCIONES MÁGICAS: DIONISO REZA A LUNA.

Dioniso es un ser indiscutiblemente divino para Nono, pero un impostor, un bastardo a ojos de sus enemigos<sup>1515</sup>, que explican los prodigios que lo preceden como simples actos de hechicería. La magia aparece como una actividad puramente humana. Entre las escenas de lo que llamamos “magia inmediata”, de las que nos ocuparemos más abajo, y la que nos ocupa ahora hay una diferencia sustancial que nos lleva a afirmar que contemplamos una nueva manifestación de procedimientos típicamente mágicos. Esta diferencia es, desde luego, la complejidad del proceso previo a la consecución de un objetivo. Los milagros se consiguen, al menos los dionisiacos y, también al menos, en apariencia, con la sola mediación de la voluntad; otras metas, más complejas, más ambiciosas o con mayor proyección, más a largo plazo, requieren de un ritual. Otras características, además, permitan calificar de mágica la escena descrita en 44.188-216. Primero, tiene lugar durante la noche<sup>1516</sup>. Si bien tal dato podría parecer irrelevante (puesto que Dioniso habla a la luna y con la luna es imposible hablar durante el día, ni siquiera tratada simplemente como

---

<sup>1515</sup> Vid. III.10.

<sup>1516</sup> Cf. 44.188-190: ὄφρα μὲν ἐνναέτησιν ἄναξ ἐπετέλλετο Πενθεύς, /τόφρα δὲ καὶ Διόνυσος ἀφεγγέα νύκτα δοκεῶν / τοῖον ἔπος πρὸς Ὀλυμπον ἀνίαχε κυκλάδι Μήνηι.

personaje mitológico), nos permite traer a la mente una de las cualidades que separan la magia de la religión oficial: las celebraciones religiosas tienen lugar durante el día, las mágicas durante la noche<sup>1517</sup>.

Todo el pasaje que reproduce la plegaria a Luna, así como los versos que siguen a la respuesta de la diosa, poseen un aire de magia negra que queda confirmado mediante la referencia a Hécate, con la que Selene aparece explícitamente identificada en 44.193-196:

εἰ σὺ πέλεις Ἑκάτη πολώνυμος, ἐννυχίη δὲ  
πυρσοφόρῳι παλάμηι δονέεις θιασώδεα πεύκην,  
ἔρχεο, νυκτιπόλος, σκυλακοτρόφος, ὅττι σε τέρπει  
κνυζηθμῶι γοόωντι κυνοσσόος ἔννυχος ἡχώ·

“Si eres Hécate de muchos nombres, si en la noche agitas la antorcha mística con mano portadora del fuego, acude, noctívaga, nodriza de perros, pues te agrada el resonar nocturno del lamentoso aullido de los canes...”

Poco más adelante, en 44.204-206, Nono extiende la identificación a Perséfone:

εἰ δὲ σὺ Περσεφόνεια νεκυσσόςος, ὑμέτεραι δὲ  
ψυχαὶ Ταρταρίοισιν ὑποδρήσσουσι θοώκοις,  
νεκρὸν ἴδω Πενθηῖα.

“Si eres Perséfone, la que azota a los muertos y son tuyas las almas siervas del Tártaro, que yo vea muerto a Penteo...”

Luna asegura que ayudará a Dioniso en su propósito en virtud de ciertas afinidades que, como vamos a ver en seguida, tiene con él. En 44.254-257 Perséfone y Luna sufren un desdoblamiento, o, más sencillamente, el poeta rompe su identificación al afirmar que Perséfone empieza a preparar a las Erinis contra Penteo mientras “Luna y Dioniso están aún conversando”. No podríamos negar que estamos ante lo que hoy se llamaría magia negra, si tenemos en cuenta que el propósito es maligno -la muerte de Penteo, explícitamente pedida por Dioniso- y que los dioses a los que el solicitante invoca, aquéllos cuya ayuda solicita son claramente infernales - Perséfone, las Furias-. El componente δρώμενα no aparece explícito, aunque, por comparación con escenas ya examinadas, parece posible suponerlo sin más problema.

---

<sup>1517</sup> Bremmer 1999. Sin embargo, hay hechizos que pueden realizarse durante el día (*PGM* I, 225), al amanecer (*PGM* II, 88) o al anochecer (*PGM* I, 59).

La razón primera por la que, a ojos del poeta, Luna colabora con Baco aparece clara en 44.255-7:

τόφρα δὲ καὶ Ζαγρῆι χαρίζομένη Διονύσῳ  
Περσεφόνη θώρηξεν Ἐρινύας, ἀχνημένῳ δὲ  
ὀψιγόνῳ χραίσμησε κασιγνήτῳ Διονύσῳ.

“Y entonces, para agradar a Dioniso Zagreo, armó Perséfone a las Erinis, y encolerizada ayudó a su hermano Dioniso, nacido más tarde”.

Es muy llamativo el término empleado para designar la relación existente entre Zagreo y el segundo Dioniso: se trata de κασίγνητος, empleado generalmente para referirse a hermanos de madre, aunque puede hacerse extensivo a un tipo de parentesco sanguíneo algo más lejano y significar “primo”, *lato sensu*. Ya en otros lugares de nuestro trabajo discutimos acerca de la relación entre los tres dioses homónimos de Nono y presentamos las soluciones que parecen más probables<sup>1518</sup>. En todo caso, la mención deja en evidencia un conocimiento por parte del poeta de la genealogía órfica. Entre las afinidades de Selene con Dioniso, a las que hemos aludido poco más arriba, se encuentra el hecho de que ambos dioses, cada uno en un sentido, pueden causar la locura. Pero lo que da el impulso definitivo a Mene-Hécate-Perséfone para actuar a favor del segundo Dioniso es el parentesco existente entre Zagreo, hijo de Perséfone, y el dios que le dirige el ruego. Un parentesco, bien es verdad, indeterminado, que Nono deja en suspenso con un término que, por no poder significar literalmente “hermano de madre” en tal contexto, pues es claro que los dos primeros Dionisos sólo tienen en común el padre, adquiere un sentido más extenso y, por tanto, más difuso<sup>1519</sup>. Tal vez deberíamos preguntarnos si es el desconocimiento la razón de esta falta de concreción, pero esto entraría, a mi juicio, en contradicción con el carácter sutil de la referencia: desde el punto de vista del lector, parece difícil en extremo captar la totalidad de su significado, y, por lo tanto, supondría la misma dificultad emplearlo en una composición literaria, como hace el panopolitano, sin una mínima noción del particular. No obstante, tampoco me parece convincente la posibilidad de un silencio voluntario para respetar un

---

<sup>1518</sup> Vid. III.10.

<sup>1519</sup> Es preciso introducir la posibilidad de que con “hermano” Nono pretenda dar a entender la relación no entre los dos Dionisos, sino entre el segundo y Perséfone, que son hermanos de padre, hijos ambos de Zeus. El problema del significado del término griego queda aun así sin aclararse del todo, si bien esta lectura tiene la ventaja de su facilidad: Perséfone ayuda a Dioniso acicateada por la mención de su hijo muerto antes de tiempo, pero también porque quien se lo pide es su hermano. No obstante, pensamos que con toda probabilidad se trata de una ambigüedad buscada por el poeta.

hipotético secreto religioso. De este modo, podemos afirmar con seguridad, al menos, que Nono conoce la genealogía órfica. No es éste, por supuesto, el primer lugar donde lo demuestra<sup>1520</sup>, sino un pasaje que nos interesa especialmente por la dimensión mágica que adquiere el nombre del primer Dioniso, el Dioniso del orfismo, transformado en una mención poderosa para lograr una meta típicamente mágica, cercana a lo que los criterios actuales denominarían magia negra.

La plegaria a la Luna, que comienza exactamente a la altura del verso 191, presenta también una serie de semejanzas con los *Himnos Órficos* y ciertos *Papiros Mágicos*. Morand<sup>1521</sup> realiza una comparación entre este pasaje de Nono, los *Himnos* y determinadas invocaciones con fines mágicos que se encuentran en los *PGM*, y concluye que la plegaria noniana es mucho más elaborada, más literaria, a pesar de tener en común con los otros dos elementos de la comparación ciertos rasgos de estilo como la acumulación de epítetos destinados a la invocación de un dios.

En cuanto al valor de la alusión a Zagreo del verso 213 respecto a la cuestión de los tres Dionisos, hemos de decir que sirve, cuando menos, para negar que se trate del mismo Dioniso en tres personas, pues la separación del que habla y de su predecesor es clara (“...domeña a esa impía criatura, para honrar a este Dioniso, que recibe su nombre del antiguo Zagreo”). En boca de Dioniso, el nombre de Zagreo adquiere la categoría de una mención coactiva, puesto que pretende ganarse a Selene, identificada, recordemos, con Perséfone, mediante la evocación del recuerdo de su hijo, muerto prematuramente a manos de los Titanes.

La escena de magia negra se prolonga aún después de la respuesta de Selene, en la narración del resultado deseado por Dioniso en su invocación. Son muy abundantes en el relato las referencias infernales. Para empezar, es por una señal del “Zeus infernal” por lo que las Erinis dan comienzo a su cometido, causar la perdición de Penteo. Una de ellas toma agua del Cocito y de Éstige para rociar los aposentos de Ágave, “como profetizando el gemir y las lágrimas de Tebas” (44.264). El principio de *similia similibus* actúa sin lugar a duda en este pasaje: la aspersion del agua en los dominios de la madre de Penteo no sólo profetizan, sino que además puede pensarse que convocan su inminente llanto.

---

<sup>1520</sup> La narración del nacimiento y muerte de Zagreo se encuentra en el canto VI. Cf. Hernández de la Fuente 2002.

<sup>1521</sup> Morand 2001, pp. 83-88.



Más adelante, el capítulo cuadragésimo cuarto, preparatorio de la *Penteida*<sup>1522</sup>, sigue revelando su riqueza en referencias mágicas: en 265-276 Nono enumera una serie de actos con siniestra finalidad llevados a cabo por la Erinis (esta vez en singular colectivo, no en plural), consistentes en enterrar el cuchillo con el que Procne mató a su hijo para vengarse de Tereo en las raíces del abeto donde morirá Penteo decapitado. Después salpica el árbol con sangre de Medusa.

Desde nuestro punto de vista, la escena se ajusta a un tipo de magia “negra”, según el concepto moderno. Aunque la falta de *λεγόμενα* conduce a pensar en una anticipación literaria de las desgracias que están a punto de tener lugar en Tebas, no hemos de olvidar que la tragedia es una consecuencia, un resultado de la plegaria de Dioniso. Estamos ante una especie de ritual analógico, semejante a la aspersion del agua infernal, pero al mismo tiempo ante un *ὑστερον πρότερον* literario, un juego de referencias previas a la narración en sí de la tragedia que se cierne sobre la familia real tebana.

## 2.5. SABIOS Y MAGOS: LOS BRAHMANES.

Un ejemplo muy claro de la cercanía de magia, religión y medicina lo tenemos en 39.357-359. En unos pocos versos, Nono describe el modo en que un brahmán sana la herida del comandante indio Morreo:

ὄφρα μὲν ἔνθεον ἔλκος, ὃ μιν λάχε, δαιμονίη χεῖρ  
λυσιπόνου Βραχμῆνος ἀκέσσατο Φοιβάδι τέχνηι,  
θεσπεσίηι λάλον ὕμνον ὑποτρύζοντος ἀοιδῆι...

“La herida terrible que le causara (sc. Dioniso) se la curaba con el arte de Febo la mano divina de un brahmán que aliviaba su dolor, murmurando un himno articulado, con un encantamiento inspirado”.

Son varios los argumentos que demuestran el carácter mágico que para Nono posee la escena. En primer lugar, hay que destacar que la concepción que de los brahmanes presenta el poema se ajusta absolutamente a la explicación de los estudiosos de la magia antigua, puesto que hay una tendencia general a considerar mágico los aspectos de una religión que no se conoce, lo lejano, lo extranjero<sup>1523</sup>. El proceso puede tener lugar en una doble dirección: el secreto que lleva a los cultos

---

<sup>1522</sup> De cuyo estudio nos ocupamos en III.9.3.4.a. “Ágave y Penteo: el escarmiento sagrado”.

<sup>1523</sup> Cf. Luck 1985, n. 5; Butler 1997; Bremmer 1999.

religiosos de sustrato, por decirlo con brevedad, a protegerse de los dioses de los invasores provoca, por un lado, que éstos lleguen a considerar magia lo que tan celosamente es guardado. El desconocimiento es, en tal caso, el factor principal. Por otro lado, cabe la posibilidad de que se considere propio de magos lo que no se adapta o no encaja en la propia religiosidad. Hablaríamos, entonces, de inadecuación. En este sentido es ilustrativo el ejemplo traído por Luck respecto al papel desempeñado por Circe en *Odisea*: aunque en el texto, sin lugar a dudas, aparece como una maga, Luck apunta a la idea de que Circe fuese en una remotísima antigüedad un poder semidivino y que más tarde hubiera quedado rebajada de categoría, venida a menos<sup>1524</sup>.

De un menosprecio de similares características es también objeto la clase sacerdotal de la religión dominada, de manera que los dioses extranjeros son contemplados como demonios y sus oficiantes como magos. Con la expansión del imperio Alejandrino y la conquista de la India el mundo occidental alcanzaría conocimiento de un nuevo tipo de sacerdote, el brahmán. Para Nono los brahmanes son magos que viven descalzos, además de sabios consejeros que responden al modelo de anciano experimentado en posesión de un amplio saber que pone al servicio de la comunidad<sup>1525</sup>. Entre sus muchos conocimientos, hallamos uno que facilita que el brahmán se acerque todavía más a la figura del mago: la capacidad para curar.

Hay, además, en griego, una tradición que identifica a los brahmanes, conocidos sobre todo por la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato, con un tipo de sabios denominados γυμνοσοφισταί<sup>1526</sup>.

La figura del brahmán aparece también en una escena de la que nos ocupamos al hablar de las metamorfosis que Dioniso lleva a cabo para amedrentar a Deríades<sup>1527</sup>. En 36.339-349 el general indio dirige al dios unas palabras orgullosas, con el comportamiento característico de los teómacos, repleto de soberbia y empeñado en la negación de la divinidad de su enemigo:

---

<sup>1524</sup> Luck 1985, p. 43.

<sup>1525</sup> Otras referencias a los brahmanes en las *Dionisiacas*: sabios consejeros en 24.162s; magos que marchan desnudos pero que hechizan la luna y la hacen bajar del cielo en 36.344-349; sanadores, en 39.358-362, escena de curación del indio Morreo.

<sup>1526</sup> Philostr. 8.7.4 y D.L. 1.6 mencionan a los gimnosofistas con características similares a las de los pitagóricos.

<sup>1527</sup> Vid. III.9.3.3.a y IV.4.2.2.b.

“τί πτώσσεις, Διόνυσε; τί σοι δόλος ἀντὶ κυδοιμοῦ;  
 Δηριάδην τρομέων πολυδαίδαλον εἶδος ἀμείβεις;  
 πόρδαλις οὐ κλονέει με φυγοπτολέμου Διονύσου,  
 ἄρκτον οἰστεύω, καὶ δένδρεον ἄορι τέμνω·  
 ψευδομένου δὲ λέοντος ἐγὼ κενεῶνα χαράζω.  
 ἀλλὰ σοφοὺς Βραχμηῆνας ἀτευχέας εἰς σὲ κορύσσω·  
 γυμνοὶ γὰρ γεγάασι, θεοκλήτοις δ’ ἐπαιδαῖς  
 πολλάκις ἠερόφοιτον, ὁμοῖον ἄζυγι ταύρωι,  
 οὐρανόθεν κατάγοντες ἐφαρμάξαντο Σελήνην,  
 πολλάκι δ’ ἵππεύοντος ἐπειγομένων ἐπὶ δίφρων  
 ἀσταθέος Φαέθοντος ἀνεκρούσαντο πορείην”.

“¿Por qué te ocultas, Dioniso? ¿Por qué esos trucos en lugar de luchar? ¿Cambias en esas extrañas formas por miedo a Deríades? No me asusta la pantera de Dioniso, el fugitivo; disparo flechas a su oso, corto su árbol con mi espada, y voy a desgarrar los ijares del falso león. Alzo contra ti a los sabios brahmanes desarmados, que viven desnudos, y con sus encantamientos que invocan a los dioses han hechizado a Selene cuando atraviesa el cielo como un toro sin uncir, y la han hecho descender, y muchas veces han detenido el curso de Faetón, auriga que nunca se detiene, sobre su carro apresurado”.

Además de la mención de las metamorfosis llevadas a cabo por Dioniso, que aparecen en un texto del que nos ocuparemos más abajo<sup>1528</sup>, los versos anteriores son interesantes por otras referencias vinculadas de manera evidente a la magia.

La que nos parece más importante de tratar es la alusión a los brahmanes. En exactamente seis versos Nono proporciona una definición completa de lo que él considera que son estos sacerdotes indios. Acabamos de recordar que todos los elementos pertenecientes a una religión extranjera, ya sean dioses o figuras sacerdotales, son contemplados con malos ojos desde la religión dominante, la oficial, o la que mejor se conoce. No está de más aludir al cambio semántico sufrido por el término μάγος, que Heródoto<sup>1529</sup> utiliza para referirse a una casta sacerdotal de los persas. Más tarde, en el *Papiro de Derveni* intervienen unos μάγοι que según los estudiosos son sencillamente “expertos en el ritual”<sup>1530</sup>. El resto del proceso de este cambio léxico consiste en la degradación progresiva del término hasta que adquiere un sentido despectivo.

<sup>1528</sup> Vid. IV.4.2.2.b.

<sup>1529</sup> Hdt. I 101.

<sup>1530</sup> Los magos del *Papiro* no presentan connotaciones peyorativas ni designan a la casta sacerdotal persa. Para Betegh 2004, pp. 78ss., los magos de la col. VI son personajes del ámbito de la religión, como el comentarista. Tsantsanoglou 1997, p. 110 y Burkert 1999, p. 106 piensan que son sacerdotes iraníes.

Volvamos a la figura del brahmán. Evidentemente, se trata de un tipo de sacerdote indio que Nono, por desconocimiento, aproxima a lo que a él le resulta más familiar, en este caso el γυμνοσοφιστής<sup>1531</sup>. Por etimología, estos “sabios desnudos” compartirían con los brahmanes las dos características, sabiduría y un cierto ascetismo exacerbado, que Nono atribuye a esta especie de magos indios con toda calma. Seguramente, la característica que en mayor grado correspondería a la realidad es el encontrarse en posesión de una sabiduría especial. El hecho de que vivieran desnudos nace de la asimilación con la figura griega conocida por el poeta.

En otro testimonio anterior en la trama, situado en 24.162s, el poeta vuelve a hacer alusión a la condición de sabios de los brahmanes, en un contexto en el que el indio Tureo propone acudir a preguntarles qué opinan de la condición de Dioniso:

ἀλλὰ σοφοὺς Βραχμῆνας ἐρείομεν, ὄφρα δαείης,  
εἰ θεὸς οὗτος ἴκανεν ἐς ἡμέας ἢ βροτὸς ἀνὴρ.

“Vayamos, pues, ante los sabios brahmanes, para que puedas saber si éste que llega a nosotros es dios o mortal...”.

Sin mencionar término alguno que signifique ni mago ni hechicero, Nono deja absolutamente claro en 36.344-9 que ésa es la opinión que los brahmanes le merecen. Por boca de Deríades les atribuye dos prodigiosas capacidades: detener el curso de la luna para hacerla descender del cielo, y parar el recorrido del sol. La primera de ellas es un lugar común en las descripciones de los hechiceros de la literatura grecolatina<sup>1532</sup>; en cuanto a la segunda, faltan los testimonios que aludan a ella con plena exactitud. En cualquier caso, ambas recogen de forma ilustrativa la característica que mejor define a los magos, el sometimiento de la naturaleza a su arbitrio. Para un mago, decíamos más arriba, no hay necesidad de obedecer normas, él es quien crea la ley a su antojo, o contraviene la voluntad de los dioses, o del destino. La interrupción del recorrido del sol es un claro ejemplo de ruptura de leyes naturales. En este texto, además, tanto la luna como el sol se encuentran personificados, como indica el hecho de que se les llama por sus nombres divinos (Selene y Faetón). De este modo, se enlazan explícitamente, en mi opinión, las concepciones “naturaleza” y “dioses”.

En la línea de considerar la magia como un contravenir de las leyes divinas o naturales, Orfeo es una figura que no debe pasarse por alto. Como afirmamos en

---

<sup>1531</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2004b, n. 26.

<sup>1532</sup> Verg. *Ec.* 8.69; Ov. *Her.* 6.85.

otros lugares de nuestro trabajo, al hablar de la capacidad de Aristeo de controlar los vientos etesios, el poder de la música de Orfeo, que es el elemento común en todos los testimonios acerca del bardo tracio, tiene características mágicas por cuanto que calma tempestades, hechiza a las sirenas, conmueve a los árboles. Confundido con Anfión, arrastra las piedras de la muralla de Tebas, en lo que podemos bautizar como robo por parte del celeberrimo Orfeo del único rasgo que hace ilustre al hermano de Zeto<sup>1533</sup>. Pero su habilidad de seducir se manifiesta en toda su plenitud en el episodio de la muerte de Eurídice, en el que pone al servicio de su interés particular el maravilloso poder de su lira y llega a convencer a los propios dioses infernales de que le permitan recuperar a su esposa muerta<sup>1534</sup>.

La figura del brahmán se conoce en Grecia a partir de ciertas obras literarias que relataban viajes de determinados personajes a Oriente, como la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato. Las conquistas de Alejandro facilitan igualmente el que se obtenga conocimiento de personajes que, según su costumbre, los autores antiguos helenizan y asimilan a otros tipos humanos más familiares para ellos. Lo cual ocurre en el caso de los brahmanes, como hemos afirmado poco más arriba.

Para Filóstrato, gimnosofistas y brahmanes son nombres que designan lo mismo, pero en lugares diferentes:

...οἱ δέ, ἐπειδὴ μάγοις Βαβυλωνίων καὶ Ἰνδῶν Βραχμᾶσι καὶ τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ Γυμνοῖς συνεγένετο, μάγον ἡγοῦνται αὐτὸν καὶ διαβάλλουσιν ὡς βιαίως σοφόν...

“...otros, por el hecho de haber tenido relación con los Magos de Babilonia, los brahmanes de la India y los Gimnosofistas de Egipto lo consideran un mago y lo calumnian como a un intruso entre los sabios”<sup>1535</sup>.

Por un lado, el autor de la *Vida de Apolonio*, además de poner al mismo nivel a gimnosofistas, brahmanes y magos persas, nos manifiesta la *communis opinio* con respecto a estos tres tipos de personajes. Y se trata de una opinión popular nada favorable, puesto que se considera una calumnia que los que no conocen a Apolonio lo vean como un mago, un usurpador del título de sabio. Farsantes como los que se

---

<sup>1533</sup> Cf. *infra*, en el epígrafe 3.2, el apartado b, dedicado a Anfión. Testimonios donde se confunde al tebano con Orfeo: Dio Chrys. 32.61 = OF 911 I B. Paus. 6.20.18 = OF 964 T B (T 54 K).

<sup>1534</sup> Sobre el éxito o fracaso de Orfeo en esta empresa hay gran división de opiniones. A favor del final feliz del rescate de Eurídice: Linforth 1941, p. 17, Bowra 1952, p. 222; Robbins 1982, p. 16. En contra, por ejemplo, Graf 1987, p. 81. Vid. II.4.6.3.

<sup>1535</sup> *Vida de Apolonio de Tiana*, 1.2. Traducción de Bernabé 1979b.

critican en un famoso pasaje de la *República* de Platón<sup>1536</sup> siguen pululando en época de Filóstrato, que teme que su maestro sea identificado con gentes de tal calaña.

Nono entiende que los brahmanes, como decimos, son un tipo de magos, si bien por el momento hemos de prescindir de las posibles connotaciones peyorativas que se les desee imprimir en los versos que estamos analizando<sup>1537</sup>. La actividad que Deríades atribuye a los sabios brahmanes en su parlamento no incluye explícitamente música, aunque sí *aoidai*, es decir, encantamientos. No es preciso reiterar que todas las formas de comunicación con la divinidad del mundo antiguo incluyen la música en mayor o menor medida: oraciones, ruegos, súplicas, acciones de gracias desde lo que se considera sencillamente religión; coacciones, hechizos, desde el punto de vista de la magia. Todas estas formas de diálogo con los dioses son cantadas, recitadas, o, al menos, salmodiadas.

Al mismo tiempo, la naturaleza se entiende como un todo musical. Puesto que la habilidad musical de Orfeo es su don más destacado en todos los testimonios, no es extraño que pueda influir sobre el medio natural, dado que habla su mismo idioma<sup>1538</sup>.

La curación de Morreo por el brahmán que nos ocupa aparece rodeada de otros datos que hacen innegable que estamos ante una acción mágica. Es posible reducirla al esquema ritual que consideramos un conjunto de λεγόμενα y δρώμενα en seguimiento del esquema de los rituales de las religiones místicas. Si tan sólo contásemos con la expresión Φοιβάδι τέχνη se trataría de una curación, sin más, en la medida en que medicina y magia se diferencian la una de la otra (trataré más adelante escenas de curación en la parte dedicada a medicina mágica, al estudiar el rendimiento del término φάρμακον y sus derivados). La herida de Morreo es calificada de “divina” (ἐνθεον ἔλκος) puesto que ha sido causada por un dios, Dioniso. Ahora bien, la mano del brahmán que cura al combatiente es calificada de δαιμονίη, que podría traducirse igualmente por “divina”. En griego, sin embargo, queda claro que se refiere a un *status* inferior, el del brahmán, un ser humano al fin y al cabo. Más aún, el sacerdote cura al indio herido “con ayuda del arte de Febo”, es decir, Apolo en su versión de dios sanador. Bajo esta expresión hemos de suponer, no

---

<sup>1536</sup> Pl. *R.* 364b-365a.

<sup>1537</sup> Me parece, no obstante, que no hay connotaciones peyorativas, sino una neutralidad que nace de la brevedad con la que Nono se ocupa de estos personajes.

<sup>1538</sup> Cf. Molina en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 3.

sin fundamento, un acto físico medicinal, como colocar emplastes o ungüentos; ello constituiría, para seguir nuestra línea de trabajo, el elemento “dramatizado” de la curación concebida como un ritual. En cuanto a la parte “hablada”, es mucho más fácil de localizar, y además aparece en forma de canto, lo que nos da pie para traer de nuevo a la mente la figura de Orfeo, que con su canto todo lo hechiza. La forma de expresarlo es redundante: encontramos dos sinónimos, ὕμνον y ἀοιδή. La primera de estas dos palabras tiene un sentido que nos hace pensar en un tipo de canto bien conocido en el orfismo, tanto, que se conserva todo un corpus de *Himnos* dedicados a diversas divinidades de la doctrina órfica. Si es preciso especular acerca del uso que estas composiciones tendrían en el ritual<sup>1539</sup>, a partir de los propios *Himnos* y de sus títulos resulta sencillo concluir que funcionaban como una especie de “libro litúrgico” que acompañaba las ceremonias religiosas<sup>1540</sup>. El sacerdote que cura a Morreo no recita, tal vez, un poema de tipo litúrgico. Por ello, deberemos pensar que estamos ante una nueva referencia a la magia, aunque el poeta juegue deliberadamente con los significados de ὕμνον, “canto a la divinidad” y “canto mágico” en particular.

El término ἀοιδή es algo menos problemático en este sentido, pues su uso está, si no siempre, sí en una gran mayoría de ocasiones vinculado a la magia. Como reiteramos, las formas de comunicarse con los dioses son cantadas, semicantadas, o, decíamos más arriba, al menos, salmodiadas. El canto al que alude el término no tiene necesariamente en principio sentido mágico, pero lo adquiere con el tiempo. La evolución del significado es más clara todavía en el compuesto ἐπωιδή, que sí tiene de forma fija el sentido de “canto mágico”, “hechizo”, “encantamiento”.

En el pasaje que estamos estudiando, además, ἀοιδή es calificado de θεσπεσίη, es decir, de nuevo, “divino”, “relacionado con la esfera divina”, “sobrehumano”, “extraordinario”; incluso, como el contexto nos parece que exige, “mágico”.

Todo lo cual nos lleva a concluir que se trata, sin lugar a dudas, de una escena de curación mágica que responde, aun de un modo algo oscuro, al esquema ritual de las religiones místicas.

---

<sup>1539</sup> Cf. Ricciardelli en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 15. Cf. igualmente Morand 2001. El estudio de referencia es Ricciardelli 2000.

<sup>1540</sup> Sin duda, el concepto de *himno* es demasiado amplio y rico como para tratarlo aquí, con lo cual hemos de resignarnos a lanzar un simple toque de atención sobre el hecho, curioso al menos, de que Nono haga uso de esta palabra con un sentido mágico.

## 2.6. BALANCE.

Considerar que existe un indudable elemento de comparación entre los rituales de las religiones místicas y los que podemos reconstruir a partir de los testimonios de los *Papiros Mágicos* nos ha permitido contemplar desde una perspectiva conjunta las cuatro escenas que, *grosso modo*, han ocupado sus respectivos epígrafes a lo largo del capítulo que ahora finaliza. Así pues, en todas ellas hemos hallado actos rituales susceptibles de reducirse a una suma de elementos *δρῶμενα* y *λεγόμενα*. Es preciso notar, no obstante, que hay diferencias sustanciales al respecto entre los pasajes que estudiamos. Si, por una parte, la división ritual aparece manifiesta en la acción que Zeus aconseja a Cadmo, en el procedimiento empleado por Aristeo para controlar una parte del clima, el componente “hablado” o “recitado” se halla tan reducido que el poeta alude sólo a su recepción por parte del destinatario de la ceremonia. Muy al contrario, el ruego que Dioniso dirige a Luna para ponerla de su parte en la lucha contra Penteo aparece formado únicamente de elementos *λεγόμενα*; no hay rastro explícito del elemento “hecho” o “dramatizado” y sólo podemos suponerlo recurriendo a la comparación con las descripciones anteriores. En la escena de la curación de Morreo por el brahmán volvemos a hallar ambos componentes, a pesar de la brevedad del pasaje: un gesto de la mano del sacerdote indio, combinado con la entonación de un encantamiento, produce la recuperación casi milagrosa del indio herido.

Todos los pasajes examinados constituyen una muestra clara de un tipo de magia humana, elaborada, que requiere de una cuidadosa ejecución conducente al logro del propósito buscado. Su similitud con ciertos ritos místicos permite volver sobre la dificultad de deslindar la magia de la religión, a la que nos veremos obligados a aludir en muchos otros lugares del presente trabajo.



### 3. OBJETOS CON PROPIEDADES MÁGICAS.

#### 3.1. INTRODUCCIÓN.

A lo largo del presente capítulo analizaremos una serie de escenas de las *Dionisiacas* en las que el propósito deseado se consigue por la mediación de un objeto. Con una metodología similar a la empleada en el estudio de los pasajes que reflejan acciones de magia ritual, ofrecemos en primer lugar argumentos con los que mostramos el aprovechamiento por parte del poeta de la creencia en la magia para, a continuación, establecer los vínculos con el orfismo, la figura mítica de su fundador y algunas de las obras que se atribuyeron a Orfeo a lo largo de la tradición.

Prestaremos primero atención a una serie de menciones de piedras y las estudiaremos desde el punto de vista de los valores prodigiosos que nuestro poeta les reconoce. Examinaremos la posición que cada una de ellas ocupa en el denominado *Lapidario* órfico y analizaremos las coincidencias y las divergencias que presentan respecto al texto de Nono.

En segundo lugar, presentamos ejemplos de la acción benéfica en escenas mágicas de determinadas plantas, que englobamos también bajo el capítulo dedicado a objetos. Las propiedades que poseen son en su mayor parte curativas, si bien no son siempre inmediatas o automáticas; a veces veremos que tiene lugar un proceso que podría llevarnos a hablar de tales escenas como representativas de magia ritual. A pesar de nuestros esfuerzos, pocas son las escenas que pueden considerarse ejemplos puros de uno u otro tipo de magia y una clasificación llega a convertirse en algo antinatural. A veces encontramos una piedra o planta determinada empleada con fines mágicos de forma simultánea o en combinación con un ritual cuyos componentes λεγόμενα y δρώμενα aparecen perfectamente reconocibles en el texto. Tal es el caso, como vamos a comprobar, de algunas curaciones mágicas, efectuadas mediante plantas o vino, pero en las que cobra una particular relevancia la recitación de encantamientos.

Prestamos atención, en último lugar, a la mención de la *iunx*, un objeto de cuyo uso entre los profesionales de la magia de época noniana y anterior ofreceremos testimonios que nos conduzcan a la interpretación del pasaje de las *Dionisiacas* en el que registramos su aparición.

## 3.2. PIEDRAS. RELACIONES CON EL *LAPIDARIO* ÓRFICO.

### 3.2.1. AMATISTA.

La primera de las piedras que trataremos en el presente capítulo por sus cualidades mágicas es la amatista, que el griego denomina ἀμέθυστον. Su aparición más significativa en las *Dionisiacas* tiene lugar en 12.380s, donde el poeta describe el momento en que Rea, nodriza y madre adoptiva del segundo Dioniso, le entrega tal piedra:

Μούνωι δ' οἰνοποτῆρι Διωνύσωι πόρε'Ρεΐη  
λυσσαλέης ἀμέθυστον ἀλεξήτειραν ἀνάγκης.

“Sólo a Dioniso, el bebedor de vino, le ofreció Rea la amatista, que protege de la opresión de la embriaguez”.

El pasaje se halla situado en el contexto del mito de la invención del vino a partir de Ámpelo, primer amado de Dioniso, metamorfoseado en vid después de su muerte. El pasaje inmediatamente anterior al dístico que reproducimos aquí, es decir, 12. 363-379, contiene una descripción de las andanzas de los integrantes del séquito dionisiaco en plena borrachera. El poeta concibe la embriaguez como una pérdida de conciencia sobre la que el dios ha de mantener el control. La amatista otorgada al dios por su nodriza Rea ha de procurar a Dioniso la capacidad de mantenerse al margen de los efectos negativos de su propia bebida que, por el contrario, sí afectarán a sus acólitos.

La amatista no ocupa lugar alguno entre los versos del *Lapidario* órfico. Teofrasto<sup>1541</sup> se ocupa de ella en su obra sobre las piedras y ofrece una descripción de sus características con un interés únicamente naturalista. Rouse, en su comentario a este verso, advierte que el poder “anti embriaguez” atribuido a la piedra tiene que ver con su nombre, relacionado etimológicamente con μέθη, “borrachera”. La alfa antepuesta sería privativa, de tal manera que la amatista es “lo que no emborracha”.

Por su parte, Vian<sup>1542</sup> recuerda un epigrama de Platón el Joven, del siglo IV a.C. acerca de una imagen de Dioniso grabada precisamente en amatista: “esta piedra

---

<sup>1541</sup> *De lapidibus*, 30.4: ἐξ ὧν δὲ τὰ σφραγίδια ποιεῖται καὶ ἄλλαι πλείους εἰσίν, οἶον ἢ θ' ὑαλοειδής, ἢ καὶ ἔμφασιν ποιεῖ καὶ διάφασιν, καὶ τὸ ἀνθράκιον, καὶ ἡ ὄμφαξ· ἔτι δὲ καὶ ἡ κρύσταλλος καὶ τὸ ἀμέθυστον, ἄμφω δὲ διαφανῆ, εὐρίσκονται δὲ καὶ αὗται καὶ τὸ σάρδιον διακοπτομένων τινῶν πετρῶν.

<sup>1542</sup> Vian 2003, p. 210. Más referencias en Gerbeau – Vian 1992, nota a 18.75-77, donde también aparece la amatista: vid. IV.3.2.3.b. “El palacio de Estáfilo”. Cf. Plinio *NH* 37.121 y en 125, donde se relaciona con el jacinto, que parece una variedad de la amatista, por ser de color mar, “vinoso” para los antiguos; Ach. Tat. 2.11.3; *AP* 9.748 y 9.752, donde se dice que protege de los efectos nocivos del vino.

es una amatista, y yo, Dioniso, el bebedor; ha de convencerme de estar sobrio o aprender a emborracharse”<sup>1543</sup>.

Para Plutarco<sup>1544</sup> el nombre de la piedra se debe a su color, semejante al del vino muy aguado, que no produciría embriaguez por la alta proporción de agua en la mezcla. Parece posible afirmar que nuestro poeta conoce tales concepciones, si bien el pasaje cobra un sentido diverso al de sus supuestas fuentes en el momento en que lo analizamos desde la perspectiva de la magia. Hemos aludido en otros lugares a la simple mediación de un objeto para conseguir o evitar un determinado fenómeno como rasgo que permite calificar de mágica una escena. En este caso, además, a través de un nombre o una falsa etimología, el término remite a un supuesto poder relacionado en mi opinión con la creencia en la συμπάθεια universal.

Frangoulis<sup>1545</sup>, como Rouse, advierte que el poder de la amatista se basa únicamente en la relación etimológica de su nombre y la negación de “embriaguez”. Piensa la estudiosa que el sentido poético que adquiere aquí la amatista denota la falta de fe auténtica de Nono en un poder mágico de la piedra. De esta forma, la conclusión a la que llega es semejante a la que obtiene cuando afirma que Cadmo no llega a ejecutar el rito que debería haberlo salvado de su metamorfosis en serpiente. Y que, en caso de haberlo celebrado, éste no resulta efectivo. El argumento para negar la creencia de Nono en el caso de la amatista es similar y consiste en reivindicar que la piedra no llega a evitar del todo los efectos del vino. A mi juicio, es posible una alternativa de interpretación: la entrega de la piedra a Dioniso por parte de Rea podría ser simplemente un símbolo. Así podemos conciliar la idea propuesta por Frangoulis con nuestra suposición de que existe un fondo de magia simpática, hipótesis que no creo que se encuentren reñidas. De tal modo, sobre Dioniso recae la capacidad de conceder la locura benéfica o la demencia destructora que llega a través del consumo del vino; tal como anticipábamos, la posesión de la amatista simboliza el control total de Dioniso sobre el vino y sus efectos. Pero en cualquier caso, si no por parte de Nono, sí debía existir en su auditorio una creencia en los poderes mágicos de

---

<sup>1543</sup> AP 9.748, 1: Ἄ λίθος ἔστ’ ἀμέθυστος, ἐγὼ δ’ ὁ πότας Διόνυσος· ἢ νήφειν πείσει μ’ ἢ μαθέτω μεθύειν.

<sup>1544</sup> *Quaestiones convivales* (612c-748d) 647, B, 9: οἱ δὲ καὶ τὴν ἀμέθυστον οἰόμενοι τῷ πρὸς τὰς οἰνώσεις βοηθεῖν αὐτὴν τε καὶ τὴν ἐπάνωμον αὐτῆς λίθον οὕτω κεκλήσθαι διαμαρτάνουσιν· κέκληται γὰρ ἀπὸ τῆς χροῆς ἑκατέρω.

<sup>1545</sup> Frangoulis 2003.

las piedras. De lo contrario, las alusiones, por más que fuesen meros ornatos literarios, carecerían de efectividad poética.

Por otra parte, en cuanto a la vinculación de la escena con el orfismo, debemos aludir a la importancia del papel de Rea en las teogonías órficas. Acerca de su identificación tanto con Deméter como Tierra a lo largo de las *Dionisiacas* hablamos con mayor detenimiento en capítulos anteriores<sup>1546</sup>. Conviene ahora recordar con unas breves notas el papel que desempeña diosa respecto a Dioniso y que le permite, o, en muchas ocasiones, obliga a la diosa a proteger a su ahijado, por decirlo de algún modo.

Con Rea, en Frigia, consigue al fin establecerse el pequeño Dioniso después de haber escapado de las tramas de Hera para causar la perdición del bebé divino. En primer lugar, se libra, como es sabido, aun milagrosamente, de la fulminación de Sémele; después será gracias a Hermes por lo que escapará repetidas veces de otras formas de muerte urdidas por su madrastra<sup>1547</sup>, hasta llegar a tierra “cibelea”, donde se criará en paz y llevando a cabo, desde muy joven, prodigios típicos de un dios.

En toda su crianza, como es evidente, Rea desempeña una función claramente maternal; lo mismo podemos afirmarse del resto de la narración noniana, donde Rea aparece siempre pendiente de ayudar al segundo Dioniso. Este rol, como demostrábamos en el segundo bloque del trabajo, constituye un reflejo fundamental del empleo con intereses poéticos de una tradición vinculable con la órfica.

La primera razón que nos ha servido para argumentarlo es la filiación que en los poemas órficos se establece entre Dioniso y Deméter. En efecto, Zagreo, el Dioniso del orfismo, nace de Perséfone, hija a su vez de Zeus y de Deméter. La forma monstruosa de Core, descrita en algunos fragmentos que han llegado hasta nosotros, no impide a Zeus unirse a ella en forma serpentina para engendrar al que designará como su temprano sucesor<sup>1548</sup>. Para la doctrina órfica, Rea y Deméter se habían identificado antes, exactamente al dar a luz a Zeus (*OF* 206), como manifestación del

---

<sup>1546</sup> Vid. III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”.

<sup>1547</sup> Cf. la persecución a la que Hera somete a Dioniso en todo el canto 9, especialmente el verso 37, donde se hace hincapié en el odio de la diosa hacia el pequeño y 132-141, versos en los que Hera espía a Místide, nodriza del bebé, y jura por Éstige llenar de desdichas la casa de Ino.

<sup>1548</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14. Nacimiento de Core en *OF* 87; su descripción en *OF* 88, con una muestra clara de la identificación de Deméter y Rea; unión de Zeus y Perséfone en *OF* 89.

interés sincretizador del orfismo y a partir de una etimología que haría derivar el nombre de Deméter de “madre Tierra”.

Más arriba hemos ido exponiendo algunos de los detalles que, a mi juicio, mejor demuestran el modo en que el clima de sincretismo afecta a los temas y estilos que confluyen en la gran epopeya noniana. Igualmente tiene que ver con que el poeta entiende y une diversos elementos de la religión griega con los de la egipcia, al tiempo que mezcla entre sí aspectos sólo griegos. Es claro que Nono conoce bien las teogonías órficas y que pretende establecer una relación implícita entre Zagreo y el segundo Dioniso a través de la relación con Rea. Los límites entre los tres Dionisos son un asunto de suma complejidad: ni siquiera Nono pretende establecerlos con claridad, y lo que a veces parece una afirmación manifiesta de una relación determinada, viene pronto rebatido por un indicio que apunta a lo contrario. Dilucidar o al menos separar las menciones al respecto, con el fin de entender el asunto ha sido una de las metas primordiales del segundo bloque de nuestro trabajo<sup>1549</sup>. Ahora, sin embargo, cabe advertir, como recordatorio de nuestra argumentación, que el que disfruta de una mayor autonomía como personaje es el último Dioniso, Yaco, hijo de Aura, mientras que Zagreo y Baco, el primero y el segundo, respectivamente, se confunden en multitud de aspectos y se les considera en ocasiones al uno reencarnación del otro. Igualmente espinosa es la cuestión de las influencias de la teología trinitaria cristiana en los tres Dionisos nonianos, un asunto que toca de cerca la discusión sobre el conocimiento por parte del panopolitano de la filosofía neoplatónica, algunos de cuyos representantes más eximios fueron contemporáneos suyos.

Con todo, parece claro que Nono intenta diferenciar a sus tres dioses homónimos por medio de sobrenombres: Baco nunca es llamado Zagreo, y viceversa, aunque los dos sean Dioniso. Perséfone es siempre madre de Zagreo y sólo de Zagreo; Sémele es siempre madre de Baco y sólo de él. Lo cual, aun cuando no resuelva la cuestión definitivamente, contribuye en gran medida a establecer ciertas fronteras necesarias para el estudio.

Por otro lado, es cierto que la figura de Rea llega a entenderse como la Madre de los Dioses<sup>1550</sup>, y comprensible que después de la muerte de Sémele ejerza esta

---

<sup>1549</sup> Vid. III.1.

<sup>1550</sup> Clidem. *FGH* 323 F (*OF* 29).

función con Dioniso, que, al fin y al cabo, para Nono es el representante de un nuevo y definitivo orden mundial, una divinidad de orden superior, con visos de figura central de un tímido henoteísmo. Me parece que el papel protector de Dioniso que Rea desempeña en las *Dionisiacas*, puede explicarse de dos formas: por un lado, cuidaría del dios por ser madre universal, y, al estar Dioniso destinado a introducir un nuevo orden, ella sería la responsable de mantener las esperanzas y las posibilidades de que ello ocurriera; por otra parte, y desde un punto de vista más literario o mitológico, Rea, que precisamente por identificarse con Deméter guardaría una relación más que estrecha y sumamente compleja con la figura de Perséfone, ve en el segundo Dioniso un trasunto del malogrado Zagreo, sobre quien volcar un especial afecto que no tuvo tiempo de ofrecer al niño dios asesinado por los Titanes. Sobre la maternidad adoptiva de Rea hablamos con mayor detenimiento más arriba, donde atendemos a los signos y procuramos explicar las causas por las que Nono se hace eco de la confusión Rea-Deméter-Perséfone en multitud de pasajes<sup>1551</sup>.

En suma, la escena de la amatista, es, primero una referencia más a los poderes mágicos de ciertas piedras, apoyada, de nuevo, en un remoto principio *similia similibus*. Pero, además, constituye una muestra de la intención benéfica que en todo momento ostenta Rea en relación con Dioniso.

### 3.2.2. DIAMANTE.

A continuación examinaremos la alusión a una nueva piedra a la que Nono parece reconocer poderes maravillosos. Así leemos en 47.590-595 acerca del diamante<sup>1552</sup>:

χειρὶ δὲ θύρσον ἄειρεν, εὐὸ προβλήτα προσώπου  
 κουφίζων ἀδάμαντα, Διὸς πετρούμενον ὄμβρωι  
 λαᾶν ἀλεξητήρα λιθογλήνοιο Μεδούσης,  
 ὄφρα φύγηι σέλας ἐχθρὸν ἀθηήτοιο προσώπου.

“En la mano llevaba (sc. Dioniso) el tirso, sosteniendo, para defensa de su cara, un diamante, gema petrificada por la lluvia de Zeus, que lo había de proteger de Medusa de mirada petrificadora, para escapar del hostil resplandor del horrible rostro”.

<sup>1551</sup> Algunos de ellos los presentamos y comentamos, empleando la serpiente como hilo conductor de la compleja relación entre las llamadas Diosas Madres: vid. III.9.4.3.

<sup>1552</sup> Registramos anteriormente una aparición del término que traducimos como “diamante”, en 29.197, esta vez formando parte de la descripción del carro de los Cabiros de Samotracia, que está hecho de este material. Vian traduce como “acier”, es decir, “acero”. Se trata, con toda probabilidad, de una referencia al mítico adamante, material de extrema dureza.

Perseo y Dioniso se enfrentan en una batalla encarnizada de la que ninguno de los dos puede salir vencedor. En la mente de Nono y en el fondo del poema está la superioridad innegable de Dioniso<sup>1553</sup>, su irrefutable condición divina; Sin embargo, el enfrentamiento alcanza tal virulencia que otro dios ha de intervenir forzosamente para detenerlo. Hermes será quien separe a los dos contendientes en 47.673-712, al igual que en el canto trigésimo sexto mediara entre los propios dioses para evitar las burlas de los Titanes que se desatarían si tuviera lugar una nueva lucha civil de los dioses olímpicos<sup>1554</sup>. El papel de Hermes, que, como más abajo comprobaremos, tanto tiene en común con la forma de actuar de los magos humanos en otras escenas, es aquí sencillamente el de mediador, intermediario de una voluntad superior. Hermes vela por la paz universal, por el mantenimiento del orden cósmico. El poder de su palabra salva ahora el mundo, o al menos una parte muy importante del mundo.

La principal arma con la que cuenta Perseo es, por tradición, la cabeza de Medusa, que tiene el poder de petrificar con la mirada incluso después de muerta. Con ella, Perseo ha terminado con la vida de Ariadna, la que por el momento es última esposa de Dioniso y la más amada por él, a juzgar por la cólera irrefrenable que lo lleva a querer acabar con Perseo. De forma coherente con su papel en la epopeya, Hera está contra Dioniso, aunque ello suponga ponerse de lado de otro de los hijos ilegítimos de su marido.

Para esquivar la mirada de la Gorgona, que lo petrificaría al momento, Dioniso se protege con un diamante. El mecanismo se basa de nuevo en un simplicísimo recurso a la magia simpática o asociativa. De nuevo, como en el caso del uso de la ofita que Zeus recomienda a Cadmo<sup>1555</sup>, estamos ante un *similia similibus* en el sentido inverso, es decir, un instrumento, una piedra, en este caso, sirve para rechazar lo que evoca. Su relación con la lluvia puede recibir una explicación sencilla por el color de la piedra. Su condición de “gema petrificada”, como recoge el texto que citamos, ha de evitar precisamente la petrificación de su portador. Para Plinio<sup>1556</sup>,

---

<sup>1553</sup> Recuérdese la comparación o σύγκρισις entre el dios y Perseo que da comienzo al canto vigésimo quinto,

<sup>1554</sup> 36.110-132. Vid. nuestro comentario de esta intervención de Hermes en III.10. “Balance. Los tres Dionisos a través de Zagreo”.

<sup>1555</sup> Vid. IV.2.2. “Cadmo: la huida del destino”.

<sup>1556</sup> N.H. 37.61: *adamas et venena vincit atque inrita facit el lymphationes abigit metusque vanos expellit a mente.*

el diamante tiene, entre otras capacidades, la de expulsar “los miedos vanos de la mente”. Rouse, en su nota a estos versos, afirma que el uso del diamante por parte de Dioniso tiene que ver con las capacidades que Plinio le reconoce. En mi opinión, la interpretación más sencilla es la ya propuesta en relación con la evocación poética del origen de la piedra y lo que con ella se intenta, mágicamente, evitar.

Estaríamos, por tanto, ante una escena de magia apoyada únicamente en la creencia en el poder de una piedra. Se trata de un tipo de magia despojada de un procedimiento ritual evidente. Frangoulis, como hemos afirmado poco más arriba en relación con la amatista<sup>1557</sup>, considera que los poderes de las piedras en las *Dionisiacas* se basan en un mero mecanismo literario, un proceso asociativo entre el supuesto origen de la piedra y sus también supuestos poderes. Hay cierta diferencia muy significativa entre otras piedras cuyas presuntas capacidades residen, como piensa Frangoulis seguramente con razón, en asociarlas a un dios o un episodio mítico en concreto, y el diamante, que no es atributo canónico de ningún dios ni toma parte en ningún episodio conocido de la mitología. Encuentro en ello un nuevo motivo para defender con más intensidad aquí la hipótesis de la magia asociativa. Cabría decir que, de todas las piedras de las *Dionisiacas*, de cuyas apariciones pretendemos hacernos cargo en el presente capítulo, el diamante, a pesar de la falta de evidencias de un ritual específicamente mágico en esta escena, es, sin duda, la que de un modo más claro presenta capacidades prodigiosas.

En el *Lapidario* órfico, sin embargo, no hay lugar para el diamante, salvo en el verso 197, donde ἀδάμαντα se emplea como adjetivo de “anactita”, uno de los nombres de la galactita, y significa “indestructible”. Continuamos, pues, en el campo léxico de la dureza, de la resistencia, como cualidad principal de la piedra. Ἀδάμας, afirma con razón Fayant<sup>1558</sup>, no tiene que significar necesariamente “diamante”, sino una piedra dura, piedra de granizo, a juzgar por el verso 591s. Al principio de la magia simpática al que alude Fayant<sup>1559</sup>, y al que también nos hemos referido, añade con un sentido mucho más práctico, que en la escena descrita por Nonno Dioniso podría estar sirviéndose de las caras brillantes de la piedra a modo de espejo donde

---

<sup>1557</sup> Frangoulis 2003. Vid. IV.3.2.1.

<sup>1558</sup> Fayant 2000, p.186.

<sup>1559</sup> Fayant 2000, nota *ad loc.*



reflejar la mirada de la Gorgona<sup>1560</sup>, un procedimiento que reproduciría el uso que la tradición atribuye al escudo de Perseo en el momento de matar a Medusa.

### 3.2.3. PIEDRAS EN GRUPO.

#### A) EL COLLAR DE HARMONÍA.

Entre los objetos que en nuestro trabajo denominamos mágicos por sus poderes extraordinarios, descritos o sugeridos en cada uno de los pasajes estudiados, es de gran importancia un collar que Afrodita regala a Cadmo y Harmonía como presente de bodas y cuya descripción se encuentra en 5.144-189. Lo incluimos en el capítulo dedicado a las piedras mágicas en las *Dionisiacas* porque entre los elementos que lo integran o al menos lo adornan hallamos una serie de piedras cuyos poderes maravillosos discutiremos, apartándonos, como hasta ahora, del rechazo categórico de Frangoulis. Para la estudiosa, la mención de las piedras del collar tiene una función únicamente ornamental. Pero en mi opinión, la función decorativa no es la única; antes bien, encuentra un notable refuerzo expresivo en la creencia de Nono o, al menos, de sus lectores, en ciertas capacidades mágicas de tales piedras. El argumento de que las propiedades no aparezcan descritas de forma explícita en el poema no es suficiente para negar la pervivencia de una cierta fe en su poder. Recordemos, a riesgo de repetirnos, que la fuerza de la poesía en general se asienta sobre una base de alusiones, incluso pasajes, de interpretación dudosa y sentido discutible, nunca sobre la claridad que caracterizaría a un tratado técnico, por ejemplo.

Entre los pasajes que evidencian las virtudes maravillosas de las piedras, tenemos uno de los ejemplos más claros en el sacrificio de Cadmo a Ares con la quema de la ofita<sup>1561</sup>. Por el contrario, la descripción del palacio de Estáfilo, que trataremos en el apartado siguiente, es representativa del gusto ornamental del panopolitano. En cuanto al pasaje que tenemos ahora entre manos, parece posible afirmar que se encuentra a medio camino entre la descripción meramente poética y la alusión a propiedades mágicas de los objetos.

Gracias a su hondo conocimiento de la tradición griega, Nono vuelve a mezclar literatura y referencias mágicas, en un procedimiento alusivo que ya resulta

---

<sup>1560</sup> El κρύσταλλος del *Lapidario* órfico se considera también agua congelada: cf. n. 31 de la traducción de Calvo Delcán 1990.

<sup>1561</sup> Vid. IV.2.2.

familiar en él. En realidad, las propiedades mágicas, sobrehumanas, del collar de Afrodita residen en la particular historia mítica que lo acompaña. El poeta retrocede en el tiempo mítico para llegar a los antecedentes, al principio absoluto de todas las desdichas que el collar causará en la saga tebana: Polinices lo empleará para sobornar a Erífile, quien habrá de convencer a su esposo Adrasto de formar parte de la expedición de los Siete contra Tebas<sup>1562</sup>. Dos terribles defectos humanos se conjugan en el mito para causar la perdición de sus protagonistas: la codicia y la persuasión de efectos funestos que en ocasiones, de forma coherente con la misoginia antigua, ejerce la mujer sobre el hombre, como pretende ejemplificar la acción de Erífile sobre Adrasto. Afrodita, dueña primera del collar, encarna por excelencia una desagradable faceta que en el mito caracteriza al sexo femenino. De hecho, uno de los más antiguos epítetos de la diosa es *δολόπλοκος*, “urdidora de engaños”, seguramente en atención a su extrema habilidad para seducir. También la codicia es, para los antiguos, a lo largo de toda la tradición, y al menos hasta Nono, un defecto típicamente femenino. La mitología refleja la concepción de que cuando una mujer es codiciosa lo es en mucho mayor medida que un hombre. Codicia y persuasión, por tanto, motivan una serie de acontecimientos de tal gravedad, de tal grandeza que sólo es posible atribuir lo que en último término los ha provocado a un factor que supera toda explicación. De tal modo, hablamos de sentimientos perfectamente humanos, alcanzables, con todo, a través de medios mágicos.

En el texto de las *Dionisiacas*, sin embargo, falta por completo el factor de la intencionalidad en el regalo de Afrodita a su hija. La diosa no pretende causar ningún mal con su obsequio, que resultaría inofensivo de no ser porque levanta a su alrededor funestas pasiones, como decimos. Estaríamos, pues, hablando de un objeto cuyo poder viene dado únicamente por su origen divino, un objeto potencialmente peligroso, como todos los que proceden de dioses, cuyas capacidades mágicas se deben a aquello, o, mejor, a aquélla de quien procede: Afrodita, que además de mujer es diosa y especialmente astuta, que el mundo antiguo entiende como uno de los defectos típicos del género femenino.

Las virtudes mágicas que por su origen posee el collar se ven incrementadas por la enumeración de las piedras que lo adornan: jaspe, selenita, perla, rubí y esmeralda. No todas ellas, sin embargo, le interesan a Nono por sus características

---

<sup>1562</sup> Ruiz de Elvira 1995, p. 145.

físicas ni por supuestas propiedades mágicas. Es el caso del jaspe, que en el *Lapidario* órfico aparece incluido en el grupo de piedras que agradan a los dioses y cuya virtud fundamental es atraer la lluvia (267-269). Nono pasa por alto la consideración de tal poder en la descripción del collar.

De la selenita, llamada “piedra de Selene” (5.162s), el poeta afirma que crece y mengua al mismo tiempo que la luna (5163s: ὄς εὐκεράοιο θεαίνης / λειπομένης μινύθει καὶ ἀέξεται), lo que sirve de testimonio para aludir nuevamente a la creencia en la συμπάθεια. Una piedra, presuntamente, crece y decrece por analogía con el satélite del que recibe su nombre. Por otra parte, de la creencia del poeta o sus lectores en los supuestos poderes de Selene, la luna, asociados a un tipo de magia que hoy llamaríamos “negra”, tenemos una manifestación fundamental en la plegaria que le dirige Dioniso en el canto cuadragésimo cuarto<sup>1563</sup>.

En cuanto a la mención de la perla, que el poeta considera piedra india por excelencia, podemos decir que, mediante un juego retórico, anticipa literariamente la gesta de Dioniso, la expedición a la India que constituye el centro argumental de la epopeya y el más extenso episodio de la trama.

El rubí y la esmeralda, por fin, tienen una finalidad sólo decorativa, tanto en el collar como en el propio texto, dada la ausencia total de alusiones a supuestos poderes prodigiosos, como ocurría con el jaspe.

#### B) EL PALACIO DE ESTÁFILO.

En 18.62-92 Nono describe la morada del rey Estáfilo, que acoge a Dioniso en su periplo por Asiria y que recibirá del dios el don de la inmortalidad a través del vino. Incluida en tal descripción, hallamos una nueva referencia a un grupo de piedras, concretamente en 18.67-79. Por no sobrecargar nuestra argumentación con la cita del pasaje completo, nos detendremos tan sólo en mencionar brevemente cada una de las variedades que integran el conjunto. Así, el poeta enumera, por orden, los metales plateados que resplandecen en los muros (18.72: ἀργυρέοισιν... μέταλλοις), la licnita (18.73s: λυχνίς), el rubí, denominado “piedra de apariencia roja” (18.75: ἐρευθιῶντι... πέτρῳ), la amatista y el jacinto (18.76: ἀμέθυστον ἐρειδομένην

---

<sup>1563</sup> Vid. el análisis del texto en IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”.

ὕακίνθωι), el ágata (18.77: ἀχάτης), la ofita (18.78: ὀφίτης) y la esmeralda, que Nono denomina “asiria” (18.79: Ἀσσυρίη μάραγδος)<sup>1564</sup>.

Muchas de las variedades a las que el panopolitano se refiere aquí están presentes en escenas que más arriba hemos considerado mágicas o tienen una relación indirecta con el orfismo, en tanto que ocupan un lugar determinado en el *Lapidario* órfico. Así ocurre con la amatista, que examinamos más arriba de modo individual<sup>1565</sup>, y con el jacinto, presente también en la corona de Hera, como veremos en el epígrafe siguiente<sup>1566</sup>. En medio de su enumeración, el poeta se detiene sólo en la lianita de la que ofrece una explicación etimológica a partir del término “luz”. La identificación más verosímil parece ser el granate, y no el rubí, que aparece de forma independiente poco más adelante, como hemos visto.

En la descripción del palacio, Nono pretende en todo momento evocar poéticamente un espacio lujoso y regio. Todas las piedras mencionadas aparecen despojadas de cualquier supuesto poder mágico y forman parte de un texto cuya vocación es resultar, sin más, colorista. La alusión al esplendor del palacio, “semejante al de la luna y el sol” (18.70s: τῶν ἄπο μαρμαρέη πολυδαίδαλος ἔρρεεν αἴγλη, / σύγχροος ἡελίοιο καὶ ἀντιτύποιο σελήνης), es tan sólo un símil que redundante en la impresión de magnificencia ansiada por el poeta.

### C) LA CORONA DE HERA.

Centraremos ahora nuestra atención en el conjunto de las piedras que integran la corona de Hera descrita en 32.19-30 y que forma parte de las joyas y ropas con que se reviste la diosa para seducir a su esposo. El cuidadoso aderezo de Hera es la primera de las fases del llamado “engaño de Zeus”, un motivo literario, tópico desde Homero, que Nono recoge y aprovecha en su extensísima epopeya. El propósito de la diosa es el mismo aquí que en *Ilíada* 14.293-344: distraer a su esposo para apartarlo de la lucha y obstaculizar el avance de los contendientes a los que Zeus presta su apoyo, los griegos en el caso de la epopeya homérica y el ejército dionisiaco en la noniana. El resultado, es también comparable, pues en ambos casos el rey del Olimpo se sumerge en un sueño que permite a su consorte obrar a su gusto.

---

<sup>1564</sup> La descripción del palacio se prolonga hasta el verso 85, con las referencias al oro y al marfil.

<sup>1565</sup> Vid. IV.3.2.1.

<sup>1566</sup> Vid. IV.3.2.3.c. “La corona de Hera”.

Entre las razones fundamentales para considerar la descripción del aderezo de Hera como una muestra más de la creencia en la magia, se encuentra la consideración del amor y el deseo amoroso, por un lado, como una emoción cuyos resultados sirven para alcanzar un fin concreto. Por otra parte, es una emoción humana susceptible de ser inducida mágicamente, al igual que la ambición de la que hablábamos más arriba con respecto al collar de Harmonía. También aquí un objeto divino obra el efecto deseado.

A favor de los designios de Hera interviene ahora la divinidad del amor en su faceta más carnal, Afrodita, propietaria legítima del cinturón del que vamos a hablar. Denominado técnicamente κεστός, aparece en repetidas ocasiones calificado de πανθηλής, es decir, “que todo lo encanta”. Estamos ante un término derivado de θέλω, que, a pesar de la escasa claridad de Nono en otros pasajes, señala a la creencia en un tipo de magia basada en las capacidades de un objeto determinado. Más arriba hemos analizado una significativa intervención del κεστός de Afrodita en las *Dionisiacas*, al referirnos a Aura y a su violación por Dioniso<sup>1567</sup>. Ahora tan sólo señalaremos brevemente su poder de “encantar todo”, o bien, de “encantar totalmente”. Ése es el objetivo que Hera se propone ahora, y le interesa tanto conseguirlo, que la astuta diosa no deja nada al azar y se ocupa cuidadosamente de potenciar las virtudes del ceñidor mediante los demás elementos de su vestuario.

En 32.4-8, convencida al final del canto anterior por las palabras de Hera, que se señala a sí misma como compañera de amores en tanto que patrona del matrimonio, Afrodita decide prestarle a la madrastra divina su cinturón, dotado de prodigiosas capacidades que resume del siguiente modo:

καί τινα μῦθον ἔλεξε χάριν θελκτῆρος ἱμάντος·  
 “δέχυσσο τοῦτον ἱμάντα, τεῆς ἐπίκουρον ἀνίης·  
 θέλξεις δ’ εἰν ἐνὶ πάντα πόθων ἰθύντορι κεστῶι,  
 Ἥλιον καὶ Ζῆνα καὶ αἰθέρα καὶ χορὸν ἄστρον  
 καὶ ῥόον ἀστήρικτον ἀτέρμονος Ὠκεανοῖο”.

“Así habló de su ceñidor mágico: “recibe este cinturón, custodio de tu aflicción.

Encantarás todo en uno con esta asombrosa correa: a Helio y a Zeus y el coro de astros, y la corriente imparable del Océano sin fin”.

<sup>1567</sup> Antes de incurrir en ὕβρις y atraerse la cólera de Ártemis y el castigo en forma de violación de Dioniso y doble embarazo, la joven tiene un sueño simbólico, profético de su derrota frente al amor, en el que aparece representada como una leona a la que Eros da caza con el ceñidor de Afrodita: vid. III.9.3.4.c. De ella nacerá el tercer Dioniso, el llamado Yaco, inmediatamente antes de la ascensión de éste al Olimpo: vid. III.10.

El poeta subraya la condición mágica del cinturón a través de dos recursos vinculados: el empleo del adjetivo θελκτήρ, en primer lugar, derivado del verbo θέλω que también encontramos a continuación, ya en boca de Afrodita. La rotunda afirmación de su poder para “encantarlo todo en uno”, el segundo recurso, constituye una hipérbole mediante la que la diosa ensalza las cualidades de la prenda, capaz de someter a la voluntad de quien lo posea tanto a dioses como a diversos elementos de la naturaleza, que aparecen en el texto a través del nombre de su divinidad rectora. Por otra parte, el verso 32.6 permite aludir al problema filosófico de lo uno y lo múltiple, que desde muy antiguo deambulaba por la mente de los pensadores griegos y para el que algunas de las teogonías órficas habían aportado su particular solución. Así, las *Rapsodias* relatan cómo Zeus, en los primeros momentos de su reinado sobre el universo, se plantea la cuestión y acude en busca de consejo ante Noche, quien le recomienda que ciña todo el mundo con éter. En medio ha de quedar el cielo, la tierra, el mar y las constelaciones<sup>1568</sup>, elementos que en el pasaje noniano que nos ocupa hallan su correspondencia aproximada en 32.7s.

Otros fragmentos, pertenecientes asimismo a la teogonía rapsódica<sup>1569</sup>, dan cuenta del segundo procedimiento necesario para recrear el mundo entero: por consejo de Noche o de Crono (el estado fragmentario del texto impide dilucidarlo), Zeus devora a Protógono-Fanes, divinidad o elemento primigenio cargado de la potencia generadora suficiente como para reengendrar y dar a luz de manera completamente ordenada la totalidad del cosmos<sup>1570</sup>.

Además del cinturón mágico de Afrodita, el cuidadosísimo aderezo de Hera incluye una corona que el poeta describe en 32.19-30. Las piedras que componen la diadema son la razón principal por la que nos ocupamos de ella en el presente apartado, que hemos titulado “piedras mágicas”. Antes de continuar, conviene recordar nuevamente la opinión de Frangoulis, quien considera que el aparente valor mágico de las piedras del pasaje, en cuyo estudio nos detendremos en seguida, obedece a motivos únicamente literarios y no refleja una creencia del poeta en tales poderes. Sin embargo, la literatura permite la reconciliación de ambos extremos, pues siempre ha de estar construida sobre una base de realidad. Desde esta perspectiva, podemos afirmar con casi total seguridad que, si no el poeta, sí una parte

---

<sup>1568</sup> Cf. *OF* 237.

<sup>1569</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>1570</sup> *OF* 239-241. Vid. en nuestro trabajo III.5 y III.8.3.

considerable de su público cree o, al menos, conoce las propiedades mágicas atribuidas por la tradición a las piedras aquí mencionadas. En caso contrario, la comunicación perdería su efectividad y la literatura no lograría ningún efecto sobre el receptor. Según Frangoulis, la tradición sostiene las menciones de cada una de las gemas: el poeta evoca con mayor o menor sutileza una historia mítica relacionada con ellas, que justifica las supuestas capacidades de cada una. Sin embargo, esta explicación no es aplicable a todas las menciones, como vamos a ver a en seguida.

La descripción de la corona de Hera y de sus componentes se encuentra, como dijimos, en 32.19-30. La primera piedra mencionada en el texto es el rubí, en plural en el texto, y bajo la calificación de ὀμόστολοι, “siervos del amor”. Cuando se mueven, afirma el poeta, “la llama de Cipris lanza chispas brillantes” (32.20s). Ningún dato permite asociar el rubí a una historia mítica cercana a Afrodita. Si el rubí tiene algún poder de atraer el deseo es probable que, en la mente del poeta y sus lectores, sea porque su color, rojo fuerte, evoca el fuego, vieja imagen de la pasión amorosa<sup>1571</sup>. Nono, de una forma que me parece aquí bastante clara, establece una asociación entre los tres conceptos (rojo, fuego, amor) que permite defender que si hay magia en los rubíes está nuevamente basada en un principio asociativo. El nombre de esta piedra, en griego *λυχνίς* (plural *λυχνίδες*), obedece del mismo modo a un mecanismo metafórico, pues procede de la raíz que significa “luz”<sup>1572</sup>. Los rubíes, en efecto, producen un llamativo brillo que recuerda al resplandor del fuego. El mismo juego de evocaciones tiene lugar en latín, y en el español, con respecto al término “rubí” y su relación léxica con el adjetivo “rojo”.

El *Lapidario* órfico dedica unos versos a esta piedra denominada *λυχνίς* (271-278). Los poderes que se le atribuyen son semejantes a los del texto de Nono, pero mucho más pragmáticos y en absoluto metafóricos. Como advierte Calvo Delcán<sup>1573</sup> existe alguna duda en la identificación de la piedra. Pero sea rubí o sea granate, “se le atribuye”, afirma la traductora, “una propiedad pirófora por asimilación a la llama”. En el texto de Nono, como hemos visto, el fuego y el amor están equiparados por medio de una muy clara metáfora. En el *Lapidario* el rubí se cuenta entre aquellas piedras que agradan especialmente a los dioses. Incluirla en el grupo de objetos que

---

<sup>1571</sup> Gigli 1985.

<sup>1572</sup> Vid. IV.3.2.3.b. “El palacio de Estáfilo”, donde vertemos *λυχνίς* como licnita, pues el rubí aparece denominado de otro modo y de forma independiente.

<sup>1573</sup> Calvo Delcán 1990, n. 48.

sirven para doblegar sus voluntades es idéntico, a los efectos de nuestro trabajo, a decir que tienen poderes mágicos.

La descripción de la diadema continúa con una referencia perifrástica a la selenita: “la piedra que lleva el brillante nombre de la luna, alcanzada por el amor, y que incita a los hombres al deseo” (32.22s). Hemos de advertir aquí del cumplimiento de la hipótesis de Frangoulis: no tenemos testimonios de poder mágico alguno en la selenita. La fuerza expresiva y evocadora de la presencia de la piedra en la descripción que nos ocupa recibe una explicación sencilla a partir del recuerdo del episodio de los amores de Selene y Titono. Por tanto, casi toda la fuerza de la evocación sí al menos se apoya en el adjetivo ποθοβλήτοιο, “golpeada por el deseo”, aplicado a Luna en el verso 23.

Un recurso semejante observamos algo más abajo, en 28-30, con referencia al mirto, una planta que también se encuentra entre los adornos de Hera. Para Rouse, tal como explica en la nota a estos versos, el mirto se asocia con la rosa, y, sobre todo, con Mirra. Recuérdese que Mirra es la madre, junto con su propio padre Cíniras, de Adonis, el amante humano por excelencia de la mismísima Afrodita. La planta, lucida por la diosa cuando va a unirse a su amado, habría surgido de la metamorfosis de la madre, Mirra. El juego cruzado de referencias míticas queda completo gracias a la alusión explícita a la rosa y a la anémona, resultado, según el mito, la una de la sangre de Afrodita, la otra, de la de Adonis muerto antes de tiempo<sup>1574</sup>.

Volvamos, no obstante, a las piedras. La siguiente que tiene una presencia en la diadema de Hera es la magnetita, “la piedra que está enamorada del hierro que produce amor” (32.24). El adjetivo aplicado aquí al hierro insinúa el poder de la piedra para imantar este metal mediante el frote: el hierro, por contagio, adquiere, aun de forma pasajera, las propiedades del imán. Se trata, además, de un hecho claro el que el único material que puede ser atraído por la magnetita es el hierro, de modo que, en sentido figurado, genera amor porque hace que el imán quiera atraerlo.

En el *Lapidario* órfico el imán o piedra de Magnesia es otra de las que consiguen atraer el favor de los dioses: en el pasaje 306-334 leemos una completa enumeración de sus características. Destaca el hecho de que es la preferida de Ares

---

<sup>1574</sup> Otros pasajes de las *Dionisiacas* vinculan el mirto y Afrodita. A título de ejemplo, en 42.341s, Dioniso desea soñar con Béroé y duerme debajo de un mirto para intentar que se produzca el sueño. En 48.291 Aura se extraña de haber tenido un sueño relacionado con Eros mientras duerme junto a un laurel; a su juicio, tal tipo de sueño habría debido esperarse más bien de un mirto.



porque atrae el hierro, que con este dios tiene en común ser belicoso. Nos permite aludir de nuevo a los mecanismos mentales de la magia asociativa puesto que, a través de la posesión y el uso de esta piedra, su hipotético usuario podría adquirir la capacidad de atraer el hierro, en sentido propio, y después, en sentido mágico, el amor. Esta relación de la piedra con la magia queda fuera de toda duda en el *Lapidario* cuando su autor anónimo alude a que es utilizada por las más ilustres magas de la mitología griega: Circe (“la hija de Helios”) y Medea (“la arrogante que mató a sus hijos, la hábil hija de Eetes”).

El *Lapidario* describe a continuación un procedimiento para comprobar la fidelidad de la esposa sospechosa. Tras esconder la piedra debajo del lecho, hay que entonar un canto “que encanta a los mortales” (θελξιμβροτον ᾠδὴν), es decir, mágico, y comprobar si la mujer desea abrazar al marido, en cuyo caso está libre de culpa, o si, por el contrario, cae al suelo. Es un material útil igualmente para evitar la discordia entre hermanos y, curiosamente, para convencer a un auditorio por medio de habilidades retóricas. Acerca de la persuasión como un estado que puede inducirse mágicamente hemos hablado en relación con el collar de Harmonía. La última propiedad que otorga el *Lapidario* a la magnetita resume, de alguna manera, todas las anteriores. Así leemos en el pasaje de 331-333:

τῶν αἴψα καὶ ὑπόθι περ μάλ' ἐόντων  
ἦτορ ἐπιγνάμπτει καὶ ἐφέλκεται, ὄφρα κε σεῖο  
ὄκα μάλ', ὥστε τοκῆς, ἐέλδωρ ἐκτελέσωσιν.

“En seguida doblega el corazón de los que habitan las alturas, y los seduce para cumplir tu deseo muy rápidamente, como lo harían tus padres”<sup>1575</sup>.

La identificación de piedra que aparece en cuarto lugar es dudosa. Parece tratarse de la perla, a la luz de la denominación “piedra india del amor” y de la referencia a su procedencia acuática (32.25s). A partir de tal origen cobra sentido la afinidad que el texto establece de inmediato con la diosa nacida de la espuma, es decir, Afrodita, divinidad amorosa por excelencia. El supuesto poder de la piedra se debe nuevamente a una relación basada en la mitología.

Idéntico procedimiento registramos en el caso de “el azul jacinto, amado por Febo” (32.27). La atribución a la piedra de un poder mágico tiene lugar exclusivamente *ad hoc* y está basado en la confusión entre el nombre de la gema y el de Jacinto, uno de los más célebres amores de Apolo.

---

<sup>1575</sup> Traducción de Calvo Delcán 1990.

En suma, mi opinión, tal como anticipé, coincide en gran parte con la de Frangoulis. Lo que más interesa a Nono aquí es una construcción literaria que le permita mostrar su ingente erudición. Al hablar de cada piedra he procurado señalar cuáles de ellas me parecen más susceptibles de poseer un poder mágico basado en cierta creencia, probable o real, de época de Nono o anterior. Algunos de las supuestas cualidades mágicas de las piedras vienen corroborados por las referencias del *Lapidario* órfico; otras son meras invenciones del poeta para ilustrar el pasaje. No obstante, podemos suponer sin problema que incluso las invenciones tienen una base real y que la creencia en la magia late tras la construcción literaria.

Por otro lado, si contemplásemos de forma exclusiva la reacción que produce en Zeus cuando contempla a Hera en todo su esplendor delante de él, podríamos sin duda afirmar que el efecto logrado es fruto de una acción a todas luces mágica, dado el vocabulario con que el poeta lo describe. Sin embargo, sólo debemos detenernos en 32.38-40 (καὶ Διὸς ἐγγὺς ἴκανεν· ἰδὼν δὲ μιν ὑψιμέδων Ζεὺς / θερμότερους ἐς ἔρωτας ἰμάσσετο κέντορι κεστῶι· / καὶ Διὸς εἰσορόωντος ἐδουλώθησαν ὀπωπαί), para comprender que el estado de aturdimiento en que queda Zeus no viene producido por las piedras, sino por el *cestus*. Leemos que los ojos de Zeus ἐδουλώθησαν, es decir, “fueron esclavizados”. En efecto, es Zeus el primero en proponerle a Hera consumir el deseo que se acaba de apoderar de él y ella apenas tiene tiempo de hablar. Su deseo es tan repentino y tan inevitable que sólo puede explicarse literaria y mágicamente.

En suma, el mecanismo de magia que analizamos aquí obedece a la simple intervención de un objeto, sin que sea precisa la mediación de ritual. Para obtener su propósito, Hera se apoya, además, en una llamada de atención a la memoria de su marido al ponerse el vestido con el que tuvo lugar su primera unión, que aún conserva las manchas de su desfloración. Si en algo se relaciona esta escena con la magia, sin duda se trata de una reminiscencia, nuevamente, del principio *similia similibus*. El vestido manchado posee, en mi opinión, la capacidad de permitir un encuentro entre los dos reyes del Olimpo a partir de la evocación del primero. El segundo argumento, que no está reñido con el principio mágico a través que acabamos de exponer, apunta hacia el poder simbólico del vestido como imagen, seguramente, de otros tiempos pasados, mejores para Hera, en los que el amor de su esposo era más intenso y, dicho con cierta ironía, menos disperso. Nono refleja con

gran sutileza aspectos reales de las relaciones personales a través de la literatura y la mitología, cuyo inestimable poder de explicar comportamientos humanos es sobradamente conocido.

El pasaje, en fin, toca el orfismo tan sólo de manera indirecta, a través de la posibilidad de evocar el *Lapidario* de algunas de las piedras, tal como hemos ido observando. En las intenciones del poeta prevalece a todas luces su afán de jugar, experimentar y alardear de una profundísima erudición.

#### 3.2.4. OFITA.

Cadmo lleva a cabo un ritual compuesto de λεγόμενα y δρώμενα durante el cual, como observamos en el epígrafe denominado “magia ritual”, se sirve de una piedra denominada ofita que hace pensar en los mecanismos de la magia simpática. No volveremos, por tanto, a hablar de ello, sino sólo recordar el uso de esta piedra y sus relaciones con el *Lapidario* para después aludir al apartado donde la estudiamos con detalle<sup>1576</sup>.

### 3.3. MEDICINA MÁGICA: PLANTAS Y RITOS.

#### 3.3.1. EL ARTE DE FEBO.

##### A) ARISTEO.

En páginas anteriores de nuestro trabajo hemos tenido ocasión de aludir reiteradamente a las complicadas relaciones entre magia y medicina y a lo extremadamente difícil que resulta deslindarlas en el mundo antiguo. En la presente sección, “El arte de Febo”, vamos a comentar una serie de pasajes que describen curaciones mágicas, con el fin de aclarar cuál puede ser la postura de Nono respecto a la magia.

La primera de las escenas que nos interesan está en 17.357-377. En veinte versos el poeta describe cómo Aristeo, hijo de Apolo y de la ninfa Cirene<sup>1577</sup>, lleva a cabo una serie de curaciones de determinados heridos del ejército dionisiaco. Unas resultan perfectamente vinculables con la más científica y menos mágica vertiente de

---

<sup>1576</sup> Vid. IV.2.2.

<sup>1577</sup> Vid. la transposición noniana de algunos de los rasgos más llamativos de Orfeo sobre Aristeo en II.4.4. Y el estudio de su capacidad para controlar los vientos etesios como resultado de una acción de magia ritual en IV.2.3.

la medicina; otras, por el contrario, cuentan con componentes claramente mágicos, como vamos a ver inmediatamente.

Cuando decimos “la vertiente más científica” de la medicina nos referimos al hecho de que Aristeo efectúe curaciones ayudándose de productos como la miel y el vino, cuyo uso medicinal despojado de connotaciones sobrenaturales corroboran otros testimonios. Hablan de la miel, por ejemplo, Galeno<sup>1578</sup> y Plinio<sup>1579</sup>. También es fácil de justificar un uso medicinal del vino en la Antigüedad, aplicado seguramente no sólo de forma tópica sino tal vez, también, por ingestión. Hay otras referencias que es preciso comentar: Aristeo, descubridor de la miel, la emplea en un menester que, por cierto, le es propio por ser hijo de Apolo. El dios sanador por excelencia está presente en el pasaje citado, a través de la secuencia Φοιβάδι τέχνη, cuyo significado metonímico es aquí “arte medicinal”, sin más. La misma secuencia aparece en 29.161 y 39.358, con idéntico significado. Más clara aún es la vinculación de Apolo con la medicina cuando el poeta lo invoca bajo la advocación de Peán, como vamos a ver un poco más abajo, en 35.37-77, donde un indio se enamora de una bacante a la que acaba de matar.

Aristeo, por tanto, ha heredado de su padre algunas capacidades que Nono se encarga de referir aquí, llegando a componer un meticuloso inventario de técnicas curativas<sup>1580</sup>. Las que decididamente deben considerarse meras técnicas medicinales son la aplicación de “hierbas variadas”, el lavado y el sangrado de unas heridas, y la cuidadosa eliminación del borde infectado de otras. En cuanto a la aplicación de vino y miel se encuentra a medio camino entre la medicina y el simple juego literario de referencias metonímicas a partir de los productos típicos de cada uno de los dos personajes fundamentales en el pasaje: el vino de Dioniso, que es el protagonista absoluto, y la miel de Aristeo, que centraliza la atención en el pasaje que nos ocupa. Miel y vino, desde este punto de vista, estarían en último término vinculados a su respectivo creador, o descubridor, o incluso defensor, de modo que podría pensarse en un uso canalizador de la energía del dios o de su poder. Cabe señalar que tal afirmación no es sólo válida para Dioniso, puesto que, aunque Aristeo no es un dios, su condición de descendiente directo de una divinidad de primera fila lo aleja del

---

<sup>1578</sup> 6.266.

<sup>1579</sup> *NH* 9,37.

<sup>1580</sup> El paralelo más claro de la escena que nos ocupa es Píndaro, *Pít.* IX 65, que describe curaciones de Asclepio mediante una serie de ungüentos.

común de los personajes anónimos de la epopeya y le concede una serie de privilegios rayanos en lo divino.

Una de las hierbas que aplica Aristeo sobre algunas heridas aparece denominada “planta del centauro”. Sin embargo, no tiene por qué responder a una planta identificable. Es más sencillo pensar que estamos ante una referencia literaria que sirve para presentar a un celeberrimo médico mítico más: el centauro Quirón. No compartimos, por tanto, la opinión de B. Gerlaud, que en su comentario al pasaje facilita testimonios del uso de la “hierba de centauro” y considera que se habla de una planta real, llamada, además de “centaurea” (de la que existen dos especies, “pequeña” y “grande”), y en virtud de su supuesta capacidad de curarlo todo, “panacea” de Asclepio, de Heracles o de Quirón<sup>1581</sup>. En mi opinión, la propia denominación de la planta denota un interés más alusivo que aclarador. La intención del poeta parece evocar los presuntos poderes sanadores de la hierba a partir de la mención de personajes directamente vinculados con la medicina.

Procedimiento innegablemente mágico es el aludido en 17.373-375:

ἄλλους δ' οὐταμένους ἴησατο Φοιβάδι φωνῆι,  
φρικτὸν ὑποτρύζων πολώνυμον ὕμνον ἀοιδῆς,  
πατρώϊης νοέων ζωαρκέος ὄργια τέχνης.

“A otros heridos los curó por medio de los encantamientos de Febo, murmurando en su canto una letanía estremecedora de muchos nombres, pues conocía los secretos del arte salvífica de su padre...”.

La secuencia Φοιβάδι τέχνηι proporciona la clave, decíamos, para entender el pasaje como una muestra de medicina mágica. Registraremos inmediatamente más abajo una variante de esta expresión, “los ὄργια del arte de Peán”, con el mismo significado y en un contexto igualmente curativo<sup>1582</sup>.

Pero, volviendo a la actuación de Aristeo, recordemos los motivos que nos llevan a afirmar con tal rotundidad que estamos ante un procedimiento de magia.

En primer lugar, el carácter y la genealogía del personaje. El hecho sencillo de provenir de Apolo es un poderosísimo vínculo con más de una vertiente de la magia, además de un modo, si bien muy indirecto, de relacionar a Aristeo con la figura mítica de Orfeo, tal como defendimos en la parte correspondiente del presente

---

<sup>1581</sup> Teofrasto, *Hist. Pl.* 9.8.7; 9.11.1; Lucrecio, 2.401. Gerlaud remite también al anónimo *De viribus herbarum*, 114-126: cf. nota a 17.359 de Gerlaud 1994.

<sup>1582</sup> Nos referimos a 35.62. Sin embargo, no se trata aquí de una enfermedad física, sino que se reclama un remedio contra el enamoramiento. Cf. Gigli 1985.

trabajo<sup>1583</sup>. Recordemos que, según una parte de la tradición, el propio Orfeo es hijo de Apolo, lo cual, sin embargo, puede haber nacido de una interpretación de un pasaje de Píndaro bastante ambiguo. Se trata de Pi. P. 4.176s.:

ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμιγκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ  
ἔμολεν, εὐαίμητος Ὀρφεύς.

“De parte de Apolo vino el tañedor de forminge, padre de los cantos, el celeberrimo Orfeo”.

Señalábamos que, para algunos, la expresión “por parte de Apolo” no es más que un modo literario de vincular a Orfeo con su proverbial dominio de la música, en el que inciden todas las versiones. En medio de una enumeración de los componentes de la expedición de la nave Argo, Píndaro no haría más que recordar la más destacada valía del mítico bardo, mediante el nombre de la divinidad que preside la actividad musical. Sin embargo, para otros, el poeta beocio habría apuntado muy sutilmente que Orfeo era hijo de Apolo y no de Eagro<sup>1584</sup>. Tal vez en la época de Píndaro circulaban ambas versiones, lo que le habría permitido jugar con la ambigüedad de forma consciente<sup>1585</sup>.

En cualquier caso, sea sanguínea o no, existe una vinculación entre Orfeo y Apolo. Si Apolo no es el padre del legendario poeta, sí es una figura fundamental en su historia mítica, como es sabido, hasta el punto de que una de las explicaciones de la muerte de Orfeo implica directamente la venganza de las devotas de Dioniso por haber abandonado el tracio su culto a este dios en beneficio de Helios, identificado con Apolo<sup>1586</sup>. Desde esta perspectiva, Aristeo y Orfeo tienen en común algo más que la capacidad de control climático, que, según afirmábamos, en Orfeo es resultado de una facultad innata, y, que, por el contrario, para Aristeo, no tan afortunado, era una adquisición que resultaba de un complejo rito compuesto de elementos λεγόμενα en combinación con δρώμενα<sup>1587</sup>.

En suma, Orfeo y Aristeo tienen en común la intervención en sus respectivos mitos de Apolo, un dios extremadamente complejo y rico, patrón de la música, compañero y guía de las Musas. En su advocación de Peán, se encuentra en posesión

---

<sup>1583</sup> Vid. II.4.4.

<sup>1584</sup> Cf. el comentario *ad loc* de Braswell 1988, pp. 255s, que reúne tanto interpretaciones antiguas como modernas.

<sup>1585</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 2.

<sup>1586</sup> Al parecer es Esquilo, en las *Basárides*, quien por primera vez entiende que la muerte de Orfeo tuvo lugar a manos de bacantes enfurecidas, según el testimonio de Eratosth. 24.

<sup>1587</sup> Cf. 1.2. “Aristeo: el control climático”.

del conocimiento de todos los métodos curativos conocidos en la mitología. No en vano se le considera padre de Asclepio, el médico más célebre. También Aristeo hereda de su padre una nada despreciable habilidad sanadora y aplica sobre los heridos “el arte de Febo”, Φοιβάδι τέχνη, con más legitimidad que cualquier otro personaje. La secuencia parece usada aquí con un sentido mucho más literal, puesto que es un arte que procede real y directamente de Apolo, ya sea por aprendizaje o por vía genética. En el caso del brahmán que cura a Morreo en 39.358-362, por el contrario, se trataría de un arte adquirida, aprendida directamente del dios que la patrocina, o, con mayor probabilidad, porque es de este dios de quien la técnica procede en último término. Desde este punto de vista estaríamos de acuerdo con Gerlaud, que afirma que la secuencia no significa exactamente lo mismo en todas las ocasiones en que aparece<sup>1588</sup>.

Resumamos, pues, el primero de los motivos que nos llevan a considerar mágica la escena. Aristeo desciende de un dios que cuenta, entre otras muchas características, con la habilidad de curar. Además, está de forma más o menos explícita relacionado con la figura de Orfeo, a cuya condición de mago aluden no pocos testimonios.

El segundo motivo por el que defendemos que estamos ante una escena de curación mágica es el empleo de “encantamientos” para lograr el propósito de sanar a los heridos. Como hemos dicho más arriba, se combinan con procedimientos más “científicos”, tales como el uso de plantas medicinales, de vino y de miel. El único obstáculo para entender una escena de magia ritual completa en estos versos es el hecho de que los δρώμενα y los λεγόμενα se hallan separados. Es decir, hay δρώμενα en unas curaciones y λεγόμενα en otras, pero no coinciden en la misma. Ello es síntoma inequívoco de que a Nono no siempre le interesa recomponer de forma completa un ritual mágico, como hace en otras ocasiones, si bien no deja de ofrecer pistas muy fáciles de seguir que llevan a la comprensión de escenas como ésta en la dirección que proponemos. Sobre todo porque, como también hemos manifestado, incluso las curaciones con hierbas implican una creencia en la magia a través de su relación con determinados personajes sanadores del mito. Así en el caso de la centáurida, cuya supuesta virtud curativa se deriva de su relación con Quirón.

---

<sup>1588</sup> Gerlaud 1994, en comentario a 17.373.

También las curaciones efectuadas con miel y vino evocan, además de sus posibles y auténticas virtudes medicinales, el poder de sus respectivos descubridores.

Es conveniente llamar la atención, sobre todo y como ya hemos anticipado, hacia los versos 373-5 de este canto decimoséptimo, donde se acumulan una serie de indicios que reafirman la hipótesis de encontrarnos ante una escena de curación mágica. Es inevitable detenerse en este punto en varios aspectos que abordaremos, por el momento, rememorando y recogiendo algunos de los argumentos que ya hemos empleado y añadiendo otros que aclararemos inmediatamente.

En primer lugar, está el hecho ya mencionado de la procedencia del arte curativo de Aristeo, es decir, el que lo haya heredado de Apolo. El poeta lo recoge muy sumariamente en la simple expresión πατρώϊης [...] τέχνης. Contamos, además, con las dos apariciones del nombre de Febo contenidas en 17.358 y 373, diferentes entre sí, por cuanto que la primera se refiere a la medicina y la segunda a un encantamiento.

Por otro lado, observamos en 375 cómo un término técnico de las religiones místicas, ὄργια, adquiere, en un proceso frecuente, una significación diferente a la que posee en dicho ámbito. Nono lo emplea un total de veintiocho veces a lo largo de las *Dionisiacas*. En dieciocho de tales apariciones, el término mantiene su sentido originario, referido a lo que de un ritual religioso no puede mostrarse a los profanos. En el resto, su uso es metafórico y significa simplemente “secreto”, sin connotación religiosa<sup>1589</sup>. F. Vian, que en un interesante artículo estudia el vocabulario religioso de las *Dionisiacas* en su totalidad<sup>1590</sup>, concluye que existe una falta de interés en los cultos paganos y que el vocabulario religioso pierde su significado propio a favor del colorido literario. El erudito examina el número de apariciones de cada uno de los términos relacionados con las religiones místicas. El empleo de tales vocablos, dice Vian, es pertinente, por cuanto que está relacionado con Dioniso y su medio: Hécate de Samotracia, Rea, Coribantes, Deméter eleusinia, Atenea (como nodriza mística de Erictonio), e incluso a Hera argiva. Pero los términos adquieren un sentido amplio o metafórico: τελεταί, para referirse a los sacrificios en general, como por ejemplo en 7.64-66. En mi opinión, el método de acercamiento de Vian es sumamente

---

<sup>1589</sup> Sentido religioso de ὄργια en 3.263; 4.264; 7.266; 9.114; 9.287; 13.7; 15.66; 18.6; 20.267; 27.214; 31.250; 33.229; 44.124 y 219; 45.25; 46.81 y 96; 46.107; 48.774. Sentido metafórico en 4.264; 7.266; 11.506; 17.224 y 377; 35.62; 38.31; 41.344 y 382; 42.373. En 7.266; 11.506 y 17.224 ὄργια tiene un sentido sexual, como en 42.373, donde se alude a los “misterios de Cipris” para referirse al amor.

<sup>1590</sup> Vian 1988.



productivo y los resultados son muy satisfactorios, independientemente de que compartamos las conclusiones o no, o de que las compartamos total o parcialmente.

Volviendo a la escena de 17.373-5, hay que llamar la atención sobre los adjetivos que se dan al “encantamiento de Febo” que pronuncia Aristeo aquí. En realidad, el sentido de “encantamiento” está representado en el texto por un genitivo de muy difícil traducción, ἀοιδῆς, del verso 374. Este genitivo complementa no a la secuencia inmediatamente anterior, φρικτὸν πολώνυμον ὕμνον, lo que sería esperable por el orden de palabras, sino más bien a Φοιβάδι φωνῆι. Así parecen entenderlo los traductores (Hernández de la Fuente: “los encantamientos de Febo”, Rouse: “some charm of Phoibos”, Vian: “les incantations de Phoibos”) y, también a mi juicio, es la única traducción posible. El empleo de φωνή en el sentido de “encantamiento”<sup>1591</sup> permite, además, aludir al valor mágico del sonido, en concreto, de su vertiente articulada. Acerca de las muestras de una creencia en el poder de la palabra en las *Dionisiacas* hablamos con detalle en otros lugares de nuestro trabajo<sup>1592</sup>: a la luz del comentario de la intervención de un sacerdote que su sola voz consigue detener a Tifón, nos referimos, por un lado, al sentido y la fuerza que la magia y la teurgia conceden a la palabra, y, por otro, a las reminiscencias de la figura mítica de Orfeo sobre un personaje secundario que, en principio, nada tiene que ver con el legendario bardo.

En cuanto al modo de denominar el “encantamiento” pronunciado por Aristeo, cabe llamar la atención, al igual que los comentaristas del pasaje, sobre el empleo de la palabra ὕμνον, que ya encontramos también en la plegaria de Dioniso a la Luna del canto cuadragésimo cuarto, empleado con el significado de “canto a una divinidad”. Ya hicimos referencia a la relación de este tipo de “himno” con los *Himnos Órficos*, con los que el ruego a Selene guarda ciertas semejanzas fundamentales<sup>1593</sup>.

El término ὕμνον aparece aquí calificado como “de muchos nombres”. Tanto Vian como Hernández de la Fuente establecen una comparación, si bien muy puntual, con carácter de breve nota, entre esta forma de comunicación con los dioses y otra que podríamos considerar mucho más pragmática, la recogida en los *Papiros*

---

<sup>1591</sup> Aunque lo que defendemos que se ha de entender como “encantamiento” es el sintagma Φοιβάδι φωνῆι [...] ἀοιδῆς completo.

<sup>1592</sup> Vid. II.4.6.2 y IV.4.4.

<sup>1593</sup> Vid. IV.2.4.

*Mágicos*. Rouse incluye en la comparación las *tabellae defixionum*. El elemento común entre tales testimonios, que oscilan entre lo religiosos y lo mágico, es precisamente el uso de multitud de nombres de dioses de todas las religiones, las más conocidas y las más novedosas, en un mismo documento. Los ejemplos son innumerables. Uno de ellos lo tenemos en una *defixio* hallada en 1934 en el circo de Antioquía, fechable en torno al siglo V o VI d.C, y de muy reciente publicación<sup>1594</sup>. Su contenido puede resumirse en una incitación a diversas divinidades para que “dominen, destruyan y subyuguen completamente” a los caballos del equipo Azul. Junto con una retahíla de *voces magicae* que interesan por su sonoridad y no por su significado, aparecen nombrados Dioniso, Zeus, Posidón, Hécate, Deméter y Perséfone, Cadmilo (divinidad relacionada con los misterios de Samotracia) y una serie de nombres que, probablemente, pertenecen a los Cabiros.

También encontramos los *Papiros Mágicos* llenos de nombres y epítetos de lo más variado: Horus-Harpócrates, Sabaoth, Adonai y muchos otros dioses extranjeros aparecen citados junto a los de los de la religión oficial. Casi cualquier Papiro Mágico sirve para ilustrar la característica acumulación de teónimos.

Las razones del uso de tantos y tan pintorescos elementos de religiones propias y ajenas obedecen, sin más, al profundo deseo de alcanzar los fines ansiados en las ceremonias de tipo mágico, unos objetivos igual de pintorescos y, en ocasiones, triviales. Un antecedente o elemento comparativo está, como observa A-F. Morand<sup>1595</sup>, en los himnos litúrgicos, contruidos con gran frecuencia a base de la acumulación de epítetos de una misma divinidad. A tal procedimiento subyace la creencia de que la oración no será escuchada si el que la pronuncia no emplea todas las advocaciones posibles. En el caso de la magia, la necesidad que el oficiante tiene de protegerse a sí mismo lo lleva a servirse de todos los medios a su alcance para evitar dar un mal paso y volver el poder invocado contra su propia persona. La acumulación de nombres permite obrar el ruego con la suficiente insistencia, además de aumentar las posibilidades de usar los auténticos teónimos con los que ejercer el control definitivo sobre el dios. La presencia de nombres de divinidades extranjeras se basa en la creencia de que son dioses más poderosos que los propios, sobre todo

---

<sup>1594</sup> Hollmann 2003.

<sup>1595</sup> Morand 2001.

con vistas a obtener propósitos oscuros, maléficos, que hoy tildaríamos de “magia negra”.

El uso por parte de Aristeo de uno de estos himnos “de muchos nombres” permite reafirmar la concepción del pasaje que nos ha ocupado como una nueva muestra de fe en la magia, en este caso, medicina mágica.

## B) DIONISO.

También el protagonista de la epopeya lleva a cabo curaciones mágicas. Así ocurre en 29.264-274, donde Nono describe cómo se ocupa de una serie de bacantes heridas:

τήισι θεὸς χραΐσμησε, νεουτήτων δὲ γυναικῶν  
ἔλκεσι φάρμακα πάσσειν· ἐνναλίωι δὲ σιδήρωι  
τειρομένην ποδὸς ἄκρον ἀνάμπυκα ρύσατο Γόργην,  
κλήματος ἀμπελόεντι περισφίγξας πόδα δεσμῶι·  
Εὐπετάλης δ' ἰχώρα νεόσσυτον ἔσβεσεν οἴνωι,  
καὶ Σταφύλης χυτὸν αἷμα κατεπρήνεν ἀοιδῆι·  
Μυρτοῦς δ' οὐταμένην παλάμην ἰήσατο μύρτωι,  
καὶ Καλύκην ἐσάωσεν ἀνειρύσσας βέλος ὤμου,  
ἔλκεϊ φοινῆεντι περιρραίνων πόμα ληνοῦ·  
Νύσης δ' ἄλγος ἔπαυσε νεουτήτοιο προσώπου,  
χρίσας ἔνθα καὶ ἔνθα παρηίδα λευκάδι γύψωι.

“El dios socorrió a los suyos y aplicó remedios en las heridas de las mujeres recién golpeadas. Curó a Gorge, la del cabello suelto, herida por el hierro de la guerra en la punta del pie, ciñéndoselo con una venda de sarmientos. Detuvo con vino el flujo de humor recién surgido de Eupétale y con un encantamiento atajó la sangre que corría de Estáfíle. Y curó con mirto la palma herida de Mirtó, y sanó a Cálice, tras extraerle una flecha del hombro, derramando en su herida ensangrentada la bebida del lagar. Calmó la herida del rostro recién golpeado de Nise, extendiéndole blanco yeso por las mejillas”.

Poco más abajo, en 29.276s, el poeta alude al tipo de conocimiento que permite a Dioniso realizar tales curaciones:

...Βασσαρίδων ὀδύνας πρηῤνατο τέχνηι

θυρσομανῆς Διόνυσος.

“Dioniso, el del tirso enloquecedor, iba mitigando con su saber los sufrimientos de las basárides”.

Se trata, pues, de una τέχνη, un saber aprendido, similar al que posee el brahmán que en 39.355-359 aparece en el relato curando las heridas del soldado

indio Morreo. Tanto en aquella escena, que analizaremos más adelante<sup>1596</sup>, como en el presente pasaje del canto vigésimo noveno, intervienen factores que, según los criterios que venimos empleando, podemos considerar puramente mágicos. De nuevo hallamos una combinación de elementos δρώμενα y λεγόμενα que evocan la división ritual común a la magia y a los misterios. Sin embargo, no coexisten en una sola curación, sino que se dividen entre varias. Así, mientras la herida de Eupétale queda sanada mediante la aplicación de vino, la de Estáfíle requiere de la pronunciación de un encantamiento, una αοιδή. El componente “dramatizado” aparece representado en general por medio de una rigurosa descripción de usos curativos de determinados elementos relacionados con el culto dionisiaco. Todos ellos se encuentran englobados bajo el término φάρμακα, que sirve aquí de hiperónimo para productos que aparecen reiteradamente en relación con Dioniso: hojas de vid, vino, mirto y yeso. De todos ellos, incluso el mirto posee una vinculación directa con el dionisismo, pues los iniciados en los misterios órficos llevan coronas de mirto, como demuestra Dickie<sup>1597</sup> en su estudio sobre la laminilla áurea de Pela. A raíz de los testimonios del escoliasta de Pi. O. 2.72-73 y del de Arist. *Ran.* 330, Dickie entiende que los iniciados se acompañarían en su viaje al Más Allá de una corona que recordase a la planta directamente identificada con el culto de Dioniso: la hiedra. El mirto, por su parte, es, según el escoliasta al pasaje de *Ranas*, el material por excelencia de las coronas de los mistas. El escolio a Pi. I. 4.87, por lo demás, pone de manifiesto su uso en el culto a los muertos y en el de Perséfone y Kore.

En cuanto a la vid y el vino, empleado dos veces en el pasaje citado (la segunda de ellas, aludido a través de una perífrasis, “la bebida del lagar”), su condición de atributo fundamental de Dioniso elimina la necesidad de justificar su presencia aquí. Por cuanto respecta al yeso, es un elemento que toca directamente el mito central del orfismo, el de la muerte del primer Dioniso, Zagreo, que Nono recoge en los cantos quinto y sexto de la epopeya. Como vimos detenidamente en el bloque dedicado a las teogonías, los Titanes se cubren de yeso el rostro antes de atacar al dios niño<sup>1598</sup>.

---

<sup>1596</sup> Vid. nuestro comentario en IV.2.5.

<sup>1597</sup> Dickie 1995.

<sup>1598</sup> Vid. III.6. “El ataque de los Titanes”.

El uso del yeso como material curativo que presenciamos aquí carece de paralelo en el resto de la literatura grecolatina. La explicación más verosímil, a mi juicio, apunta a un uso mágico facilitado por la vinculación directa que existe entre el yeso y el primer Dioniso. Podemos hablar incluso de un empleo mágico derivado del valor puramente religioso y ritual. Si realmente contaba con una presencia importante en las celebraciones ligadas al orfismo, tal como algunos autores proponen<sup>1599</sup>, el empleo del yeso habría evolucionado de lo religioso a una función meramente instrumental, como material canalizador de un poder determinado, orientado a un objetivo concreto. Queda justificado, así, el valor mágico que el poeta concede al yeso en el pasaje que nos ocupa.

Dioniso había hecho gala de su capacidad sanadora en un momento anterior de la trama, narrado en 29.151-163. En tal pasaje, el dios se hace cargo de su joven amante Himeneo, herido en un muslo. La expresión Φοιβάδι τέχνῃ de 29.161 continúa mostrando su rendimiento en el sentido de “medicina” o “capacidad de curar”. Hallamos en este pasaje elementos similares a los de 29.264-274, pero otros difieren. Hallamos solamente un componente “dramatizado”: el dios sana la herida del muchacho con hiedra “curativa” y vino “sanador”. No hay referencia a ninguna palabra ni canto llevado a cabo por Dioniso para curar a su amado. Sin embargo, son los efectos alcanzados por esta acción los que nos llevan a afirmar que de nuevo estamos ante una curación mágica. Himeneo estaba casi muerto antes de que Dioniso le ungiese con estas familiares sustancias. De hecho, en los versos inmediatamente anteriores a la curación hallamos un lamento del dios, que, como último recurso, pide ayuda a Peán (advocación de Apolo, aunque Nono lo entiende ahora como dios independiente). En contraste abierto con otras muchas muertes de partidarios suyos que no puede remediar<sup>1600</sup>, Dioniso lleva aquí a cabo una hazaña muy parecida a una resurrección. Tal vez estamos ante un nuevo trato privilegiado, en el sentido de que a Himeneo sí puede resucitársele por sufrir el dios de una manera muy honda su muerte, pero las demás muertes son irreversibles porque se trata de personajes algo más prescindibles para el héroe de la epopeya. Recuérdese además el afán de variedad que guía a Nono en su extenso poema y que en la mayor parte de las ocasiones lo lleva a recrearse en elementos sincréticos. Por otra parte, las resurrecciones de los

---

<sup>1599</sup> Cf. sobre todo Jiménez 2002b, *diss.*, II. 2.1.3.2.1.

<sup>1600</sup> Como la de la bacante Licaste, por la que sólo puede ya lamentarse: 29.275.

partidarios de Baco en las *Dionisiacas* y el tratamiento que recibe la resurrección de Lázaro en la *Paráfrasis* resultan vinculables, al menos, a partir de criterios formales. La coincidencia de determinadas expresiones parece susceptible de recibir una interpretación conducente a concluir una comunidad de intereses y fe entre ambas obras<sup>1601</sup>.

### 3.3.2. ENFERMAR DE AMOR.

A continuación, examinaremos brevemente la escena que tiene lugar en 35.37-77, y que, como decíamos, contiene una variante de la expresión Φοιβάδι τέχνηι que en repetidas ocasiones nos ha dado pie para hablar de curaciones mágicas. Se trata de λυσιπόνου Παιήονος ὄργια τέχνης, en el verso 62. Muy probablemente con el único fin de dar colorido a su poema, en seguimiento del ideal de la ποικιλία, Nono detiene de golpe la descripción de la sangrienta lucha entre los indios y los partidarios de Dioniso para ofrecernos uno de los muchos ἐπύλλια que abundan en las *Dionisiacas*.

En líneas generales, el texto consiste en el lamento de un soldado indio enamorado repentinamente de una bacante a la que acaba de matar. En una nueva demostración de erudición y de *aemulatio*, el poeta recuerda al lector la muerte de Penthesilea a manos de Aquiles en la última etapa de la guerra de Troya, el descubrimiento del hermoso rostro por parte del guerrero y su arrepentimiento por haberla matado<sup>1602</sup>.

Más relevante para el propósito que atañe a nuestro trabajo, es la consideración del amor como herida, todo un τόπος en la literatura griega<sup>1603</sup>. El empleo del término φάρμακον obedece al mismo tópico, pues el amor es una enfermedad, cuya curación requiere una medicina.

El estudio del rendimiento del vocabulario médico en las *Dionisiacas*, sobre todo, de φάρμακον y derivados, en relación con la magia es difícil de abarcar y se precisaría de un libro entero para ofrecer un panorama cuando menos satisfactorio. Por ello hemos de limitarnos a llamar la atención acerca de los términos que logran que no quepan dudas de que el indio enamorado ansiaría resucitar a la guerrera. Sus intenciones son claras, a pesar de que no hay posibilidad de realización.

---

<sup>1601</sup> Cf. Espinar – Hernández de la Fuente 2002.

<sup>1602</sup> Historia que hallamos ya en la *Etiópida*: cf. A. Bernabé, *PEG*, 1, p.65.

<sup>1603</sup> Cf. Gigli 1985.

Para realizar esta afirmación nos basamos en el vocabulario del pasaje contenido en 35.21-78, sobre todo a partir del comienzo del monólogo imbuido de una extraña sensualidad, en que el indio declara su amor hacia la difunta y se muestra paradójicamente vencido por ella. Se trata de un nuevo τόπος, la derrota de Ares a manos de Afrodita. El indio enamorado manifiesta básicamente un deseo irrealizable de curar la herida que él mismo ha causado. Ahora bien, dado que la bacante ya está muerta, no se trata de una curación sin más, sino algo que invertiría, en caso de realizarse, el curso de la naturaleza: una resurrección. Nonno disfruta ofreciendo en múltiples ocasiones pasajes que reflejan una creencia en la posibilidad de volver a la vida, de un modo u otro. Sobre este tema, el mito de Tilo contenido en el canto vigésimo quinto, y del que hablaremos más adelante<sup>1604</sup>, nos ha dado lugar para ofrecer interesantes datos acerca de las resurrecciones en las *Dionisiacas*.

La resurrección de la muerta debería llevarse a cabo por medio de hierbas mágicas, a juzgar por las palabras del indio en 35.59-72:

ποίην καλλιβότοιο διαστείχων ῥάχιν ὕλης  
 ἔλκεος ὑμετέροιο βοηθόον εἰς σὲ καλέσσω  
 γηραλέον Χεῖρωνά φερέσβιον; ἢ πόθεν εὖρω  
 φάρμακα, λυσιπόνου Παιήονος ὄργια τέχνης;  
 ἤθελον, ἦν καλέουσιν, ἔχειν Κενταυρίδα ποίην,  
 ὄφρα τεοῖς μελέεσσιν ἀνώδυνον ἄνθος ἐλίξας  
 ἐξ Ἄιδος ζώουσαν ἀνοστήτοιο σαώσω.  
 ποῖον ἔχω μάγον ὕμνον ἢ ἀστερόεσσαν ἀοιδίην,  
 ὄφρα θεοκλήτῳ προχέων μέλος εὐάδι φωνῆι  
 οὐταμένου τεὸν αἶμα κατευνήσω κενεῶνος;  
 ἤθελον ἐγγὺς ἔχειν φυσίζοον ἐνθάδε πηγῆν,  
 ὄφρα τεοῖς μελέεσσι βαλὼν ὀδυνήφατον ὕδωρ  
 πρηῦνω τεὸν ἔλκος ἐπήρατον, ὄφρα καὶ αὐτὴν  
 ψυχὴν ὑμετέρεην παλινάγρετον εἰς σὲ κομίσσω.

“¿Qué cumbre de un bosque rico en pastos cruzaré, para convocar por ti, para curar tu herida, al viejo Quirón que da la vida? ¿Dónde hallaré remedios, los secretos del arte de Peán, que calma el dolor? ¡Ojalá tuviera lo que llaman “hierba centáurida”, para sacarte viva del Hades, de donde nadie vuelve, después de frotar su flor, que alivia el dolor en tu cuerpo. ¿Qué himno mágico o canción astral tengo yo, para verter una melodía de evio tono con voz inspirada y detener la sangre de tu costado herido? Quisiera tener aquí, cerca, la fuente que da la vida, para, tras mojar tus miembros en el agua que alivia el dolor, curar tu seductora herida

---

<sup>1604</sup> Vid. IV.3.3.3.

y traerte tu alma resucitada. Glauco [...], muéstrame [...] la planta que conserva la vida, muéstramela: la que tú mismo gustaste y ahora llevas una vida inmortal...”

En páginas anteriores me ocupé de ciertas partes del presente discurso que remiten a una creencia en la resurrección puramente física y, más aún, a la aplicación del molde mítico del rescate de Eurídice sobre el soldado indio<sup>1605</sup>. Y es que, tal como el indio se expresa, da la impresión de que la resurrección de la bacante sería sumamente fácil, si tuviera al alcance de la mano todos los elementos a los que se refiere.

En primer lugar, la ayuda de Quirón, centauro benéfico de la mitología, experto conocedor de plantas medicinales y tutor de la infancia de héroes como Jasón, Aquiles<sup>1606</sup>, o el propio Asclepio, el más célebre de los médicos de la mitología. Quirón es un tipo de centauro especial, alejado del carácter brutal y desmedido que caracteriza a sus congéneres; un personaje benefactor de la humanidad, como Prometeo, Triptólemo o Cadmo en su faceta de héroes civilizadores. El adjetivo aplicado al viejo -y por tanto sabio- Quirón es φερέσβιον, “portador de vida”.

Del empleo de ὄργια con un sentido genérico de “secretos”, componentes de un arte que no es accesible para cualquiera, como en este caso las técnicas medicinales, hemos tenido ya ocasión de hablar poco más arriba con respecto a μυστήρια, con el que guarda una relación de sinonimia parcial. En cuanto a φάρμακα, recibe el uso esperable, y alude a “remedios medicinales”, si bien, debido al contexto, posee asimismo una capacidad de sugerir el sentido de “drogas mágicas”. Encontramos reiterados adjetivos que significan “que libra del dolor” o “que alivia el dolor”: λυσιπόνου, ἀνόδινον, ὀδυνήφατον. Al seguir adelante y hablar de la resurrección sin más, se encuentra una mención de una misteriosa “fuente que inspira la vida” (φυσίζοον πηγὴν), a cuyas aguas Nono atribuye un poder de resucitar a los muertos. La planta que el indio reclama a Glauco es llamada ζωαρκέα, “que conserva la vida”. Hernández de la Fuente<sup>1607</sup>, además de hacer referencia a otros pasajes en que el panopolitano muestra su interés por el tema de la resurrección, identifica a este Glauco con el pescador beocio que comió una hierba que le dio la inmortalidad, historia transmitida por Ovidio y Virgilio<sup>1608</sup>. Es evidente que Nono

---

<sup>1605</sup> Vid. II.4.6.3.

<sup>1606</sup> Hom., *Il.* XI, 828-836: Eurípilo, herido en el muslo, pide ayuda a Patroclo, cuyo conocimiento médico proviene de Aquiles, quien a su vez lo ha aprendido de Quirón, δικαιοτάτος Κενταύρων.

<sup>1607</sup> Hernández de la Fuente 2004b, p. 250, n. 5.

<sup>1608</sup> Ovid., *Met.* 13.898-968; Virg., *Aen.* 6.36.



estaba aquí pensando en el Glauco, pescador beocio, que alcanza la inmortalidad y se convierte en una divinidad marina. No obstante, no nos parece improbable, a la luz de la ἔκφρασις del escudo de Dioniso y, en concreto, de la muy discutida historia de Tilo, una referencia a otro Glauco. Se trataría del hijo de Minos muerto por ahogamiento en una tinaja de miel y resucitado del adivino Poliido después de haber seguido los pasos de una serpiente que empleaba, precisamente, una hierba para resucitar a su compañera muerta de una pedrada por el adivino. Como advertiremos en el análisis de la historia de Tilo, Moria y Damasén, el mito de la resurrección de Glauco aporta una base nada desdeñable que permitía a Vian afirmar una influencia del relato cretense sobre la tradición lidia. Además, la confusión de los dos Glaucos sería más que esperable, debido al nombre, sobre todo, pero también a la similitud de los mitos que cada uno protagoniza. Más cercano al texto de las *Dionisiacas* que tenemos entre manos nos parece, no obstante, el del Glauco cretense, en tanto que contiene una resurrección, mientras que el Glauco beocio cambia de *status*, de hombre a dios, aparentemente sin una muerte previa.

No podemos obviar un dato que, en nuestra opinión, es de lo más significativo para el asunto que nos ocupa. El camino queda, de nuevo, abierto por la adjetivación presente en el texto, dado que hallamos un término que también aparece en la historia de Zagreo y la de Tilo para aludir con claridad a la resurrección. Se trata de παλινάγρετον, referido aquí a ψυχήν. Parece confirmada, así, la creencia en que es posible que el alma, efectuando una especie de retroceso *contra natura*, regrese al cuerpo del que ha escapado. El vocablo παλινάγρετον es lo suficientemente ilustrativo, y además presenta visos de una tendencia a que Nono lo emplee en término técnico específico, con la carga semántica que acabamos de exponer.

Puesto que es una palabra que aparece en la narración del mito de Tilo, volveremos enseguida a hablar de ella y de su relación con el desmembramiento de Zagreo, que nos permitirán hallar nuevas reminiscencias de orfismo en el texto noniano.

Acerca de esta escena de resurrección que no llega a realizarse, y no por falta de un vivo deseo por parte del indio que monologa, nos queda añadir que no sólo se trata de una referencia a la magia de las plantas, a la magia medicinal, como la hemos clasificado. En efecto, en 35.66-68, mediante una pregunta retórica, el guerrero recoge una nueva posibilidad de curación, que estaría basada en la recitación de una

serie de λεγόμενα. El indio alude en su parlamento a conceptos de los que hemos hablado más arriba: en 35.66-68 habla de un μάγον ὕμνον, “himno mágico” y de una ἀστερόεσσαν ἀοιδήν, “canción astral”.

Por un lado, poco nuevo podemos decir del significado cercano a la magia de ἀοιδή. En cuanto al empleo mágico de la forma de oración que constituye el himno ya hemos hablado con ocasión de la plegaria de Dioniso a Luna del canto cuadragésimo cuarto, y de la curación de Morreo por el brahmán, descrita en el trigésimo quinto. Ese mismo pasaje nos daba ocasión para hacer alusión a la relación formal de los himnos contenidos en los *PGM* con los *Himnos Órficos* y de ambas manifestaciones hímnicas con la composición noniana.

En las palabras del indio el valor de “mágico” del himno viene especificado por el adjetivo μάγον. Muy pocas veces es tan explícito Nono. Es mucho más habitual encontrar el poder mágico de una acción u objeto simplemente sugerido por medio de términos procedentes de las religiones místicas, tales como los derivados de μύστης<sup>1609</sup>, o mediante palabras que inciden en el carácter maravilloso o extremadamente divino de lo que los personajes consiguen, como θεσπέσιος o δαιμόνιος, por ejemplo.

Registramos un total de cuatro apariciones del vocablo μάγον en los cuarenta y ocho cantos de las *Dionisiacas*, un número de ejemplos bajo, si tenemos en cuenta que las escenas de magia son muchas más. Nono suele proporcionar una serie de indicios, no evidentes las más de las veces, que vamos intentando descifrar para primero, evidenciar que se trata de magia y, después, ponerla en relación con Orfeo y el orfismo. En el siglo V d.C. el término μάγος ha alcanzado ya un descrédito innegable al que podemos aludir como base de la explicación de la infrecuencia de sus apariciones. Llama, además, la atención el hecho de que Nono lo emplea en las cuatro ocasiones como adjetivo y no como sustantivo. No hay ningún término que designe al profesional de la magia en el texto noniano, por la simple razón de que no intervienen en la acción profesionales de la magia como tales: sólo personajes ficticios que en momentos determinados, no como dedicación exclusiva, llevan a cabo acciones mágicas o emplean instrumentos con poder mágico. La excepción es el caso de los brahmanes, de los que hemos hablado más arriba<sup>1610</sup>, pero ni siquiera ellos son

---

<sup>1609</sup> Vian 1988.

<sup>1610</sup> Vid. IV.2.5.

designados con un término tan claro como μάγος, aunque para el poeta esté muy claro que lo son<sup>1611</sup>.

Las apariciones de μάγον, todas en acusativo, tienen lugar en 4.272; 14.175; 22.76; 35.66. En la segunda de ellas, la de 14.175, el sustantivo al que acompaña es ἄλειφα, que hace referencia a una sustancia que produce una metamorfosis en el rostro sobre el que cae. En el resto de secuencias, el término calificado por μάγον es ὕμνον, que refuerza de tal manera el sentido de “canto mágico” que igualmente tenía en otras escenas examinadas en las que aparece solo.

En 14.174; 21.141; 23.123; 37.576; 40.60 hallamos secuencias presididas por μάγωνα, un término derivado de μάγος cuyo sentido primero tiene que ver de forma directa con el ingenio, y a partir del carácter generalizador de su significado, se puede aplicar a pócimas o a objetos, como en los pasajes señalados. En 14.174 se especifica este sentido de “bebedizo” o “pócima” mediante el término φαρμακοέοντα. En otros casos, 23.123 y 37.576, no hay relación con la magia.

A la vista de tales argumentos, resulta innegable que la resurrección anhelada por el indio, además de constituir un objetivo sobrehumano por definición, requeriría de medios y procedimientos explícitamente mágicos.

### 3.3.3. UN CASO ESPECIAL DE CURACIÓN MÁGICA: LA RESURRECCIÓN DE TILO.

Examinaremos a continuación la escena que describe Nono en 25.451-552. Nos movemos aún en el terreno de la medicina mágica, caracterizada por el uso ocasional de elementos recitados o cantados, que englobamos bajo la etiqueta de λεγόμενα, combinados con el empleo de determinadas sustancias o plantas cuyas supuestas cualidades prodigiosas obran el efecto deseado. Al analizar los pasajes relativos a las curaciones mágicas realizadas por Aristeo y Dioniso<sup>1612</sup>, hemos mostrado cómo las heridas, a pesar de su origen común (producidas por miembros del ejército indio), revisten al menos dos grados distintos de gravedad: las que Aristeo sana las leves, las que no suponen un riesgo inmediato para la vida del que las ha sufrido; las heridas de las bacantes curadas por Dioniso son del mismo tipo. No ocurre así con las de Himeneo, pues, tal como hemos recogido más arriba, su estado es tan lamentable que el dios, desesperado, reclama la ayuda de Peán para sanar a su

---

<sup>1611</sup> Una segunda excepción la encontramos en el canto decimocuarto, con la intervención de Oscuridad, una hechicera para Nono, como veremos más abajo.

<sup>1612</sup> Vid. IV.3.3.1.

amado, que se encuentra al borde mismo de la muerte. El apartado anterior del presente capítulo, en fin, nos ha permitido acercarnos a un nuevo caso de curación mágica llevada al extremo de la resurrección: el soldado indio ansía devolver la vida a la bacante de la que se ha enamorado después de matarla.

Así pues, el mito de Tilo que vamos a tratar inmediatamente supone el último escalón de la serie de curaciones mágicas. La resurrección de un muerto abandona su condición de mero *desideratum* para convertirse en un hecho. Algunos estudiosos han llegado a comparar la vuelta a la vida de Tilo con la resurrección de Lázaro en la *Paráfrasis del evangelio según San Juan*<sup>1613</sup>, buscando en las semejanzas formales señales de una comunidad de propósito entre la obra pagana y la cristiana<sup>1614</sup>. En mi opinión, la similitud no va más allá de una coincidencia literaria, de modo que no esconde necesariamente un significado profundo ni un designio de salvación. La escena aquí narrada no hace propaganda ideológica en ningún sentido, sino que obedece sencillamente a un propósito colorista, en seguimiento del ideal de la *poikilia* al que se ciñe el poeta desde el inicio. El argumento más poderoso para esta interpretación lo encontramos en el contexto de la historia.

Esta curiosa leyenda de origen lidio se encuentra situada en medio de la descripción del escudo que para Dioniso fabrica *ex professo* Hefesto, en el canto vigésimo quinto. Hablamos del centro de la epopeya, que Nono concibe como dos grandes mitades de 24 cantos cada una; así lo subraya mediante la doble invocación a la musa, al principio del canto primero y del vigésimo quinto. El escudo de Dioniso obedece, es evidente, a un nuevo deseo de emulación de Homero, en este caso de la descripción del escudo de Aquiles en *Ilíada* 18.483-608.

Los detalles del ornamento del escudo abarcan el pasaje 25.386-563. En el último verso, a manera de composición en anillo, el poeta retoma la descripción de la admiración que suscitara el escudo (narrada por primera vez entre 380 y 385). Como la del de Aquiles, la descripción del escudo de Dioniso pretende ser una imagen completa del universo, y en él tienen cabida, además de digresiones astrológicas y astronómicas muy del gusto de Nono, historias míticas diversas donde adquiere gran

---

<sup>1613</sup> *Par.* 11.1-185.

<sup>1614</sup> Cf. Espinar – Hernández de la Fuente 2002. Vian 1990 concluye la introducción al pasaje aludiendo a esas semejanzas y a un epigrama anónimo de fecha incierta que también narra la resurrección de Lázaro (*AP* 1.49). Tales datos conducen a su defensa de que los dos poemas habrían sido compuestos en fecha prácticamente coetánea.

importancia el movimiento, como si se tratase de un cuadro vivo más que de una imagen estática.

En primer lugar, los versos 413-428 recogen la fundación de Tebas, en la que intervienen los hijos gemelos de Zeus y Antíope, Anfión y Zeto. El escudo describe la construcción de las murallas a cargo de ambos y el poder mágico de la lira de Anfión, que le permite guiar las piedras de la fortaleza sin esfuerzo. A diferencia de su hermano, Zeto carece de cualquier tipo de facultad mágica, con lo cual se ve obligado a cargar las piedras al hombro<sup>1615</sup>. Es la segunda referencia al papel de los gemelos en la fundación de Tebas, como un recuerdo impreso sobre el escudo descrito, a diferencia de la primera, que tenía lugar en 5.66s y que el texto presenta, más brevemente que aquí, de forma simultánea a los hechos, no *a posteriori*.

Nos interesa ver qué contiene la descripción del escudo inmediatamente antes y después de la historia de Tilo. En los versos anteriores, tenemos la apoteosis de Ganimedes (429-450); en los posteriores (553-562), un relato constitutivo básico no sólo en la *Teogonía* de Hesíodo, sino igualmente en los poemas órficos: el nacimiento de Zeus y el engaño de Rea a Crono. Como hace notar Vian en su comentario al pasaje<sup>1616</sup>, el relato noniano presenta algunas diferencias con el hesiódico en este punto, dado que, en la *Teogonía* (490) Zeus hace vomitar a su padre a golpes, mientras que para Nono la piedra que Crono traga en lugar de su hijo tiene propiedades eméticas.

Ni uno ni otro relato tienen interés para nuestro trabajo desde el punto de vista de la magia. Sólo el que sigue a la leyenda lidia ha merecido que lo mencionáramos en páginas anteriores por su relación con la doctrina órfica, tanto por la intervención de Rea<sup>1617</sup>, divinidad primordial de las teogonías órficas, como por la reelaboración que tales relatos llevan a cabo del viejo mito de sucesión hesiódico<sup>1618</sup>.

La historia de Tilo, su hermana Moria y el gigante Damasén contiene dos muertes y sendas resurrecciones. La primera es la del propio Tilo, que el texto aborda

---

<sup>1615</sup> La figura de Anfión da lugar para establecer numerosos vínculos entre el orfismo, tanto en lo que respecta al mito de Orfeo como en las manifestaciones religiosas rituales, y la magia. Vid. II.4.3 y IV.4.3.1.

<sup>1616</sup> Vian 1990, p. 269.

<sup>1617</sup> Vid. sobre todo III.9.4.3. “Las Diosas Madres y sus símbolos en las *Dionisiacas*”, donde hablamos del sincretismo que en la obra de Nono, al igual que en el orfismo, tiene lugar entre Rea, Cibele, Deméter y Perséfone y de todas ellas con Tierra.

<sup>1618</sup> Vid. III.8.3. “La sucesión en los cielos: jerarquía VS cronología”.

de una manera algo abrupta: mientras pasea un día cualquiera junto al río Hermón, recibe en una mano el mordisco de una serpiente. El veneno le causa la muerte (verso 468). Una náyade lo llora, pero es Moria, su hermana, quien, después de haber contemplado el crimen desde lejos (481), acude ante el gigante Damasén, hijo de Tierra sin intervención masculina (485-8), y le ruega que vengue a su hermano muerto. El gigante obedece el ruego de la muchacha y mata a la serpiente, tras arrancar un árbol que emplea como proyectil y clava en la nuca del animal. El árbol, como leemos en 25.520, vuelve a echar raíces espontáneamente, un hecho milagroso que trataremos de explicar un poco más abajo.

Moria observa a continuación cómo la compañera femenina de la serpiente asesinada por Damasén acude a buscar a su pareja, “como una mujer que añora a su esposo muerto”. Al hallarlo, marcha apresuradamente a la montaña en busca de lo que el texto llama “flor de Zeus”, y vierte el antídoto de la muerte en los orificios nasales del monstruo. El cadáver recupera poco a poco la vida en un proceso cuidadosamente descrito por el poeta, que ofrece los detalles del movimiento de una parte del cuerpo muerto mientras la otra permanece aún inerte hasta recuperar de nuevo el impulso vital. En cualquier caso, Moria decide imitar los pasos seguidos por la serpiente y va en busca de la planta; repite el proceso de verter el antídoto en la nariz del hermano muerto, que va, como la serpiente, recuperando la vida de una manera gradual. La narración acaba tan abruptamente como empezó, al consumarse la vuelta a la vida de Tilo.

En su introducción al canto vigésimo quinto, Vian se detiene especialmente en el episodio<sup>1619</sup>. Las escenas I, II y IV de los “cuadros” contenidos en el escudo de Dioniso, afirma el estudioso francés, resultan fáciles de interpretar con ayuda de las notas, que señalan los paralelos y las fuentes. En cambio, la leyenda de Tilo merece, o, más bien, exige, mayor atención.

Respecto a la originalidad de la historia, que hace que sea tan llamativa, Vian ofrece una serie de indicaciones de gran utilidad. Primero, proporciona un antecedente calificado literalmente de “venerable”: Janto de Lidia, cuyo testimonio recoge Plinio<sup>1620</sup>, que afirma que el historiador lidio se habría hecho eco de una leyenda local que narraba la muerte de una pequeña serpiente, resucitada por obra de

---

<sup>1619</sup> Vian 1990, p. 269.

<sup>1620</sup> *NH* 25.14 = *Xanth.* 765 F 3 Jacoby.

su padre gracias a una hierba denominada *balis*. La historia cuenta además con apoyo iconográfico gracias a las monedas del siglo III d.C., donde aparecen ya representados dos personajes llamados Tilo y Masnes, ambos hijos de la Tierra, según Dioniso de Halicarnaso<sup>1621</sup>. En cuanto al tema del monstruo que arrasa una comarca está presente también en Higino<sup>1622</sup>. Por su parte, Nono consigue impregnar todos sus elementos de un claro helenismo.

La identificación de la hierba βαλῖς o βαλλίς, que aparece en otros testimonios de los que el panopolitano podría haber bebido, suscita problemas de identificación que han recibido reseñables intentos de explicación: Herter<sup>1623</sup> ve en ella el φαλῖς, que es el nombre que da Hesiquio al cannabis, pero Chuvín relaciona βαλῖς con un nombre que los trágicos y los gramáticos atestiguan como nombre frigio para un cargo de la realeza, βαλλήν<sup>1624</sup>. Según estos datos, Vian argumenta a continuación que la “hierba de Zeus” sería la helenización noniana de “hierba real”, opinión coherente asimismo con la de Hanfmann, que relaciona βαλῖς con “hierba de Baal”<sup>1625</sup>.

El personaje del gigante Masnes sufre también un proceso de helenización y pasa a llamarse Damasén. Es frecuente que los nombres de los hijos de la Tierra estén compuestos sobre el verbo δάμνημι, como hace notar Vian<sup>1626</sup>, si bien el personaje diverge de los gigantes típicos: su comportamiento, por ejemplo, es benéfico, a pesar de haber recibido su educación de Eris (v. 489). El verso 453 lo califica de “matador de serpientes”, δρακοντοφόνος, lo que permite una identificación más clara con Heracles que con los gigantes al uso. Desde luego, es distinto de los de la Gigantomaquia de Nono, descritos con serpientes en lugar de cabellos y en los pies. Por otro lado, a pesar de que Damasén haya nacido de la Tierra vestido y armado, a manera, por ejemplo, de los Espartos, en la escena de la muerte de la serpiente asesina de Tilo el gigante parece olvidarse de sus armas y emplea el tronco de un árbol, un arma fortuita que, para Vian, indica que Nono recuerda la maza empleada por el gigante Masnes.

Janto de Lidia, fuente principal de la leyenda, no presenta ningún personaje femenino. Ahora bien, parece que hay que descartar que la intervención de la Náyade

---

<sup>1621</sup> D. H. 1.27.1.

<sup>1622</sup> *Astr.* 2.14.2.

<sup>1623</sup> Herter 1965.

<sup>1624</sup> Chuvín 1991, pp. 109-110.

<sup>1625</sup> Hanfmann 1958.

<sup>1626</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2004b, p. 38, n. 3.

que llora a Tilo, así como la de Moria, su hermana, ninfa del olivo<sup>1627</sup>, sean invenciones de Nono, dado que ambas aparecen desde el comienzo de la narración. A partir de tales datos, así como de la presencia alegórica de Meonia en el relato<sup>1628</sup>, Vian concluye que Nono depende de una versión local. Pero el interés fundamental de la historia reside en su pertenencia a un tipo frecuente de narraciones relativas a la planta de la inmortalidad y la serpiente que se sirve de ella<sup>1629</sup>. El más antiguo de los relatos de este tipo en la cuenca mediterránea es el de Gilgamesh, para resucitar a su amigo Enkidu se hace con una hierba mágica que una serpiente le roba durante el sueño. El mito lidio presenta más analogías con la historia del cretense Glauco<sup>1630</sup>, un hijo de Minos que muere ahogado en una tinaja de miel. El rey de Creta encierra al adivino Poliido, con la amenaza de no liberarlo hasta que encuentre un modo de resucitar al niño. Tras matar una serpiente que se acerca al cadáver, el adivino contempla cómo otra serpiente devuelve la vida a la muerta con una hierba. De ella se servirá Poliido para cumplir el mandato de Minos.

Para Vian, la cultura lidia toma esta leyenda de la cretense y la adapta a sus tradiciones nacionales en época arcaica. El comentario del pasaje proporciona algunas pistas que pueden conducir a una interpretación acerca de su posible fondo religioso. Hanfmann<sup>1631</sup>, por ejemplo, considera que Tilo es “un dios que muere”, hipótesis que Vian tilda de anticuada. Pero el estudio de Hanfmann tiene la ventaja de llamar la atención sobre la coherencia de los elementos vegetales que pueblan el relato y sobre la posibilidad, por semejanza con Tifón en el episodio de Estátala, de una interpretación alegórica de la serpiente como un destructivo fenómeno meteorológico (un huracán, por ejemplo), del mismo modo que es posible ver en Tifón una corriente de lava.

En cuanto a los rasgos mágicos de esta compleja historia, una serie de versos que concentran toda la fuerza a de la narración y una ingente cantidad de vocabulario del campo semántico de la magia. Indudablemente mágico, sobrenatural o milagroso es el hecho de que el árbol arrancado por el gigante, que lo usa como arma *ad hoc*,

---

<sup>1627</sup> Sardes es una zona rica en olivos, como hace ver Chuvin 1991, p. 110.

<sup>1628</sup> 25.451: “También representó (sc. Hefesto) a Meonia, por ser nodriza de Baco”.

<sup>1629</sup> Sobre la serpiente y la inmortalidad, cf. Davies 1987.

<sup>1630</sup> Apollod. 3.3.1. En Nono, véase también la historia del pescador beocio del mismo nombre, Glauco, que come una hierba que lo hace inmortal, narrada en medio del parlamento del indio enamorado de 35.37-77. Vid. IV.3.3.2. “Enfermar de amor”.

<sup>1631</sup> Hanfmann 1958.



vuelva a echar raíces caído de nuevo en tierra, después de cumplida su función vengadora del joven Tilo. Sin embargo, Nono parece pasar de largo por el milagro del árbol, que apunta, sencillamente, como un rasgo ornamental que viene a sumarse a los que dotan de colorido el poema. El interés manierista por introducir elementos literarios de los más diversos tipos recibe una explicación tanto mejor cuanto que esta historia se inserta en un marco de emulación literaria, al hallarse incluida en la descripción del escudo de Dioniso, paralela a la del de Aquiles en la *Ilíada*. En cualquier caso, el árbol que rebrota es, en mi opinión, un medio de ambientar la historia de muerte y resurrección, así como una anticipación literaria de lo que va a ocurrir inmediatamente después en los personajes de la serpiente y de Tilo. A diferencia de ellos, el árbol vuelve a la vida espontáneamente, sin mediación de sustancia alguna, por medio de ningún objeto, y, mucho menos, de ningún acto ritual orientado a resucitarlo. Rasgo ornamental, pues, sería la narración de este suceso, aunque tal condición no está reñida, en mi opinión, con una creencia en la capacidad de renacer normalmente asociada al mundo vegetal. No es una afirmación improbable, si además recordamos que Dioniso, protagonista de la epopeya, es él mismo una divinidad que muere y resucita, al igual que algunos destacados personajes de su séquito: bacantes, ménades y silenos anónimos, o bien figuras con nombre propio como Ámpelo y Estáfílo, conocen la muerte para después recibir el don dionisiaco de la nueva vida en la vid y el racimo<sup>1632</sup>. Explicación alegórica o etiológica, si se quiere, pero asimismo recuerdo de que hay un más allá, promesa de salvación *post mortem* que toma forma en el propio Dioniso y los varios renaceres relatados por Nono: desde el desmembrado Zagreo hasta el hijo superviviente de los gemelos engendrados en la virginal Aura (48.724-729), Yaco, que habrá de ser imagen de su padre, el segundo Dioniso, en la tierra. Sin olvidarnos del doble nacimiento de Baco, primero del vientre de Semele, a medio madurar, y después del muslo de Zeus.

Tales afirmaciones dificultan en extremo defender una ausencia total de fe por parte de Nono, sea cristiana o pagana. Más que a un simple juego literario, atendemos a una retahíla coherente, como afirma Vian, de alusiones a un renacimiento vegetal, susceptible de extenderse a seres humanos. Como

---

<sup>1632</sup> Zagreo: 6.155-205; Ámpelo, que renacerá como vid: 12.270-289; Himeneo, curado con vino: 29.151-161. Estáfílo y su familia, que reciben de Dioniso la promesa de vivir para siempre en su cortejo. En cuanto a la ambigüedad de la promesa de vida que recibe Ágave del dios, vid. III.9.3.4.a.

intermediario contamos con la serpiente, extremadamente rica en connotaciones escatológicas, un animal cuya supuesta capacidad de regeneración no pasa inadvertida en la mitología ni en la literatura. La “hierba de Zeus” recogida y empleada por la serpiente hembra, y más adelante, por Moria, presenta unas propiedades que se anuncian de alguna manera en el rebrotar automático de las raíces del árbol que arranca Damasén.

Una curación por medio de hierbas es lo suficientemente extraordinaria como para incluirla en un epígrafe denominado “curaciones mágicas”, pero una resurrección es todavía más llamativa, más prodigiosa, más mágica, incluso. Tal como el hecho aparece descrito en los versos de los que nos estamos ocupando, no hallamos un ritual completo de magia, divisible en λεγόμενα y δρώμενα como otros que sí hemos tratado anteriormente. El sentido mágico la escena reside tanto en lo explícito como en los silencios, lo implícito, que es, precisamente, lo que da lugar a la posibilidad de investigación y de discusión. Respecto a lo evidente, es preciso examinar los términos relacionados de forma innegable con la medicina mágica. Registraremos primero las apariciones de la planta empleada para llevar a cabo las dos resurrecciones, incluyendo los adjetivos que se le aplican en cada mención.

La hierba en cuestión es denominada θέσπιδα ποιήν en el verso 452, es decir, “hierba divina” o “maravillosa”. Encontramos su nombre propio, Διὸς ἄνθος en 526 y 539; en 528 recibe un epíteto alusivo a su efecto principal, ὀδυνήφατον, calificativo compuesto a partir de la raíz de la palabra que significa “dolor, pena, sufrimiento” (ὀδύνη). Para Vian<sup>1633</sup> significa literalmente “que suprime el dolor”, y en un sentido equivalente lo entiende Rouse al traducir “painkilling”. En el mismo campo léxico nos movemos cuando en el verso 529 el poeta califica a la planta de ἀλεξήτειραν, “protectora”, lo que le sirve a Vian para aludir a los *Alexiphármaka* de Nicandro<sup>1634</sup>; sentido idéntico es el expresado en el verso 540 por medio de un hermoso adjetivo, φερέσβιον ποιήν. En 541 otro término alude más específicamente a la planta curativa: βοτάνη, calificada de ζείδωρος, un epíteto homérico aplicado tradicionalmente a la palabra que designa el campo de siembra (ἄρουρα) y cuyo sentido es el mismo que el

---

<sup>1633</sup> Cf. Vian 1990, nota a 25.528.

<sup>1634</sup> Cf. Vian *oc.*, nota a 25.529.

de φερέσβιος. Se trata, además, de una planta con racimos, tal vez sarmientos<sup>1635</sup>, κορύμβοις, calificados de ἀκεσσιπόνοις, es decir, “que mitigan el dolor”.

En nuestra opinión, tal abundancia y derroche de vocabulario que insiste en las propiedades curativas de una planta, es un argumento más, y de los más poderosos con los que contamos, para afirmar el carácter mágico de la escena que nos ocupa. No es ni la primera ni la última vez que tenemos ocasión de comprobar en las *Dionisiacas* el rendimiento mágico del vocabulario relacionado con la medicina por causa, sobre todo, de la fragilidad de las fronteras existentes entre el arte médico y la magia. Hemos contemplado más arriba cómo la miel y el vino se emplean para llevar a cabo curaciones de heridos y nos hemos topado con la dificultad de considerar este procedimiento como meramente medicinal, puesto que lo hallamos combinado o intercalado con un encantamiento: así ocurre en la intervención de Aristeo en 17.357-377. Al mismo tiempo, hemos tenido ocasión de aludir a un remoto recurso a la magia simpática entremezclada de referencias metonímicas, dado que miel y vino son los productos característicos del “médico” del pasaje, por un lado, y de Dioniso, objeto central del poema, por el otro. La razón primera por la que citamos de nuevo el pasaje es que nos sirve de comparación, pues las mismas dudas entre considerarlas partes de procedimientos médicos o de actuaciones mágicas alcanzan a las plantas con propiedades curativas en general y, en particular, a la “flor de Zeus” que interviene aquí. Tal discusión carece de relevancia, en mi opinión, desde el momento en que la flor consigue la mayor de las proezas: resucitar a un muerto. Menos importante parece la resurrección de la serpiente macho que la de Tilo, puesto que, como hemos afirmado más arriba, el que los reptiles tengan posibilidad de renacer es poco menos que un rasgo que en ellos resulta innato y definitorio<sup>1636</sup>.

En razón de su paciencia y capacidad de observación, Moria logra la salvación de su hermano copiando los pasos que la serpiente hembra ha seguido en la del esposo. Muy interesante resulta la forma de narrar la reentrada del hálito vital en cada uno de los dos cadáveres (serpiente, 532-538; Tilo, 543-553), no sólo por la plasticidad de la descripción, que dibuja en la mente una imagen dotada de un

---

<sup>1635</sup> Como traduce Hernández de la Fuente 2001a. Véanse igualmente los paralelos de esta escena con otras en las que tienen lugar curaciones, algunas de las cuales estamos examinando en nuestro trabajo, o resurrecciones, citadas por Hernández de la Fuente en nota 58 al canto 25.

<sup>1636</sup> Vid. nuestro estudio sobre las intervenciones de reptiles y su sentido en las *Dionisiacas* en III.3.9.4. “La serpiente y la tierra”.

asombroso movimiento, sino también, y sobre todo, por sus semejanzas formales con escenas de reanimación mágica de cadáveres. Vian llama la atención sobre este hecho en su nota al verso 534 y presenta como paralelos a Lucano y a Apuleyo<sup>1637</sup>. Al acudir a estos pasajes, observamos que se trata de unas resurrecciones de sentido y valor diferente a la de Tilo. Hay que hablar de reanimación mágica de cadáveres con fines diversos y no de vueltas a la vida. Tanto la narrada en las *Metamorfosis* como la que la siniestra Ericto lleva a cabo en la *Farsalia* son semejantes por el objetivo que las motiva, adquirir conocimiento de un misterio o del futuro. El mismo objetivo es el de la necromancia, con la salvedad de que en ella sólo se invoca el alma, mientras que en los pasajes que comentamos un cuerpo muerto es obligado a recibir vida de forma efímera. Las similitudes con el relato noniano de la resurrección de Tilo son, como decimos, simplemente formales, pero son válidas para apoyar la hipótesis de que estamos ante la narración de una acción mágica. Mucho menos oscura y menos siniestra que los paralelos citados y con ciertas implicaciones esperanzadoras, de las que carecen los relatos de Apuleyo y Lucano.

Por ahora hemos pasado por este relato sin hacer referencia alguna al orfismo. La complejidad de la escena de la que nos ocupamos exigía una aclaración de su carácter mágico, previa a cualquier tipo de consideración acerca de sus posibles relaciones con la doctrina órfica. Abierto queda, pues, el panorama de los rasgos que nos han llevado a ver en la leyenda de Tilo una prueba de que la fe en la magia continúa activa en la época y la geografía noniana. Muchas de las particularidades que nos pueden conducir a establecer una vinculación de la muerte y resurrección de Tilo con la religiosidad órfica son comunes a otras formas de fe. La semejanza más evidente tiene que ver con el cristianismo, de cuyos elementos más característicos encontramos claras huellas a lo largo de todas las *Dionisiacas*. Las creencias escatológicas ocupan un lugar preponderante en nuestro trabajo.

Ya hemos hecho con anterioridad múltiples alusiones al eclecticismo que inunda y desborda la obra de Nono, y no sólo las *Dionisiacas*, sino también la *Paráfrasis*. Aceptamos desde el principio de nuestra investigación que el ideal de la ποικιλία rige de forma innegable y condicionante no sólo el modo de componer, sino también los temas de la obra del de Panópolis. No obstante, en mi opinión, no se debe pensar ni en burla, ni en menosprecio, ni siquiera en indiferencia del autor con

---

<sup>1637</sup> Lucan. 6.750-760; Apul. *Met.* 2.29.

respecto a sus innumerables alusiones religiosas. Sin embargo, independientemente de la absoluta falta de certeza con respecto a las convicciones de nuestro poeta, las semejanzas formales son lo único con lo que contamos, y no es poco, puesto que ellas nos guían hacia semejanzas de contenido. Respecto a la leyenda de Tilo, una vez señalados sus antecedentes (Glauco muerto y resucitado por el adivino Poliido), las variantes que la versión de las *Dionisiacas* presenta con los testimonios iniciales y las adaptaciones llevadas a cabo por Nono, es preciso realizar un análisis detenido de sus posibles implicaciones. Partimos, como siempre, de la observación de que el eclecticismo del panopolitano es fruto lógico del sincretismo de su época y de su contexto espacial. Por lo que respecta a la resurrección del lidio Tilo, Bulla<sup>1638</sup> llama la atención sobre su relación simultánea con el cristianismo y el hermetismo, puesto que tanto uno como otro pretendían encontrar una hierba que curase no sólo el cuerpo, sino también el alma.

El texto de 25.544-552 describe la vuelta a la vida paulatina del joven:

ψυχρὸν ἀοσητῆρι δέμας θερμαίνεται πυρσῶι·  
καὶ νέκυσ ἀμφιέπων βιοτῆς παλινάγρετον ἀρχὴν  
δεξιτεροῦ μὲν ἔπαλλε ποδὸς θέναρ, ἀμφὶ δὲ λαιῶι  
ὀρθῶσας στατὸν ἴχνος ὄλωι στηρίζετο ταρσῶι,  
ἀνδρὸς ἔχων τύπον ἴσον, ὃς ἐν λεχέεσσιν ἰαύων  
ὀρθριον οἰγομένης ἀποσείεται ὕπνον ὀπωπῆς.  
καὶ πάλιν ἔξεεν αἶμα· νεοπνεύστοιο δὲ νεκροῦ  
χεῖρες ἐλαφρίζοντο· καὶ ἀρμονίη πέλε μορφῆι,  
ποσσὶν ὀδοιπορίη, φάος ὄμμασι, χεῖλεσι φωνή.

“El cuerpo helado se fue templando con un fuego interior, y el muerto, alcanzando de nuevo del principio regenerador de la vida, agitaba primero la planta del pie derecho; luego se apoyaba sobre el talón entero, estirando la pierna izquierda, igual que un hombre que sale del sueño y abre los ojos por la mañana en su lecho. Y de nuevo le corría la sangre. Volvía a respirar el muerto y sus brazos se levantaban, y la armonía llegaba a su cuerpo, a sus pies la capacidad de caminar, la luz a sus ojos y a su boca la voz”.

Parece ser que el uso meramente literario de un verso de sentido similar a 25.545 en la *Paráfrasis*, concretamente 18.117, podría abogar por la prioridad cronológica de las *Dionisiacas*. A partir de la comparación de las curaciones de ciegos que tienen lugar una en cada obra es posible, sin embargo, argumentar lo contrario,

---

<sup>1638</sup> Bulla 1964, pp. 172-4.

por lo que la defensa de la contemporaneidad de la composición de los dos poemas atribuidos a Nono aparece como la mejor solución<sup>1639</sup>.

En el pasaje que acabamos de reproducir, resulta fundamental por su sentido el verso 545, que alude a la muerte como principio de vida nueva. Si más arriba hemos aludido a la posibilidad de que Nono conciba la resurrección como privilegio de los allegados de Dioniso<sup>1640</sup>, ahora hemos de precisar que no ocurre así para todos ellos. Formar parte del ejército de Dioniso o estar iniciado en sus misterios no es garantía de victoria ni de supervivencia, al menos en el poema. El propio Estáfílo, de quien hemos hablado poco más arriba, muere repentinamente y no es objeto de una resurrección física ni inmediata, sino que renace en la planta de la vid. Además de constituir una referencia alegórica, el hecho nos permite recordar que la base de una fe en otra vida parte de la observación de la capacidad regenerativa de los elementos del mundo vegetal. A este respecto, es preciso llamar la atención de nuevo sobre la condición vegetal de los personajes que intervienen en el relato de Tilo: por una parte, Moria, ninfa del olivo, junto a su hermano, el propio Tilo, origen del árbol del mismo nombre; por otro lado, la planta salvadora, de identificación dudosa, como vimos; y, finalmente, el origen terrígena de Damasén y de la serpiente asesina.

En el orfismo, Zagreo es el representante por excelencia de la esperanza en una vida después de la muerte. Nono se hace eco de ello en el canto sexto, centrado en la historia del primer Dioniso. El verso 6.175 guarda importantes similitudes con 25.545:

τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἀρχήν.

“En el fin de su vida tenía Dioniso el principio de una nueva”.

Más allá de las diferencias de los versos 6.175 y 25.545, tales como el empleo, en uno de ellos, de βίου y de βιοτῆς en el otro, tienen en común los términos παλινάγρετον ἀρχήν, que, a la postre, son los más importantes, puesto que condensan el significado escatológico de todo el pasaje. De esta forma, es especialmente significativa la coincidencia entre los dos versos, ambos pertenecientes a escenas de resurrección. Con todo, es preciso matizar que el sentido de cada una de las escenas es distinto. En mi opinión, la resurrección de Zagreo del canto sexto es más una promesa de salvación que un hecho describable en términos de una realidad física, por decirlo en pocas palabras. El mito del desmembramiento del hijo de Zeus y

---

<sup>1639</sup> Opinión que comparte Vian con Livrea 1987.

<sup>1640</sup> Vid. III.9.3.4.a.

Perséfone se halla en la base del orfismo<sup>1641</sup>, que es, ante todo, una forma de religiosidad soteriológica que va más allá del dionisismo, aunque parte de él y con él comparte rasgos fundamentales. Para citar a Bianchi<sup>1642</sup>, la religión órfica es “una superación misteriosófica y gnóstica” de los misterios dionisiacos. No pretendemos aquí establecer de forma extensa las semejanzas y divergencias entre ambas manifestaciones religiosas, ni tampoco indagar a fondo en la concepción noniana de orfismo y de dionisismo. Interesa ahora reiterar que el episodio de la muerte de Zagreo no es casual ni obedece a un simple interés literario y colorista, sino que contiene una promesa de salvación, una creencia en una vida futura extensible a la humanidad con Dioniso como mediador. Proceda de donde proceda tal creencia, con su mezcla de elementos cristianos sobre una mayoría de conceptos órficos filtrados por el neoplatonismo, Nono no parece jugar con ella ni utilizarla como motivo poético carente de trasfondo. Sin embargo, a diferencia de la de Tilo, la de Zagreo no es una resurrección mágica. Primero, porque no hay una intervención de agentes externos, instrumentales, como objetos o plantas de propiedades maravillosas; segundo, porque la vida a la que Zagreo está llamado después de su asesinato no es una vida comparable a la que inunda al protagonista del mito lidio después de que su hermana lo resucite. Tilo regresa a una vida puramente física, carnal. Es cierto que hay elementos simbólicos desarrollados a través de las referencias constantes al mundo vegetal que pueblan el episodio. Por otro lado, ya hemos defendido con total convicción que la semejanza formal, si bien no basta para asegurar una intención significativa común a dos o más pasajes, sí es, en ocasiones, el único argumento con el que contamos para establecer tal comunidad de significación, por lo que no creo que deba ser objeto de menosprecio. De tal forma, parece posible afirmar, aun con cautela, que los términos *παλινάγρετον ἀρχήν* en los dos pasajes analizados es una llamada de atención, no exenta de sutileza, hacia el sentido profundo de este extraño mito a través del recuerdo implícito de la vuelta a la vida de Dioniso Zagreo.

A modo de conclusión, podemos decir que el relato de la resurrección de Tilo es una curiosa escena que combina multitud de elementos cuya diferenciación resulta poco menos que imposible. El folklore lidio, importado, como demuestra Vian, de una tradición cretense, se entremezcla con la creencia en la inmortalidad manifestada

---

<sup>1641</sup> Sobre el tratamiento del mito de Zagreo en Nono, vid. II.2-9.

<sup>1642</sup> Bianchi 1978. Cf. sobre todo Jiménez en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 32.

a través de una referencia cruzada entre las narraciones de las respectivas muertes de Tilo y de Zagreo.

Escasa o poco notoria me parece la presencia de elementos procedentes del cristianismo en ambos relatos. Existen similitudes formales entre la resurrección de Tilo y la de Lázaro, pero no se pueden obviar las que guarda el texto noniano con los de Lucano y de Apuleyo que hemos aducido. El carácter mágico de las resurrecciones descritas en ellos está fuera de toda duda. Por último, no parece casual la referencia incluida en el relato a la esperanza ultraterrena de la que es garante Zagreo, deducible de la coincidencia de términos de profunda significación en los dos versos que hemos contrastado.

Restaría un intento de explicar la posible motivación de la inclusión de la leyenda de Tilo en medio del escudo de Dioniso. Como en el caso de su modelo inmediato, el escudo de Aquiles en la *Iliada*, estamos ante la plasmación de una particular interpretación del mundo. Las descripciones difieren porque la concepción del mundo desde Homero a Nono ha variado. Pero ambos poetas se dejan guiar por un interés similar. A mi juicio, la visión del panopolitano obedece a una estructura y un plan predeterminado. Veámoslo.

Lo primero en aparecer es una descripción del cosmos, con la tierra, el sol, el cielo “de siete zonas” y todas las constelaciones, en los versos 380-412. A continuación, los versos 413-429 relatan brevemente la fundación de Tebas, de la que el poeta se ocupara ya en 5.49-87, con especial insistencia en la construcción de la muralla, sobre la que nos detenemos con amplitud más adelante, dado que en ella encontramos un ejemplo de la creencia en la magia de la música<sup>1643</sup>.

Entre 429 y 450 hallamos la narración del rapto de Ganimedes, su llegada al Olimpo y la envidia que levanta en Hera su adquisición del cargo de copero divino, hasta ese momento prerrogativa de Hebe.

La historia de Tilo abarca, como ya dijimos más arriba, los versos 451-552, mientras que el último lugar lo ocupa el nacimiento de Zeus y la argucia de Rea para librarlo de las fauces de Crono. Nono se mueve desde lo más general a lo más alto de la jerarquía divina, del cosmos en su totalidad, sin perder la oportunidad de alardear de su conocimiento de la astrología, a Zeus y su victoria sobre Crono. Tal episodio supone el penúltimo de los cambios del orden mundial, pues el definitivo lo trae el

---

<sup>1643</sup> Vid. II.4.3 y IV.4.3.1.



nacimiento de Dioniso. En medio de las descripciones de carácter cosmológico y teológico, respectivamente, hay lugar para honrar a Tebas, patria de Sémele<sup>1644</sup>; para anticipar por medio de la historia de Ganimedes la apoteosis que aguarda a Dioniso, y, lo que el poeta parece considerar de mayor relevancia, puesto que le dedica tan amplia ἔκφρασις, la leyenda de Tilo que acabamos de estudiar.

Así pues, si cada uno de los elementos descritos en el escudo cuenta con una justificación y se encuentra perfectamente vinculado a los demás, así como a la totalidad de las *Dionisiacas*, habríamos de admitir el papel relevante que la esperanza de vida ultramundana, sea del origen que sea, ocupa en la epopeya.

### 3.4. LA *IUNX*.

Antes de finalizar el capítulo dedicado a los objetos mágicos en las *Dionisiacas*, hemos de atender al comienzo del canto trigésimo primero. En 31.1s, el poeta emplea en dativo el término técnico ἵυγξ, relacionado directamente con la magia:

Ὡς ὁ μὲν Ἰνδῶϊοιο τυπεῖς ἵυγι κυδοιμοῦ  
Βάκχος Ἐρυθραίης περιδέδρομε κόλπον ἀρούρης...

“Y golpeado por la *iunx* del ardor bélico, Baco recorrió el golfo de la tierra de Eritrea...”.

Como resulta evidente a partir del contexto, el término, que en nuestra traducción y por el momento preferimos transcribir sin más, se refiere metafóricamente al poder de atracción que en Dioniso ejerce la contienda contra los indios. Los estudiosos del pasaje entienden el vocablo, en efecto, de un modo metafórico, y, obedeciendo a su sentido amplio, lo vierten directamente como “hechizo”<sup>1645</sup>. Tal traducción, además de ser precisa, cuenta con la ventaja añadida de mantener la referencia dentro del campo semántico de la magia. Efectivamente, en su sentido primario el término *iunx* se refiere a un instrumento cuya existencia histórica parecen corroborar ciertos hallazgos arqueológicos que han querido identificarse con el objeto en cuestión. Los estudios que suscita pretenden dilucidar su uso atendiendo a tales descubrimientos. En virtud de ellos, sabemos que, por cuanto respecta a su

---

<sup>1644</sup> En 25.414s: χαρίζομενος δὲ Λυαίῳι / τεύξε λυρομητοιο βοόκτιτα τείχεα Θήβης. “Para agradar a Lio trazo los muros de Tebas”.

<sup>1645</sup> Con un significado muy semejante, “deseo”, lo encontramos ya en Pi. N. 4.35. y A. Pers. 989.

forma, la *iunx* es un objeto circular, una rueda. Su nombre coincide exactamente con el de una especie animal, un ave denominada *iunx*, “tuercecuellos”, que lo adornaba y que, por tanto, habría dado su nombre al objeto a través de un procedimiento metonímico.

Ave y rueda aparecen vinculadas con la realización de hechizos de amor. Para lograr el objetivo, atraer a la persona amada, el interesado hacía girar la rueda al tiempo que con toda probabilidad, a la luz de los testimonios literarios, llevaba a cabo la recitación de una serie de elementos λεγόμενα. El testimonio más valioso y, posteriormente, imitado, nos lo proporciona Teócrito, en el *Idilio* segundo, donde relata cómo Simeta trata de recuperar a su joven amante Delfis a base de un ritual de magia con todos los componentes, acciones y palabras, a la vista. Entre las acciones, como decimos, hacer girar la *iunx* ocupa un lugar preeminente.

Algunos estudiosos sugieren de forma algo imprecisa que el pájaro se pondría encima de la rueda<sup>1646</sup>, partiendo del hecho de que el ornamento fundamental de los objetos que actualmente se conservan bajo la denominación de *iunx* consiste en cabezas de ave. Tal vez en algún momento el hechizo se realizara con el pájaro auténtico sobre la rueda y de ello sea reflejo la forma de adornarla, a la postre, pero se trata de algo que no estamos en disposición de afirmar ni de negar. Para Nelson, el poder mágico venía atribuido a la rueda a partir de las especiales cualidades del pájaro del que recibe nombre. La forma en que la *iunx* gira el cuello durante el cortejo resultaba prácticamente sobrenatural. Píndaro adjudica la invención del objeto a Afrodita, en un mito etiológico que sirve como un testimonio más de su uso en hechizos amorosos<sup>1647</sup>.

Estamos ante un uso únicamente literario, en fin, de un término perteneciente a la esfera semántica de la vertiente más popular de la magia. La magia que cualquiera, sin ser un experto en rituales, o, como venimos diciendo, un “profesional de la magia”, podía llevar a cabo en privado, aunque siguiendo una “receta” conseguida de algún profesional.

La tradición llegó a atribuir a Orfeo libros compuestos de este tipo de “recetas”, similares a las contenidas en los *Papiros Mágicos Griegos*. Pongamos el ejemplo del *PGM XIII 936*, que invoca el nombre del bardo tracio como transmisor

---

<sup>1646</sup> Gow 1934, p. 4. Cf. Hernández de la Fuente 2001a, n. 1 del canto trigésimo primero.

<sup>1647</sup> Nelson 1940.

de conjuros. Un caso muy significativo es el de la fórmula denominada Ephesia Grammata, una compilación de “palabras mágicas” atribuidas a Orfeo que sirven a los más peregrinos propósitos<sup>1648</sup>.

Nono demuestra mediante la metáfora que acabamos de analizar que conoce los procedimientos de la magia en su versión más popular, lo que nos da a su vez una idea del auge de las prácticas de este tipo, desde la época helenística hasta mucho más tarde. Las *Dionisiacas* se convierten, en cuanto a cronología, en un *terminus ante quem*. Así, podemos pensar en una supervivencia de acciones mágicas como las que describimos incluso en lo que sigue al siglo V d.C. Los testimonios de los padres de la Iglesia avalan esta afirmación. Uno de ellos, el patriarca San Atanasio, proporciona, nuevamente, una valiosa prueba de la relación que existe, aún en el siglo IV, entre Orfeo y la magia<sup>1649</sup>.

### 3.5. BALANCE.

Un mismo título, reflejo de un criterio uniformador, nos ha permitido agrupar escenas muy heterogéneas que se erigen en muestras de la creencia en el poder mágico de determinados objetos. Tal como advertimos en la introducción, hemos tratado de separarnos de los pasajes que testimonian magia predominantemente basada en rituales comparables a los de las religiones místicas. Así hemos abordado el estudio de la intervención en la epopeya de tres tipos de objetos, piedras, plantas y la *iunx*, que poseen de forma inmanente supuestas cualidades prodigiosas. El rito no es imprescindible para la consecución del objetivo, pero tampoco es incompatible con la mediación de un objeto. Así lo demuestra el apartado dedicado a la ofita, cuya intervención examinábamos más arriba con referencia a Cadmo y que nos ha permitido aludir a los mecanismos mentales de la magia simpática. Las dos piedras restantes estudiadas de forma individual, la amatista y el diamante, revelan también una creencia en la magia asociativa, pero de manera opuesta: la primera de ellas evita la embriaguez por su color de vino aguado, explicación que viene a apoyar la etimología popular derivada de la negación de “borrachera”. El diamante, por su parte, considerado

---

<sup>1648</sup> Para un panorama completo del tipo de obras literarias atribuidas a Orfeo, cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 10. Cf. también Bernabé 2002b.

<sup>1649</sup> Bernabé 2003a.

lluvia petrificada, le sirve a Dioniso para zafarse de la mirada mortal de Medusa. Nos ocupamos, además, de las descripciones de tres objetos mágicos (el collar de Harmonía, el palacio de Estáfilo y la corona de Hera) donde cobran especial relevancia los respectivos grupos de piedras que la adornan. Algunas de ellas sí poseen poder mágico, mientras que otras son ejemplos del gusto del poeta por alardear de su honda erudición o de su característico *horror vacui*.

El apartado dedicado a plantas y ritos demuestra, como en el caso de la ofita, que no existen criterios absolutos en el momento de decidir qué tipo de magia refleja una escena u otra y que con frecuencia unos y otros procedimientos se solapan. En los pasajes que consideramos muestra de medicina mágica coinciden procedimientos que combinan λεγόμενα y δράμενα con el empleo de plantas u otras sustancias (vino, miel, yeso) que actúan como intermediarios entre el personaje que ejecuta la acción y el propósito al que la encamina. Las escenas de curación, que desempeñan en la obra noniana un papel fundamental, avanzan aún un paso más y se convierten en resurrecciones mágicas. En el caso del indio anónimo, devolver la vida a la bacante que ha matado no va más allá de un anhelo; en el mito lidio de Tilo, sin embargo, el muerto y la serpiente asesina recobran la vida de forma real. Ambos relatos tienen en común la creencia en el poder mágico de ciertas plantas, a pesar de la diferencia de sentido que podemos hallar en la historia de Tilo. En ella hemos apuntado la posibilidad de que remita a una fe en la resurrección que, con Dioniso como máximo garante, ofrece posibilidades de vinculación con los anhelos de la escatología órfica.

Ponemos fin al capítulo con la explicación del uso del vocablo *iunx*, un objeto empleado en hechizos amorosos. Nono lo emplea con un valor únicamente metafórico, para aludir al vivo deseo de combatir que se apodera de Dioniso. La mención carecería de eficacia poética si el lector no conociese el objeto real al que en último término se debe el recurso del poeta.

## 4. MAGIA INMEDIATA.

### 4.1. OBJETIVOS.

Abordamos ahora el estudio de una serie de pasajes de las *Dionisiacas* representativos de un tipo de magia que denominamos “inmediata”. A pesar del riesgo de operar a partir de una clasificación demasiado simplista, la entendemos así por oposición a la manifestada a través de rituales y a la que requiere de la mediación de un objeto para lograr sus objetivos. Con todo, reconocer que nuestro intento de catalogar la magia en la epopeya noniana peca de simplismo, implica comprender el hecho de que las diversas magias que tratamos se solapan y confunden entre sí, de tal modo que en muchos textos coexistan diversos tipos. Oramos, pues, por medio de una clasificación absolutamente convencional y funcional que sólo compromete en el momento de ordenar y facilitar el estudio de las escenas que presentamos.

En lo que llamamos magia inmediata, que entenderemos como sinónimo de magia divina, a los efectos, y que incluso podríamos denominar automática, no hay ritual. No hay combinación de λεγόμενα y δράμενα que deba seguirse cuidadosamente para que el proceso se desarrolle según el deseo del oficiante sin peligro para él mismo; no interviene tampoco de ningún objeto que canalice el poder de los dioses o de la naturaleza: ni piedras, ni plantas, ni cinturones o collares que sí son necesarios en otros lugares del poema noniano. Es “inmediata”, en sentido literal, porque no hay nada que medie entre el personaje que desee un propósito y el propósito mismo. O casi nada.

De todas las que examinamos, es el tipo de magia más cercano a la esfera de los dioses, con independencia de que en ocasiones la lleven a cabo determinados seres humanos. Pero tal distinción carece de relevancia en las *Dionisiacas*, que habla de un mundo donde los dioses actúan a veces como hechiceros humanos y donde los humanos logran de los dioses lo que fuera de la literatura no sería posible ni siquiera imaginar.

Hablaremos de esta “magia inmediata”, aun sin pretender encorsetarnos en clichés, siguiendo una nueva clasificación que responde a varios puntos: la capacidad de cambiar la propia apariencia, por un lado, y el poder mágico que los antiguos adjudican al sonido, materializado en la música y en la palabra, su vertiente articulada.

Después, en seguimiento de nuestra metodología habitual, mostraremos cuáles son las relaciones de la magia “inmediata” con la religión órfica y el mito de Orfeo.

## **4.2. METAMORFOSIS DIVINAS.**

### **4.2.1. LA METAMORFOSIS COMO ACCIÓN MÁGICA.**

Entre las capacidades más llamativas que poseen los dioses de la mitología griega se encuentra la habilidad para cambiar de apariencia. Los fines perseguidos son de lo más variado, y muy poco nobles o divinos en la mayor parte de las ocasiones, pero cualquier objetivo parece excusar el que un dios se disfrace de humano o de otro de sus congéneres para engañar, también, a humanos o a otros dioses, indistintamente. Estamos ante un motivo literario tradicional que, una vez más, Nono sigue y respeta, pero, sobre todo, trata de superar. Hemos de citar la escena homérica en la que Atenea toma la apariencia del anciano Néstor para convencer a Telémaco de que acuda a buscar a su padre, cuando la situación en el palacio de Ítaca ha llegado a límites insoportables con los pretendientes de Penélope. El propio Odiseo se presenta ante los suyos disfrazado, también por idea y obra de Atenea, de un mendigo de lamentable apariencia.

También en las *Dionisiacas* de Nono la metamorfosis o el disfraz de los dioses es un recurso tan frecuente que alcanza la condición de tópico. Sin embargo, si hemos decidido incluirlo dentro de lo que estamos considerando procedimientos o acciones mágicas, hemos de buscar la razón en su empleo como instrumento, casi un arma, en sentido figurado, con vistas a cumplir un deseo determinado. Paradójicamente, el deseo cuyo cumplimiento persigue una metamorfosis divina casi siempre tiene lugar de forma mediata, pues suele transcurrir el tiempo o bien ocurren otros acontecimientos antes de llegar a lo anhelado. La metamorfosis de un dios y la actividad persuasiva que suele seguirla supone el germen de la meta anhelada. La metamorfosis es, con mucha frecuencia, un disfraz divino para engañar a los más desprevenidos, dioses o mortales.

En un número menor de escenas, el cambio de aspecto de los dioses viene motivado, por el contrario, por una necesidad perentoria de escapar de la muerte. En seguida nos ocuparemos de dos de ellas, protagonizadas por Dioniso.

Antes, citaremos una serie de testimonios que entienden la metamorfosis como capacidad propia de hechiceros.

Para Heródoto<sup>1650</sup>, los neuros, un pueblo de costumbres escitas, son γόητες, dado que, a decir de los propios escitas y de los griegos que viven en aquellas tierras:

...ἔτεος ἑκάστου ἅπαξ τῶν Νευρῶν ἕκαστος λύκος γίνεται ἡμέρας ὀλίγας καὶ αὐτίς ὀπίσω ἐς τὸντὸ κατίσταται.

“...una vez cada año cada uno de los neuros se convierte en lobo durante unos días y de nuevo vuelve a transformarse en su propio estado”<sup>1651</sup>.

También Platón entiende la capacidad de cambiar la propia forma como una habilidad característica de hechiceros, y así lo manifiesta en la *República*. Primero en 380d:

ἄρα γόητα τὸν θεὸν οἶει εἶναι καὶ οἶον ἐξ ἐπιβουλῆς φαντάζεσθαι ἄλλοτε ἐν ἄλλαις ιδέαις τοτὲ μὲν αὐτὸν γιγνόμενον, [καὶ] ἀλλάττοντα τὸ αὐτοῦ εἶδος εἰς πολλὰς μορφάς, τοτὲ δὲ ἡμᾶς πατώντα καὶ ποιούντα περὶ αὐτοῦ τοιαῦτα δοκεῖν;

“¿Crees que el dios es un hechicero capaz de mostrarse, por medio de artificios, en momentos distintos con aspectos distintos, de manera tal que a veces él mismo aparece y altera su propio aspecto de muchas otras formas, pero que otras veces nos engaña, haciéndonos creer tales cosas acerca de él?”.

Y, más adelante, en 383a:

Συγχωρεῖς ἄρα, ἔφην, τοῦτον δεῦτερον τύπον εἶναι ἐν ᾧ δεῖ περὶ θεῶν καὶ λέγειν καὶ ποιεῖν, ὡς μήτε αὐτοὺς γόητας ὄντας τῶι μεταβάλλειν ἑαυτοὺς μήτε ἡμᾶς ψεύδεσι παράγειν ἐν λόγῳ ἢ ἐν ἔργῳ;

“Entonces estarás de acuerdo conmigo en cuanto a la segunda pauta a la que hay que atenerse para hablar y obrar respecto de los dioses: que no son hechiceros que se transformen a sí mismos ni nos induzcan a equivocarnos de palabra o de acto”<sup>1652</sup>.

#### 4.2.2. DIONISO.

Multitud de rasgos del personaje central de las *Dionisiacas* lo acercan a la figura del profesional real de la magia<sup>1653</sup>. Más arriba hemos examinado su capacidad para curar a través del vino o mediante ruegos a los dioses<sup>1654</sup>. Milagrosas transformaciones de lagos y ríos en vino tienen lugar mediante el empleo del tirso, su

---

<sup>1650</sup> Hdt. 4.105.

<sup>1651</sup> Traducción de González Caballo 1994.

<sup>1652</sup> Traducción de Eggers 1986.

<sup>1653</sup> Cf. Frangoulis 2000.

<sup>1654</sup> Vid. IV.3.3.1.b.

vara característica<sup>1655</sup>, que a veces se transforma en arma arrojada con la que luchar contra sus grandes enemigos, los indios<sup>1656</sup>. Dioniso, en fin, y como si se tratara de un humano corriente, no muestra reparo alguno en coaccionar a determinados dioses por medio de plegarias que tienen todos los componentes de un ὕμνος mágico, tal como veíamos más arriba<sup>1657</sup>.

La figura de Dioniso en el poema de Nono adquiere una complejidad extrema, como no podría ser de otro modo teniendo en cuenta la tradición de la que viene precedido. En las *Dionisiacas* el problema toma forma de tríada, tal como hemos observado con detalle a lo largo del bloque dedicado a la recepción de las teogonías órficas por el poeta. Al ser el orfismo el objeto primero de nuestra investigación, atendemos sobre todo al primero de los tres Dionisos, Zagreo, protagonista del mito fundacional órfico. A través del estudio de la versión noniana del relato de su muerte hemos hallado en él rasgos que lo relacionan con los otros dos Dionisos, y en particular con el hijo de Sémele. En la más destacable innovación noniana del mito de Zagreo, es decir, en las metamorfosis del dios niño ante los Titanes, hemos hallado la más efectiva herramienta de comparación entre los integrantes de la tríada. A continuación analizaremos, desde el punto de vista de la magia, dos escenas muy similares entre sí en las que los dos primeros Dionisos, ejecutan una retahíla de metamorfosis sucesivas, de tipo mágico, ante sus enemigos<sup>1658</sup>.

#### A) ZAGREO ANTE LOS TITANES.

Los cantos quinto y sexto de las *Dionisiacas* permiten a Nono hacer gala de su amplísima erudición en lo que se refiere a elementos típica e innegablemente órficos. No en vano, nos basamos fundamentalmente en ellos para elaborar la sección segunda del presente trabajo, dedicada al análisis de la recepción noniana de los elementos procedentes de relatos teogónicos. Puesto que las metamorfosis de Zagreo fueron ya objeto de estudio pormenorizado, recordaremos ahora, sólo de manera

---

<sup>1655</sup> Cf. 45.306. ἄλλη δίψιον οὐδας ἐπέκτυπεν ὄξει θύρσῳι.

<sup>1656</sup> Cf. e.g. la muerte de Deríades en 40.91s: δαίμων δ' ἀμπελόεις ταμείσχροα θύρσον ἰάλλων / ἀκρότατον χροά μῶνον ἐπέγραφε Δηριαδῆος. O el enfrentamiento con el gigante Alpo en 45.194: σείων εὖια θύρσα.

<sup>1657</sup> Vid. IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”.

<sup>1658</sup> Para un intento de explicación del probable sentido de las formas que adquiere el dios en cada una de sus actuaciones, vid. III.9. “Otros dioses en Zagreo: las metamorfosis animales”.



sumaria, las reflexiones más significativas con respecto a su relación con el orfismo. En compensación, trataremos de profundizar en la interpretación de la metamorfosis como herramienta mágica con un propósito interesado, sin perder de vista los paralelos de este pasaje con el que examinamos inmediatamente después, en el que Dioniso se metamorfosea sucesivamente ante su archienemigo Deríades<sup>1659</sup>.

A. Bernabé<sup>1660</sup> ha demostrado que el mito del desmembramiento del primer Dioniso a manos de los Titanes no es una construcción moderna, en contra de lo que opinan algunos estudiosos. Antes bien, se encuentra en la base de una τελετή órfica descrita por Clemente de Alejandría (*Prot.* 2.17.2) que invoca como testigo a Orfeo. Tal rito incluía unas palabras que Clemente atribuye al bardo tracio y que cita a manera de λεγόμενα. La parte δρώμενα sería una dramatización del desmembramiento del dios niño al que los Titanes habrían distraído con ayuda de una serie de objetos; la manducación de sus carnes tras haberlas cocinado; la salvación del corazón por parte de Atenea y la fulminación de los Titanes por un encolerizado Zeus.

El mito presenta una serie de implicaciones antropológicas que ocupan un lugar preeminente en el conjunto de la doctrina órfica. Muy anterior a Clemente es el *Papiro de Gurob*, del siglo III a.C.<sup>1661</sup>, pero ambos textos presentan una serie de interesantes elementos comunes. El *Papiro* también describe una τελετή a todas luces órfica y específica, además, que es preciso llevarla a cabo para lograr la expiación de las culpas pasadas y la salvación en la otra vida. El mito de Zagreo, en suma, responde a un sistema religioso consecuente y estable en el transcurso de los siglos.

Nono, como ya decimos, se hace eco del episodio con detenimiento y una enorme complacencia en el simbolismo, que transforma la narración en un pasaje muy rico desde el punto de vista literario e interpretativo. Abundan los elementos que proporcionan al texto un significado cósmico, filosófico, ya que introduce el problema de lo uno y lo múltiple: Dioniso es uno, pero su imagen se divide en el espejo con que los malvados Titanes lo distraen; es desmembrado, para después ser unificado, vuelto a engendrar<sup>1662</sup>. El pequeño dios intenta escapar de los Titanes recurriendo a una serie de transformaciones anunciadas en 6.176:

---

<sup>1659</sup> Vid. III.9.3.3.b y IV.4.2.2.b.

<sup>1660</sup> Bernabé 2002a, 2003b. Cf. las opiniones contrarias de Brisson 1992 y Edmonds 1999.

<sup>1661</sup> Cf. Hordern 2000.

<sup>1662</sup> Plot. 4.3.12.1-39.

ἀλλοφυῆς μορφοῦτο πολυσπερὲς εἶδος ἀμείβων.

“Se cambiaba en otra cosa, mudando su apariencia una y otra vez”.

El pasaje de las metamorfosis llega hasta 6.199. Más arriba nos hemos detenido en mostrar que ninguna otra fuente atestigua un episodio similar incluido en el relato fundacional del orfismo. Sin embargo, la explicación de la digresión de las metamorfosis como innovación al servicio exclusivo del arte poética de Nono, en mi opinión, no es la única posible, ni siquiera el argumento más fuerte. Anteriormente, hemos barajado varias que ordenamos conforme a un orden creciente de compromiso ideológico por parte del autor: así, aludimos a la posibilidad de que se trate de un mecanismo de aposiopesis con el que el poeta evita referirse a la derrota estrepitosa del dios, a la manducación de sus carnes por parte de los Titanes, o simplemente, de una herramienta poética al servicio del *horror vacui* de Nono. Tal como demostramos más arriba, la evocación de la doctrina órfica en las metamorfosis de Zagreo del canto sexto se produce a varios niveles: por un lado, existe un juego de referencias entre el número de metamorfosis, el número de versos que corresponden a cada una de ellas, así como la organización de los grupos, y el interés de algunos de los filósofos neoplatónicos por el número como explicación del cosmos<sup>1663</sup>. En segundo lugar, la secuencia de las cuatro metamorfosis humanas de Zagreo nos ha servido para defender que, con toda probabilidad, Nono conoce el tratamiento órfico del mito de sucesión en el reino de los cielos<sup>1664</sup>. Con la descripción de las cinco metamorfosis animales, en fin, el panopolitano relaciona entre sí a los tres Dionisos, a través de referencias cruzadas a sus respectivos cultos, así como a las creencias a ellos asociadas<sup>1665</sup>.

El que las metamorfosis de Zagreo respondan más o menos a una doctrina religiosa o a conceptos filosóficos determinados no está reñido con la consideración de que se trata de una de las muchas muestras del variadísimo gusto compositivo de Nono, siempre y cuando no nos quedemos en una simple afirmación basada en el principio de la *poikilia* de la epopeya noniana. Tras dar cuenta de las posibles motivaciones de las metamorfosis de Zagreo entendidas de forma global, recurriamos al intento de explicación de las formas que adquiere el dios en sus últimos momentos de vida conforme al probable interés oculto o alegórico del poeta. Las

---

<sup>1663</sup> Vid. III.9.2. “Nono y el número neoplatónico: el tres y el nueve”.

<sup>1664</sup> Vid. III.8.3. “La sucesión en los cielos: jerarquía VS cronología”.

<sup>1665</sup> Vid. III.9. “Otros dioses en Zagreo: las metamorfosis animales”.

transformaciones no obedecen al azar ni a un capricho del poeta, sino a un cuidadoso plan que Nono refleja en la ordenación de las sucesivas metamorfosis, nueve en total, ordenadas en grupos uniformes de versos<sup>1666</sup>.

Al problema de la situación de las metamorfosis, colocadas aparentemente después del desmembramiento, que complicaba aún más la interpretación del pasaje<sup>1667</sup>, oponemos la solución que nos parece más factible: las metamorfosis (6.176-199), tienen lugar después del asesinato sólo desde un punto de vista literario y no lógico. La muerte en sí, con desmembramiento incluido, tiene lugar en 169-175, pero el poeta la refleja después, a modo de recuerdo de los hechos, y da lugar a una interesante composición en anillo, de las que gusta especialmente Nono en su obra: la primera alusión es un aviso, la segunda sirve de transición a la cólera de Zeus. Dicho de otra manera, el crimen titánico es una especie de ὕστερον πρότερον poético, o las metamorfosis son un *flash back*. No me parece creíble, sin embargo, que en 6.171-174 Dioniso sea tan sólo herido de muerte y reciba su golpe fatal en 6.205, puesto que nos veríamos obligados a suponer que los pedazos de Dioniso (que ya en 6.174 ha sido desmembrado: διχαζομένων μελέων Τιτῆνι σιδήρωι) se reúnen de alguna manera misteriosa para dar lugar a toda la retahíla de cambios de figura que nos ocupa. Nada en la epopeya contradiría el hecho de una recomposición automática de los miembros de Dioniso, ni atentaría contra el principio de verosimilitud en la obra. Pero en tanto que hecho mágico que subyacería a tal recomposición, parece lógico pensar que no tendría lugar sin intervención personal de algún otro ser humano o divino. El pasaje no ofrece huella de mediación alguna, salvo la de Hera, cuyas intenciones para con Dioniso van en dirección del todo opuesta<sup>1668</sup>.

Sólo resta, pues, considerar que la narración de la muerte del dios tiene lugar en dos pasajes distintos, que citaremos ahora a pie de página porque ya fueron reproducidos más arriba<sup>1669</sup>: primero, en 6.169-175<sup>1670</sup> y por segunda vez en 6.200-

---

<sup>1666</sup> Cuatro transformaciones en figuras humanas narradas en cinco versos y cinco metamorfosis animales divididas en cuatro grupos, dos de ellos de cinco versos y dos, de cuatro versos, dispuestos de forma alternante.

<sup>1667</sup> A decir de Hernández de la Fuente 2002, p. 43.

<sup>1668</sup> Vid. III.6. “El ataque de los Titanes” y III.9.5.2.a. “La orden de Hera”.

<sup>1669</sup> Vid. III.6. “El ataque de los Titanes” y sobre todo III.9.5.2. “La muerte de Zagreo”.

<sup>1670</sup> Οὐδὲ Διὸς θρόνον εἶχεν ἐπὶ χρόνον· ἀλλὰ ἐ γύψωι / κερδαλέηι χρισθέντες ἐπίκλοπα κύκλα / προσώπου / δαίμονος ἀστόργοιο χόλωι βαρυμήνιος Ἥρης / Ταρταρίηι Τιτῆνες ἐδηλήσαντο μαχαίρηι / ἀντιτύπωι νόθον εἶδος ὀπιπέοντα κατόπτρωι. / ἔνθα διχαζομένων μελέων Τιτῆνι σιδήρωι / τέρμα βίου Διόνυσος ἔχων παλινάγρετον ἀρχὴν... “No habría de ocupar (sc. Dioniso) el trono de Zeus por

205<sup>1671</sup>. Ambos, tal como hemos mostrado, cobran sentido si vemos en ellos partes diferentes y complementarias de un todo: el cuidadoso contexto mediante el que Nono enmarca el conjunto de las nueve metamorfosis del dios niño, primero con una anticipación de su muerte y, después, con su desarrollo.

Lejos de considerar un problema el que las metamorfosis aparezcan incluidas en medio de las dos alusiones a la muerte del dios, hallamos en tal reiteración un procedimiento literario que, si bien no es habitual, no debe tampoco extrañar, pues tras él se oculta una hábil muestra del gusto noniano por la composición anular, imagen de lo perfecto, de lo completo. Por otra parte, al igual que la función que desempeña el pasaje completo en el conjunto del canto sexto, es decir, omitir la devoración del dios<sup>1672</sup>, también cada una de las formas que adopta Dioniso en su desesperado intento por librarse de la muerte relaciona el pasaje de forma más o menos directa con el orfismo. Veamos un resumen a modo de recapitulación de lo ya examinado.

En primer lugar, tenemos las transformaciones humanas: Dioniso adquiere momentáneamente y en lo que da la impresión de ser un intento de recurrir a todo para evitar lo inevitable, la figura de su padre Zeus, un adulto; la de Crono, un anciano; la de un bebé y la de un adolescente. Zagreo llega a apoderarse de todas las edades del hombre<sup>1673</sup>, vinculadas en el texto, cada una, con una figura divina. Tal relación es explícita en el caso de la edad adulta, representada por Zeus y de la vejez, personificada en Crono, pero de modo implícito y aun así inconfundible en la infancia, que es la forma característica de Zagreo, y la adolescencia, la imagen más común del Dioniso hijo de Semele. Más arriba discutimos las posibles razones por las

---

mucho tiempo, pues de yeso engañoso embadurnados los tramposos círculos de su rostro, obedeciendo la cólera de la cruel y rencorosa diosa Hera, los Titanes lo mataron con un cuchillo infernal, mientras contemplaba su imagen engañosa en el espejo. Con sus miembros separados por el hierro titánico, Dioniso tenía en el final de su vida un nuevo comienzo”.

<sup>1671</sup> Καὶ ψυχῆς προμάχιζεν, ἕως ζηλήμονι λαιμῶι / τρηχαλέον μύκημα δι' ἠέρος ἔβρεμεν “Ἡρη, / μητριῇ βαρύμητις, ἰσοφθόγγωι δὲ θεαίνηι / αἰθέριον κελάδημα πύλαι κανάχιζον Ὀλύμπου, / καὶ θρασὺς ὠκλασε ταῦρος· ἀμοιβαίηι δὲ φονῆς / ταυροφυῆ Διόνυσον ἐμιστύλλοντο μαχαίρηι. “Y luchaba por su vida, hasta que de su celosa garganta en un áspero mugido lanzado por el aire bramó Hera, rencorosa madrastra, y al unísono con la diosa las puertas del Olimpo emitieron un estruendo etéreo, y el valeroso toro dobló las rodillas. A golpes alternos, los asesinos despedazaron con su cuchillo a Dioniso tauriforme”.

<sup>1672</sup> Vid. a este respecto la digresión examinada desde el punto de vista de los paralelos con textos cristianos y otros paganos, que también silencian la devoración de Dioniso, en III.1.

<sup>1673</sup> Cuya división, atribuida por Diógenes Laercio a Pitágoras, también comentábamos: vid. III.8.2. “Las edades del hombre”.

que las metamorfosis humanas no siguen el orden natural de las edades del hombre<sup>1674</sup>. El esquema remite al mito de la sucesión en el trono celeste, un viejo tema de la *Teogonía* hesiódica retomado por diversas teogonías órficas, que además lo reforman de manera acorde con sus intereses; por ello, resulta extraña la posición que ocupa Zeus (en forma de metamorfosis de Zagreo, claro está), situado por delante de Crono, que reinó antes que él, en clara ruptura de la equivalencia entre cronología y sintaxis a la que tiende la literatura griega. Hemos citado textos ajenos a las *Dionisiacas*, del ámbito del orfismo y también fuera de él, para mostrar los problemas que la posición preeminente de Zeus en la jerarquía divina causaba a los poetas y a los filósofos debido a la incompatibilidad entre el principio jerárquico y el cronológico, patente en todo poema teogónico. Las soluciones abarcan un amplio rango de complejidad. El poeta puede optar, en la solución más simple, por un cambio de orden en los versos, como en el caso del pasaje de Nono<sup>1675</sup>). Más elaborada es la solución que, según los testimonios de algunas teogonías órficas, lleva a cabo el último rey del universo, Zeus, para recrear el mundo y evitar el peligro de ser derrocado, al que habían sucumbido todos sus antecesores. Se trata de la solución basada en el bucle generacional que resulta de la devoración de Protógono Fanes en las *Rapsodias* y del falo de Urano (según algunos, también Protógono) en el *Papiro de Derveni*<sup>1676</sup>. Como apoyo para nuestra argumentación, citábamos un pasaje de la *Teogonía* de Hesíodo que cuenta con un verso sospechoso de interpolación, cuya presencia, no obstante, explicamos<sup>1677</sup> como resultado de la insistencia voluntaria del poeta en la grandeza de Zeus. Ya sea el poeta o el interpolador, siente la necesidad de mostrar que, aunque alcance el poder después de otros, es el rey supremo del universo. Esta tradicional supremacía de Zeus se vio acrecentada en los poemas órficos, dado que en ellos, además de rey, es creador del mundo, o mejor, su segundo creador, el que le da la forma definitiva.

Nono se esfuerza por que Zagreo asuma por un momento las edades del hombre y de los dioses. Ello no obedece a innovación alguna, sino que cuenta con

---

<sup>1674</sup> Vid. III.8.3.

<sup>1675</sup> Aunque con anterioridad hemos apuntado a una alteración en la transmisión del texto del orden de los versos 6.177 y 6.178 debido a su idéntico comienzo (πῆι), se trata de un argumento débil al lado de la preocupación por la dignidad de Zeus, que es el gobernante supremo y no puede ver menoscabada su dignidad por el hecho de que otros hayan reinado antes que él.

<sup>1676</sup> OF 10-12.

<sup>1677</sup> Siguiendo a Betegh 2004, p. 173.

antecedentes destacables en el orfismo. Hablábamos, a título de ejemplo, de los usos del adjetivo πολύμορφος en algunos de los *Himnos Órficos*, por referencia al ποικυλόμορφος con que Nono caracteriza a Zagreo en 6.179. Aludimos asimismo a la laminilla de Feras (OF 493), que, entre las contraseñas destinadas a facilitar al iniciado el acceso a la pradera de los Bienaventurados, transmite el término Ἀνδρικεπαιδόθυρσον. La pretensión del término de funcionar como nombre parlante permite entenderlo como un compuesto de ἀνὴρ, “hombre”, παῖς, “niño” y θύρσον, la vara típica del mista. El testimonio de la laminilla de Feras (OF 493), que data de entre los siglos IV y III a.C.<sup>1678</sup>, viene corroborado por el del *Papiro de Gurob* (OF 578), que presenta en la línea 22b una deformación posterior de “Andricepedotirso” como epíteto de Dioniso: Ἴρικεπαῖγε. En cualquier caso, interesa resaltar que ambos términos se empleaban como contraseña o σύμβολον, en tanto que sólo el iniciado podía conocerlos<sup>1679</sup>. A partir del relato de las sucesivas metamorfosis humanas, Nono demuestra que conoce la imagen de Dioniso en el ámbito órfico, aunque en las *Dionisiacas* es ya el resultado de múltiples influencias y, a su vez, influye en muchas otras concepciones.

Igualmente compleja resulta la explicación de las cinco transformaciones de Zagreo en otros tantos animales<sup>1680</sup>: león, caballo, serpiente, tigre y toro. Bulla<sup>1681</sup> zanja la cuestión con la aseveración de que todas las transformaciones tienen que ver de forma directa con el culto de Dioniso. En nuestra opinión, tal relación sólo es demostrable satisfactoriamente con respecto al león, al toro y a la serpiente. Todos ellos coinciden en Fanes, el Primer Nacido de la doctrina órfica, de quien hablaremos más abajo por ser una de las figuras que en las *Dionisiacas* adquiere Hermes<sup>1682</sup>.

Los textos de la doctrina órfica, en efecto, presentan a esta figura con rostro divino, es decir, humano, y con otras cuatro cabezas: la de serpiente, la de león y la de toro, todas ellas en común con las formas animales de Dioniso, y una cabeza de

---

<sup>1678</sup> Cf. Bernabé – Jiménez 2001, pp. 206ss.

<sup>1679</sup> Vid. III.8.4. “Dioniso hombre y niño: las contraseñas”.

<sup>1680</sup> Que, sumadas a las cuatro metamorfosis con forma humana, conducen a un número nueve de amplio rendimiento para la filosofía neoplatónica: vid. III.9.2. “Nono y el número neoplatónico: el tres y el nueve”, donde también hacemos alusión a la estructura que subyace a la concepción de los tres Dionisos nonianos.

<sup>1681</sup> Cf. Bulla 1964, p. 139.

<sup>1682</sup> Para Fanes, vid. sobre todo III.7. “Las metamorfosis de Zagreo”, así como las introducciones de los capítulos dedicados a cada una de las apariencias animales: III. 9.3.1, III.9.4.1 y III.9.5.1. Vid. asimismo la metamorfosis mágica de Hermes en Fanes en IV.4.2.3. a.

carnero, vinculable con el nombre cultural “Irafiotes”, que suele interpretarse con el sentido de “el joven macho cabrío”<sup>1683</sup>. La descripción de Fanes con sus cinco cabezas se encuentra en *OF* 129-133. Fanes es, además, identificado tardíamente con Ericepeo, como demuestra en *OF* 139-141, al que aludíamos como uno de los epítetos de Dioniso, deformación posterior del nombre parlante “Andricepedotirso” (Ἀνδρικεπαιδόθυρσον)<sup>1684</sup>.

Existen, además, otros testimonios que confirman la relación del toro, la serpiente y el león con el dionisismo, como también hemos observado. A título de ejemplo, citábamos uno de los coros de *Bacantes* de Eurípides, que invoca a Dioniso bajo su formas favoritas, entre las que ocupa un lugar destacado la taurina<sup>1685</sup>. La serpiente y el toro desempeñan también un papel fundamental en las *Dionisiacas*. En cuanto a la primera, es preciso recordar la inmensa frecuencia de sus apariciones a lo largo de todo el poema. Hay serpientes que actúan sin más como animales del cortejo dionisiaco, acompañando a humanos y semihumanos junto a otros animales de amplias resonancias dionisiacas: panteras, tigres o leones. Una serpiente salta del regazo de Calcómede y la protege en 35.204-222, cuando Morreo está a punto de forzarla. En su estado de enajenación característico, las ménades toman serpientes en las manos y las doman y las conducen a su antojo. No se trata de una invención de Nono, sino de un motivo tradicional. Plutarco, además, narra la concepción de Alejandro Magno por Zeus en forma de serpiente<sup>1686</sup>. En cuanto a la serpiente contemplada como un animal dañino, que connota ascendencia terrígena, mencionábamos a Tifón y al gigante Alcioneo, al que se enfrenta Dioniso en 48.44-55. La serpiente de la fuente Dirce a la que mata Cadmo en 4.356-420, el hijo de Equidna (“la víbora”) de 13.28, así como el relato de origen lidio del joven Tilo, mordido por una serpiente gigante en 25.451-552, pasaje del que nos ocupamos en el capítulo dedicado a la medicina mágica<sup>1687</sup>, pretenden ser sólo un par de ejemplos más.

Recordemos que la serpiente es susceptible de presentarse como resultado de una metamorfosis divina -sin ir más lejos, el pasaje del que nos estamos ahora ocupando- o incluso, como en el caso de Cadmo y Harmonía, humana. R.F.

---

<sup>1683</sup> Vid. III.9.3.2.

<sup>1684</sup> Vid. III.8.4 para las contraseñas. Sobre los epítetos, vid. III.8.5.

<sup>1685</sup> E. *Ba.* 1018-1023.

<sup>1686</sup> Plut. *Alex.*, 3.1-3.4.

<sup>1687</sup> Vid. IV.3.3.3. “Un caso especial de curación mágica: la resurrección de Tilo”.

Newbold<sup>1688</sup> ve en la frecuente utilización de la serpiente por parte de Nono un símbolo sexual. En nuestra opinión, dicha relación de simbolismo no aparece de forma exclusiva en la obra del panopolitano, sino que hay que contar con él en cualquier eventual interpretación de los reptiles. Se trata, como demostramos en páginas precedentes, de animales de la tierra<sup>1689</sup>, representativos del renacimiento y la resurrección, por estar en contacto con el suelo y, por tanto, con el inframundo. A todo ello se añade la más evidente de las razones que llevan a Newbold a proponer el simbolismo, es decir, la capacidad evocativa de la serpiente por su forma fálica.

En nuestro trabajo, la serpiente nos interesa sobre todo por su relación con el orfismo. Según los poemas órficos, Zagreo es engendrado en Perséfone bajo una forma serpentina, episodio que Nono recoge en 6.155-161<sup>1690</sup>. Perséfone misma, hija de Zeus y de Deméter-Rea, es en el orfismo una jovencita monstruosa con varios pares de ojos y cuernos, lo que puede implicar una afinidad con un toro, pero también con una serpiente cornuda<sup>1691</sup>.

En cuanto al papel que desempeña el toro en las *Dionisiacas*, hablamos también de su innegable importancia por ser uno de los animales bajo cuya forma recibe culto Dioniso. En 7.141-154, encontramos la narración del sueño que profetiza a Semele sus amores con Zeus, la posterior fulminación, la gestación inacabada de su hijo y su traslado a la pierna paterna. El sueño emplea, como es del gusto de Nono, un lenguaje alegórico que esconde a Semele tras el símbolo de un árbol frutal empapado, es decir, fecundado, por la lluvia de Zeus. Los símbolos continúan cuando un rayo atraviesa el árbol y un pájaro toma el fruto a medio madurar para llevárselo al Cronión, que se lo cose en el muslo. Nos interesan sobre todo los versos 152-154 del canto séptimo:

...ἀντί δὲ καρποῦ  
ταυροφυῆς κερόεντι τύπῳ μορφούμενος ἀνὴρ  
αὐτοτελῆς βλάστησεν ὑπὲρ βουβῶνα τοκῆος.  
“... y en lugar del fruto, un varón formado, de apariencia taurina, con la frente cornuda, surgió de la ingle de su progenitor”.

---

<sup>1688</sup> Newbold 1984.

<sup>1689</sup> El carro de Deméter tiene un tiro de serpientes: 6.136: vid. III.9.4.3.

<sup>1690</sup> Violación de Perséfone por Zeus en forma de serpiente: *OF* 89.

<sup>1691</sup> Descripción de Perséfone: *OF* 87 y *OF* 88.



El varón que surge del cuerpo de Zeus, es, evidentemente, Dioniso, el segundo, cuya forma taurina será una constante a lo largo de todo el poema, además de un elemento común con su predecesor Zagreo, como venimos observando<sup>1692</sup>.

Sumamente complicadas de explicar resultan las transformaciones en caballo y en tigre, aunque para esta última podría traerse a colación la observación que hemos hecho inmediatamente antes en relación con la serpiente: el cortejo dionisiaco cuenta entre sus filas también con tigres, panteras y leones, animales todos ellos tan fieros como exóticos que simbolizan tradicionalmente el supuesto carácter advenedizo del dios.

Por otra parte, sin descuidar la importancia que el número nueve tiene en la tradición neoplatónica, sobre todo a partir de las *Enéadas* de Plotino<sup>1693</sup>, el texto de las metamorfosis de Dioniso resulta productivo por cuanto que nos permite aludir al polimorfo Fanes, primer nacido de la doctrina órfica, del que nos volveremos a ocupar con mayor detenimiento más abajo, en este mismo apartado, al hablar de una de las metamorfosis de Hermes más importantes (la del canto noveno). La descripción de Fanes como un ser compuesto de elementos de león, serpiente y toro, presente en las *Rapsodias*, nos ha llegado a través de Proclo<sup>1694</sup>, quien, además, llama la atención sobre su hermafroditismo, característica explicable por tratarse de una divinidad primigenia, responsable del nacimiento de todos los seres que existirán después de él<sup>1695</sup>.

No intentamos en ningún momento de nuestro trabajo una explicación definitiva de este complicado pasaje. Ni siquiera los capítulos dedicados al león, al toro y a la serpiente en el bloque segundo tienen por objetivo erigirse en argumentos indiscutibles, salvo por el hecho de que en ellos demostramos los vínculos existentes en la obra noniana entre Zagreo, Baco y Yaco, para lo que las metamorfosis del canto sexto han demostrado un rendimiento prácticamente inagotable<sup>1696</sup>.

En cuanto a la relación entre el pasaje y la magia, podemos afirmar que nos encontramos ante un tipo de magia fundamentalmente divina, por oposición a la

---

<sup>1692</sup> Vid. III.9.5.3.b. “Baco toro: verdugo y víctima”. También Zeus asume forma taurina en algunos pasajes de las *Dionisiacas*: vid. III.9.5.3.a. “Zeus, el esposo disfrazado”.

<sup>1693</sup> Vid. III.9.2.

<sup>1694</sup> Procl. in *Tim* 1.427.20, 1.429.29 y 3.101.9 Diehl.

<sup>1695</sup> Fanes con múltiples rostros: *OF* 130, 131 y 133; con alas de oro: *OF* 132 y 136; Fanes hermafrodita: *OF* 134.

<sup>1696</sup> Vid. III.9.3-5.

magia ritual. En efecto, la capacidad de metamorfosearse se encuentra fuera del alcance del ser humano. Sólo la poseen, y de manera excepcional, personas con características especiales, como los hechiceros, con los que la figura de Orfeo presenta múltiples elementos en común.

#### B) DIONISO FRENTE A DERÍADES.

A continuación nos ocuparemos del comentario de 36.291-333, una nueva escena de metamorfosis desarrollada por el segundo Dioniso, el hijo de Sémele, ante Deríades, su más encarnizado enemigo en la epopeya. A pesar de los elementos que hacen posible la comparación con el pasaje que acabamos de examinar, las metamorfosis de Baco difieren de las de Zagreo en su propósito, pues se orientan, no a huir de la muerte, sino a hacer más efectivo su ataque en combate singular contra Deríades.

Dioniso acaba de recuperarse de la locura que lo había tenido apartado de la lucha desde que la Erinis Megera lo atacase con su látigo en 32.119-124, después de haberse presentado ante él en forma de león, en 32.106-109. Examinamos tal pasaje más arriba<sup>1697</sup>, dado que las formas adoptadas por Megera para presentarse ante Dioniso ofrecen interés desde el punto de vista de lo simbólico, por lo que pudimos establecer una triple comparación entre ellas, las metamorfosis de Zagreo del canto sexto y las de Dioniso ante Deríades. Sobre éstas últimas volvemos ahora, para examinarlas desde el punto de vista de su empleo como herramienta mágica.

El dios parece desear recuperar el tiempo perdido durante sus desvaríos forzosos en los bosques y se enfrenta con ferocidad renovada al general indio. Cada uno de los dos blande las armas que les son propias: el indio la lanza, Dioniso su habitual tirso. Pero a su característica vara añade el recurso de los cambios de forma, que ejecuta a tal velocidad que no deja posibilidad de reacción a su oponente. Sin embargo, lejos de asustarse, en una actitud que es definitoria de los teómacos de las *Dionisiacas*, Deríades dirige a su enemigo un orgulloso discurso, lleno de amenazas, que recogen los versos 339-349, como observábamos más arriba<sup>1698</sup>. Después, en 36.291-333, encontramos la narración detenida de las metamorfosis de Dioniso, que vienen seguidas de otros hechos mágicos. Una vid surgida milagrosamente apresara

---

<sup>1697</sup> Vid. III.9.3.3.b. “Megera ποικιλόμορφος”.

<sup>1698</sup> Vid. IV.2.5. “Sabios y magos: los brahmanes”.

Deríades, hasta que el dios se apiada del jefe indio, que a pesar de todo está destinado a una terrible derrota.

Dioniso pasa por diversos estados y apariencias en un alarde de poder inmenso, de un tipo de magia reservada a los seres privilegiados, en contacto directo con la divinidad. El objetivo es aturdir a su enemigo para vencerlo, pero sus sucesivos cambios de forma son igualmente un medio de expresar la terrible furia que se apodera del dios y que va en aumento al observar la actitud que adopta Deríades.

Las apariencias diversas que, de forma temporal y sucesiva, va adquiriendo Dioniso en esta escena son: fuego, agua, león, árbol -pino o plátano-, pantera, fuego y león por segunda vez, y jabalí. Las semejanzas entre esta escena y la de las metamorfosis de Zagreo pueden resumirse en la similitud de los versos que introducen uno y otro pasaje:

ἄλλοφυῆς μορφοῦτο πολυσπερὲς εἶδος ἀμείβων.

“Se cambiaba en otra cosa, mudando su apariencia una y otra vez” (6.176).

Y por otra parte:

πῆι μὲν ἄκοντίζοντι μετάρτροπον εἶδος ἀμείβων

δύσατο παντοίης πολυδαίδαλα φάσματα μορφῆς

“Se revestía de muy variadas apariencias con todo tipo de forma” (36.294s).

Mientras que las metamorfosis del dios niño parecen obedecer a un plan prefijado, en opinión de Chuvín<sup>1699</sup>, las empleadas contra Deríades no siguen un orden determinado, al menos en apariencia. A mi juicio, podemos incluso hablar de caos y de cierta precipitación explicable, desde el punto de vista argumental, por la cólera que domina a Dioniso en el pasaje. No obstante, es posible justificar cada una de las formas adoptadas en relación con las demás y, al mismo tiempo, con el carácter del dios.

Algunas de ellas presentan un mayor poder intimidatorio que otras. Entre las que pueden, por decirlo en pocas palabras, resultar más aterradoras, contamos con la forma de fuego y la de león, que son, precisamente, las que aparecen dos veces: fuego, en 296 y 321s; león, en 299-303 y, al parecer, en 329, a pesar de lo corrupto del texto en ese punto<sup>1700</sup>.

---

<sup>1699</sup> Chuvín 1992, p. 29.

<sup>1700</sup> Todo el canto trigésimo sexto parece especialmente corrupto, lo que para algunos prueba que las *Dionisiacas* están inacabadas: cf. Collart 1930, pp. 209-210. Keydell señaló aquí una laguna: cf. Hernández de la Fuente 2004b, p. 280, n. 25. Rouse 1962, vol. 3, p. 23 aporta una glosa para facilitar la comprensión del sentido: “then he took a lion’s shape and...”.

Para un intento de explicación de la transformación en león, hemos de hacer referencia nuevamente al análisis de las metamorfosis de Zagreo<sup>1701</sup>, donde eliminamos la casualidad como explicación de la forma, dado que el león está directamente relacionado con el culto dionisiaco. La apariencia leonina también es empleada por el primer Dioniso en su desesperado intento de evitar la muerte a manos de los Titanes. Como testimonio paralelo, citábamos los versos 1018-1023 de las *Bacantes* de Eurípides. La presencia del león en el cortejo dionisiaco, junto con la pantera, es coherente asimismo con la relación de ambos felinos con Rea, madre adoptiva del segundo Dioniso.

La forma de fuego carece de vinculación directa con paralelos susceptibles de hallarse en el culto dionisiaco<sup>1702</sup>. Hay una intención patente de causar terror, propiedad inherente al fuego. El recurso es mágico por parte de Dioniso, poético por parte de Nono, pero no guarda relación con aspectos exclusivos del orfismo. Con todo, como hicimos notar más arriba<sup>1703</sup>, una laminilla áurea de Turios proporciona una referencia al “fuego que todo lo vence”. Se trata de *OF* 492.2, donde aparece el fuego después de la enumeración: “Zeus, Aire, Sol”. En *OF* 492.7s, el fuego se nombra en medio de una nueva serie de palabras significativas para el orfismo: “Hermosos sacrificios/ Sacrificios, Deméter, fuego, Zeus, la Muchacha Subterránea”<sup>1704</sup>.

El fuego es, en definitiva, elemento destructor por excelencia; en sentido religioso, renovador. En la metamorfosis de Deríades, el poeta no le concede, sin embargo, valor religioso alguno, pues se trata de un arma del dios, destinada a amedrentar a sus enemigos. El agua del verso 298s también escapa a una interpretación que lo vincule a un contexto religioso, pero destaca su desbordante poder de provocar la destrucción.

Hay poco que añadir en cuanto a la pantera 36.314: es un elemento habitual en todas las descripciones nonianas del cortejo dionisiaco, al igual que en el resto de la tradición<sup>1705</sup>.

---

<sup>1701</sup> Vid. III.9.3.3.a y IV.4.2.2.b.

<sup>1702</sup> No obstante, sí recuerda a una de las transformaciones de Proteo en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya relación con el neopitagorismo invoca Chuvín 1992, p. 30.

<sup>1703</sup> Vid. III.9.3.3.a.

<sup>1704</sup> Cf. Bernabé – Jiménez 2001.

<sup>1705</sup> Sólo por mostrar algunos ejemplos, tenemos panteras en: *Dion.* 1.23; 5.296 y 361; 8.344; 11.120. Las alusiones son casi inagotables. Antonino Liberal relata la transformación del dios en toro, león y pantera: *Ant. Lib.* 10.

Sobre terribles y destructores jabalíes hay una larga tradición en la literatura griega: el jabalí de Erimanto o el de Calidón son ejemplos conocidos con toda seguridad por Nono. Al poeta le interesa su capacidad de causar daño, de la que Dioniso se sirve para atacar físicamente a Deríades (329-333). No hay relación clara con ningún elemento del dionisismo.

En 304-312 encontramos la descripción de la adopción por parte de Dioniso de la figura de un prodigioso árbol cuya identificación no parece interesar a Nono, pues oscila entre dos especies. El dios busca amedrentar a Deríades por medio de su terrible tamaño y de su soplo sobrehumano:

καὶ σκιερῆς φορέων πολυδαίδαλον εἶδος ὀπωπῆς  
ἄλλοφανῆς μορφοῦτο, καὶ εἵκελος ἔρνει γαίης  
αὐτοτελῆς ἀκίχητος ἀνέδραμεν, αἰθέρα τύπτων,  
ὡς πίτυς, ὡς πλατάνιστος· ἀμειβομένου δὲ καρήνου  
μιμηλοῖς πετάλοισι νόθην δενδρώσατο χαίτην,  
γαστέρα θάμνον ἔχων περιμήκετον· ἀκρεμόνας δὲ  
χεῖρας ἕας ποίησε, καὶ ἐφλοίωσε χιτῶνας,  
καὶ πόδας ἐρρίζωσεν· ἀνακρούων δὲ κεραταῖς  
μαρναμένου βασιλῆος ἐπεπιθύριζε προσώπων·

“Y tras esta apariencia habilísima de sombría faz, cambió a otra forma y surgió, semejante a un brote de la tierra, formado por sí mismo, inalcanzable, golpeaba el éter, como un pino o un plátano. La cabellera de su cabeza mutada creció, falsa, como árbol de hojas simuladas y su vientre se hizo un tronco gigantesco. Convirtió en ramas sus manos, y de la túnica hizo una corteza, y los pies le echaron raíces. Batiendo sus ramas resoplaba sobre la faz del rey que le hacía frente”.

En mi opinión, el árbol no es, en absoluto, una forma elegida al azar; a través de ella, el poeta resalta el carácter vegetal que Dioniso posee desde antiguo. Identificado con el vino, uno de sus nombres culturales es incluso Oinos; en su cortejo desempeñan un importante papel las mujeres-vid, las nodrizas que lo ayudan a luchar contra Penteo; bacantes y ménades y el propio dios se adornan de hiedra y pámpanos en un gesto que trasciende el mero ornamento para convertirse en un acto simbólico de su condición; Estáfilo y Ámpelo alcanzan la inmortalidad a partir de un cambio de forma, de la humana a la vegetal. El mito lidio de Tilo aun sin estar vinculado de manera directa a Dioniso, al dionisismo o al orfismo, ofrece una esperanza de resurrección sólo comparable a la que propuesta en tales formas de religiosidad. Como ya observa Vian y es notable a lo largo de todo el episodio, la elección de personajes en el relato noniano no es casual: todos ellos se relacionan con

la tierra y el mundo de la vegetación en uno u otro sentido. La propia hierba de la inmortalidad a la Nono alude como “hierba de Zeus” es un producto de la Tierra, hija suya casi en el mismo sentido que Damasén y la serpiente, o Tilo y Moria, representantes de sendos árboles.

El pasaje que acabamos de analizar completa de alguna manera una aparente búsqueda de contacto por parte de Dioniso con los elementos de la naturaleza en su totalidad. Parece como si tuviera cierto empeño en demostrar que su maravilloso poder mágico es capaz de permitirle asimilarse a cualquier elemento del mundo animal y vegetal, además de al agua y al fuego, entendidos como principios constitutivos del universo. Dioniso es todo: animal, vegetal, fuego y agua. La forma animal es la más frecuentemente revestida por él y por elementos de su séquito, mientras que la transformación en árbol proporciona un indicio no desdeñable de la estrecha vinculación del dios con la vegetación. Si bien puede resultar chocante que una forma de árbol sirva para combatir en una guerra, hemos de recordar que el fin último es aturdir a Deríades.

De tal modo, aun dentro de la originalidad de su objetivo, no sólo la forma de árbol, sino también las demás que Dioniso adquiere aquí, reciben una justificación.

El combate singular contra Deríades llega a su fin en 36.391, con la caída de la noche, que detiene la batalla hasta el día siguiente. Inmediatamente antes, y ante las sucesivas metamorfosis de Dioniso, el descreído indio se defiende mediante un procedimiento mágico. El poeta lo narra con toda brevedad y cierta indeterminación en 36.351-353:

καὶ νόον εἶχεν ἄπιστον· ἀκλήτῳ δὲ μενοινῆι  
τέχνην φαρμακόεσσαν ἐπιγράψας Διονύσῳ  
ἔλπετο νικήσειν Διὸς υἱέα μύστιδι τέχνηι.

“En su empeño indomable esperaba (sc. Deríades) vencer al hijo de Zeus con artes mágicas, y arrojó a Dioniso una especie de filtro”.

Nuestra secuencia “artes mágicas” traduce el sintagma griego μύστιδι τέχνηι. El texto recurre al sentido que tiene τέχνη de disciplina a la que sólo acceden unos pocos<sup>1706</sup>. Por asimilación con las religiones místicas, el término empleado para designar, por oposición al mista, al profano, que está fuera del culto por no haber sido iniciado, βέβηλος, termina significando sencillamente “lego”, ajeno a una

---

<sup>1706</sup> En relación con la consideración del término τέχνη a medio camino entre los saberes técnicos y la religión, es útil el detallado tratamiento de la evolución del término βέβηλος en el vocabulario griego en Bernabé 1996a.

materia o a un saber de carácter técnico. Nono parece en este pasaje jugar con el doble sentido de τέχνη, el de materia de carácter técnico y el de saber religioso. Ambos significados le resultan útiles; el técnico es evidente, pues señala un procedimiento mágico que no puede estar al alcance de cualquiera. El religioso viene intensificado por el adjetivo μύστιδι, del que hablamos con detalle más abajo, y cuyo sentido primero es “iniciático”, propio de un culto de carácter secreto. En múltiples ocasiones, fundamentalmente en el episodio del sacerdote de Estátala que detiene a Tifón<sup>1707</sup>, el término alude a una acción que consideramos mágica por los efectos, como en la actuación del sacerdote, o por su intención, como en el pasaje que nos ocupa.

No poco problemática resulta la expresión “una especie de filtro”, que es la traducción que hemos escogido para τέχνην φαρμακόεσσαν. Τέχνην contiene aquí todo el sentido de “arte secreta”, pero parece como si su significado se estuviera vaciando, puesto que necesita de una complementación que vincula el vocablo con el ámbito de los venenos, los bebedizos y las pócimas.

De esta forma, también Deríades actúa en medio de la escena de metamorfosis de Dioniso como un mago. Los procedimientos mágicos empleados por uno y por el otro se entremezclan, y la magia inmediata coexiste en el pasaje con la magia de objetos, aquí sustancias indeterminadas, aludidas como φάρμακα.

#### 4.2.3. HERMES.

Entre los dioses más filantrópicos del panteón olímpico, Hermes ocupa un lugar destacado. Se halla muy cerca del tipo humano de mago desde la *Odisea* misma, donde interviene en el episodio de Circe, para evitar que la maga convierta en animal a su nieto Ulises como ya ha hecho con el resto de los componentes de su tripulación<sup>1708</sup>.

El papel de Hermes con respecto a la humanidad queda perfilado desde los primeros tiempos de la literatura griega. Es un dios benefactor y cercano, virtudes que reaparecen en el mito de Dioniso. Las *Dionisiacas* continúan, así, la tradición literaria y mitológica sin dejar apenas ningún aspecto a la innovación. Nono coincide incluso con la tradición órfica al reflejar la ausencia de cualquier intervención por

---

<sup>1707</sup> Vian 1988. Vid. II.4.6.2 y IV.4.4.

<sup>1708</sup> *Od.* 10.274-306.

parte de Hermes en el relato del asesinato de Dioniso Zagreo. En dicho episodio es Palas Atenea quien asume el papel protector y, en la versión transmitida por Clemente de Alejandría (*Prot.* 2.17.2), que describe un ritual para el que invoca como testigo a Orfeo, la diosa rescata el corazón de Zagreo para hacer renacer a Dioniso a partir de ahí<sup>1709</sup>. Tal función de Atenea en el mito central del orfismo ofrecía a los autores de su ámbito, especialmente dados a los juegos de palabras, la posibilidad de explicar la etimología de Palas a partir de πάλλειν, “latir”, porque el corazón de Dioniso todavía latía cuando ella lo recogió<sup>1710</sup>.

A pesar de su ausencia en el mito fundacional, Hermes queda vinculado de forma directa con el orfismo en algunas ocasiones significativas, gracias al empleo de la metamorfosis.

#### A) HERMES Y FANES.

Nono dedica gran parte del canto noveno a describir la infancia del segundo Dioniso, el hijo de Sémele, y sus idas y venidas de unos guardianes a otros para evitar caer en manos de Hera o cualquiera de sus secuaces. La narración del recorrido del dios comienza en 9.25. El verso siguiente recoge el momento en que Hermes se hace cargo del bebé, además de haber actuado como partera en su nacimiento del muslo de Zeus (9.16-18) y haber dado a Lieo “el sobrenombre de Dioniso” (“Zeus cojo”, según Nono cuenta en 9.20s). El hijo de Sémele pasa sucesivamente por las manos de las hijas del río Lamo, por las de su tía Ino y por las de la nodriza Místide<sup>1711</sup>, para acabar en Frigia con Rea, después de que la envidiosa Hera haya ido causando la perdición de la mayor parte de sus ayas.

La esposa de Zeus no cesa nunca en su empeño de encontrar a Dioniso para causar su perdición, por lo que Hermes, en su astucia, se ve obligado a metamorfosearse en la divinidad órfica Fanes. Nos encontramos en 9.137-144:

καί νύ κεν ἡμάλδυνε Διὸς γόνον· ἀλλὰ μιν Ἑρμῆς  
 ἀρπάξας ἐκόμισσε Κυβηλίδος εἰς ράχιν ὕλης·  
 Ἥρη δ' ὠκυπέδιλος ἐπέδραμεν εὐποδι ταρσῶι  
 ὑπόθεν ἀστήρικτος· ὁ δὲ δρόμον ἔφθασεν Ἥρης,  
 πρωτογόνου δὲ Φάνητος ἀτέρμονα δύσατο μορφήν·

<sup>1709</sup> Vid. III.8.5. “Formas de expresión del sincretismo religioso”.

<sup>1710</sup> *OF* 315.

<sup>1711</sup> Nombre de situación inventado por Nono para dar cuenta de la iniciación misteriosa del dios: vid. III.9.4.4.b. “La serpiente iniciática”.



καὶ θεὸν ἀζομένη πρωτόσπορον εἴκαθεν Ἥρη  
ψευδομένης ἀκτῖνας ὑποπτήσσουσα προσώπου,  
οὐδὲ νόθησ ἐνόησε δολοπλόκον εἰκόνα μορφῆς·

“Y habría destruido (sc. Hera) al hijo de Zeus, pero Hermes lo cogió y lo llevó a la cresta boscosa de Cibele; Hera, veloz, con rápido pie se lanzó corriendo del cielo estrellado: pero él la adelantó y revistió la forma eterna del primogénito Fanes. Hera, respetuosa con la divinidad más antigua, temió los rayos embusteros de su rostro y no comprendió la imagen engañosa de una forma bastarda”.

La complejidad del pasaje exige un tratamiento detenido. Primero, interesa identificación que se produce entre Hermes y Fanes. Se trata, por un lado, de una metamorfosis, como muchas otras, adquirida y empleada mágicamente. Hemos observado testimonios que hablan de la metamorfosis como una de las principales habilidades del γόης, el hechicero<sup>1712</sup>. Por su parte, Hermes no es el único dios que se metamorfosea; tal capacidad es propia de todas las divinidades, aunque algunas sean más propensas que otras a jugar con los cambios de apariencia. La metamorfosis es para los dioses lo mismo que un disfraz para los hombres.

Por otra parte, la escena de la metamorfosis de Hermes en Fanes es interesante por el empleo de términos como δολόπλοκον. Referido en el texto a εἴκονα, es el mismo adjetivo que encontramos aplicado al collar que Afrodita regala a Cadmo y Harmonía en su boda y en cuya relación con la magia nos hemos detenido más arriba<sup>1713</sup>. Idéntico sentido que δολόπλοκον tiene ψευδομένης, referido a ἀκτῖνας, que a su vez hemos traducido como “rayos”.

Son probablemente tales rayos los que llevan a Chrétien<sup>1714</sup> a afirmar que Hermes reviste aquí los rasgos de la divinidad grecoegipcia Hermes-Thoth. De hecho, son habituales las representaciones iconográficas de Thoth con una corona en forma de astro, seguramente el sol. La identificación entre Hermes y la divinidad egipcia de los escribas no es reciente ni debe extrañar, dado que la condición de divinidad eminentemente civilizadora de Hermes lo acerca al escriba divino de la mitología egipcia. Por otra parte, la doctrina del *Corpus Hermeticum*, un compendio de obras de carácter misteriosófico cuya autoría se adjudicó al “tres veces grande

---

<sup>1712</sup> Cf., además de los testimonios de Heródoto y Platón citados al comienzo del capítulo, Apul. *Met.* 2.21 hace alusión a la capacidad de las brujas tesalias de adoptar formas animales a voluntad.

<sup>1713</sup> Vid. IV.3.2.3.a. “El collar de Harmonía”.

<sup>1714</sup> Chrétien 1985, pp. 112s.

Hermes” (Trimegisto), influye poderosamente en la epopeya noniana, como algunos autores han tratado de mostrar<sup>1715</sup>.

Por otra parte, cabe preguntarse por qué Hermes elige la figura de Fanes para escapar de Hera. Parece evidente que tal acción muestra el conocimiento de algunos de los textos órficos por parte del panopolitano. Nono presenta a un dios ajeno a la religiosidad oficial con el más importante de los adjetivos que le dan los textos órficos, Πρωτόγονος. Con el significado “Primogénito”, adquiere incluso la categoría de sustantivo con el que alterna Φάνης, que también es un adjetivo, en origen, y significa “el resplandeciente”, “el que aparece” o de “el que hace aparecer todo”. Su cualidad de divinidad brillante constituye una explicación más a los rayos de su frente, y facilitaría la identificación de Fanes con el sol que hallamos en algunos fragmentos<sup>1716</sup>.

En cualquier caso, el dios es antiquísimo, el más antiguo, como denota el adjetivo πρωτόσπορος, que literalmente significa “el primer sembrado”, o “el primer engendrado”, en práctica sinonimia con πρωτόγονος. En razón de su antigüedad, Fanes posee un *status* de respetabilidad que hace que Hera, al ver su imagen ficticia adquirida por Hermes, le ceda el paso, llena, tal vez, de un temor reverencial. Así, el astuto dios logra su propósito de escapar, y Dioniso queda a salvo en la morada de Rea, con quien crecerá.

Lejos de resolver toda la problemática suscitada por el pasaje, debemos concluir su análisis apuntando tan sólo a algunos de los puntos que puedan arrojar alguna luz para su comprensión desde el punto de vista del empleo de la magia. Al tiempo, hemos querido recordar el conocimiento que Nono tiene de las teogonías órficas, cuyos elementos, aparecen relacionados en ésta y muchas otras ocasiones con procedimientos de tipo mágico.

#### B) HERMES Y DIONISO.

En 35.227-241, Hermes lleva a cabo una nueva acción mágica, compuesta, como vamos a ver, por dos procedimientos de tipo diferente:

καὶ γὰρ ἀπ’ Οὐλύμποιο θορῶν ὠκύπτερος Ἑρμῆς,  
ἀντίτυπον Βρομίοιο φέρων Ἴνδαλμα προσώπου,  
Βακχείην ἐκάλεσεν ὄλην στίχα μύστιδι φωνῆι·

---

<sup>1715</sup> De tal influencia hace Bulla 1964 el objeto de su monografía.

<sup>1716</sup> OF 60 y OF 540.

δαίμονιήν δὲ γυναῖκες ὄτ' ἔκλυον εὖιον ἠχώ,  
 εἰς ἓνα χώρον ἴκανον· ἀπὸ τριόδων δὲ κομίζων  
 Μαιναλίδων ὄλον ἔθνος ἐς ἀγκύλα κύκλα κελεύθου  
 ἦγαγεν ὠκυπέδιλος, ἕως σχεδὸν ἦε πύργων·  
 καὶ φυλάκων στοιχηδὸν ἀκοιμήτοισιν ὄπωπαῖς  
 νήδυμον ὕπνον ἔχευεν ἐῆι πανθηλεγεί ράβδωι  
 φώριος Ἑρμείας, πρόμος ἔννυχος· ἕξαπίνης δὲ  
 Ἴνδοῖς μὲν ζόφος ἦεν, ἀθηήτοισι δὲ Βάκχαις  
 φέγγος ἔην ἀδόκητον· ἀδουπήτων δὲ γυναικῶν  
 λάθριος ἠγεμόνευε δι' ἄστεος ἄπτερος Ἑρμῆς·  
 χειρὶ δὲ θεσπεσίῃ βριαρῆν κληῖδα πυλάων  
 ἠλιάδων ὤϊξε, καὶ ἠέλιος πέλε Βάκχαις.

“Pues desde el Olimpo se lanzó Hermes de veloces alas, con la imagen parecida a Bromio en el rostro, y convocó a todo el ejército de bacantes con voz inspirada; cuando las mujeres oyeron el divino eco *ενίο* se congregaron en un solo lugar. El de veloces sandalias reunió a todo el linaje de menálides llevándolas desde las encrucijadas por caminos retorcidos hasta que casi llegaron a las murallas. Campeón de la noche, Hermias, en secreto, iba derramando un profundo sueño sobre los ojos que no duermen de los guardianes, uno tras otro, con su bastón que todo lo hechiza. De repente, oscureció para los indios, pero para las bacantes invisibles brilló un resplandor que no esperaban. Las mujeres guardaban silencio mientras Hermes, sin alas, las guiaba por la ciudad en secreto. Con mano divina abrió el pesado cerrojo de las enormes puertas y las bacantes vieron el sol”.

Son diversos los aspectos que debemos comentar en este pasaje. El primero y más evidente es el disfraz al que recurre Hermes, que nos lleva a incluir estos versos en el epígrafe dedicado a “metamorfosis divinas”.

Hermes, en efecto, asume de forma furtiva y momentánea el rostro de Dioniso, que ha descuidado a su ejército debido a su locura, durante el sueño mágico de Zeus (cuyo final no llega hasta 35.262). Las bacantes han sido apresadas por el soberbio Deríades y la causa dionisiaca se encuentra en peligro. Los procedimientos del dios en los versos que citamos aparecen descritos como mágicos a través de un vocabulario que hemos tenido ocasión de analizar más arriba. Hermes cambia su apariencia por la de Dioniso, aunque conserva su rasgo más exclusivo, el caduceo, con el que primero duerme a los vigilantes indios (en un guiño claro al episodio tradicional del sueño de Argo, guardián de la vaca Ío) y luego guía a las cautivas hacia su salvación. La imagen de Dioniso que adquiere no es sólo visual, sino que también se sirve de su voz, δαίμονιήν [...] Εὖιον ἠχώ, para hacerse obedecer por el ejército y animarlo en los momentos críticos de la guerra.

Lo que traducimos como “voz inspirada” es sólo una secuencia compuesta de la palabra “voz” en dativo, φωνῆι, acompañada del adjetivo μύστιδι. El calificativo al que nos acercábamos más arriba, al hablar de los medios de que Deríades se sirve en su lucha contra un cambiante Dioniso en 36.351-353, es también μύστιδι. No me cabe duda de que será igualmente lícito verter ahora la palabra μύστιδι como “mágica”, tanto por los efectos que Hermes obtiene al emplearla, como por lo que su voz tiene de engañosa y de aparente. Es el mismo adjetivo que emplea Nono para definir el saber del que el sacerdote lidio de Zeus se sirve para vencer a Tifón<sup>1717</sup>. Al igual que aquí, en dicho pasaje, tratado más abajo, podría considerarse lícito entender μύστιδι como “inspirada”, si tenemos en cuenta que la magia es, en cierto modo, una pequeña participación de divinidad a la que aspira el ser humano. Primero, desde el punto de vista teúrgico y en la vertiente más elevada de la magia, la más cercana a la filosofía. Por otro lado, también en el sentido del derecho que el mago cree tener a transgredir las leyes de la naturaleza y de los mismos dioses, hasta el punto de optar el propio oficiante mágico a ser una figura quasi divina. Como ya hemos tenido ocasión de afirmar al hablar de las acciones que Deríades atribuye a los brahmanes<sup>1718</sup>, la habilidad de los magos para efectuar acciones cercanas a lo divino, llegando a una infracción de la ley natural, se manifiesta en el mito de Orfeo de forma palmaria en el rescate de su mujer del Hades, con independencia de que su objetivo alcanzara pleno cumplimiento sólo en algunas versiones del mito.

En la línea de δαίμονιόν [...] Εὖιον ἤχώ, también la mano que abre las puertas de la prisión de las bacantes es considerada “divina”, θεσπεσίη, es decir, que cuenta con la capacidad de obrar actos maravillosos.

El bastón de Hermes es calificado de πανθηλγής, un adjetivo que no deja lugar a dudas acerca de la necesidad de entender el acto como una muestra más de una acción prodigiosa buscada e intencional. Con el caduceo, el dios consigue dormir sin esfuerzo a los indios que custodian a las prisioneras, lo cual da ocasión para pensar en el sueño entendido como un estado que puede inducirse por medios mágicos.

En suma, para recapitular, cabe decir que la metamorfosis vuelve a ser empleada en esta escena de rescate como un recurso mágico, yuxtapuesto a otros no menos maravillosos: el uso del caduceo a manera de vara de mago “que todo lo

---

<sup>1717</sup> Vid. II.4.6.2 y IV.4.4.

<sup>1718</sup> Vid. IV.2.5.

encanta”, la voz de Hermes, “inspirada” (así traducimos un término familiar en las religiones místicas: *μύστιδι*), la adquisición de la apariencia física de Dioniso, sin descuidar la semejanza sonora, y la comprensión del sueño como el resultado de una acción consciente y voluntaria que lo induce en otros.

Acabamos, en fin, de analizar un pasaje que proporciona interesantes datos en cuanto a la similitud existente entre Dioniso y Hermes, que en términos religiosos se traduce en un sincretismo del que habla Fayant<sup>1719</sup> y al que no nos resulta posible asomarnos ni en una mínima proporción de lo que sería interesante, dado el objeto que delimita nuestro trabajo.

### **4.3. MAGIA DE LA MÚSICA.**

#### **4.3.1. CADMO.**

En el bloque primero del presente trabajo tuvimos ocasión de ocuparnos con detenimiento de algunas de las intervenciones más significativas de Cadmo en las *Dionisiacas*. El criterio fundamental en el que nos basamos entonces era el de la similitud existente entre el mítico fundador de Tebas y Orfeo, con el objetivo de mostrar cómo Nono extiende a otros personajes de su obra el patrón mítico del cantor prodigioso por antonomasia. Aludiremos a continuación a algunos de los textos que comentábamos en el lugar correspondiente<sup>1720</sup>, con la diferencia de que ahora nos centraremos sobre todo en el estudio de los elementos que hacen de ellos ejemplos de escenas de magia del tipo inmediato, no necesitada de ritual, que caracteriza sobre todo a los dioses y a los mortales cercanos a la esfera de la divinidad.

Recordemos que Cadmo es uno de los personajes centrales de los primeros cantos de la epopeya noniana, dada su condición de antepasado de Dioniso, cuyo nacimiento no tiene lugar hasta el canto séptimo. El panopolitano lleva a cabo la narración detenida de los antecedentes del dios al que glorifica su obra, comenzando a partir del rapto de Europa por Zeus disfrazado de toro. El rapto motiva, entre otros acontecimientos, que los hermanos de Europa sean enviados por su padre para que la busquen por todos los rincones del mundo. Las *Dionisiacas* siguen la tradición hasta ese punto, pero innovan en el encargo, mucho más importante, que recibe Cadmo

---

<sup>1719</sup> Fayant 1998.

<sup>1720</sup> Vid. II.4.2.

del propio Zeus mientras se encuentra sumido en la búsqueda de su hermana: en medio de la crisis del orden olímpico causada por el terrígena Tifón, que ha aprovechado un descuido del rey de los dioses para apoderarse de sus armas características, Zeus designa a Cadmo como ayudante para que salga al encuentro del monstruo y consiga recuperar el rayo, el trueno, símbolos del poder celeste, y sus tendones, que al parecer han caído al suelo en un enfrentamiento entre el dios y Tifón. El deber de Cadmo en este punto consiste básicamente en efectuar una maniobra de distracción, para entretener al engendro. Los medios empleados por el futuro fundador de Tebas son claramente mágicos, como permite afirmar la abundancia de términos relacionados con el campo semántico del hechizo. Así, entre el final del canto primero y unos pocos versos del segundo, proliferan los derivados del verbo θέλω en sentido amplio, sea porque comparten su misma raíz o por la cercanía de su significado. Tal proliferación tiene lugar tan sólo en boca de Zeus y Cadmo, mientras que hay una ausencia total de términos mágicos en boca de Tifón. Más arriba nos referimos brevemente a la importancia del hecho para la caracterización de los distintos personajes: el monstruo aparece retratado como un ser ingenuo, a pesar de su brutalidad característica, fácil de engañar por su afición a la música (en 1.415 aparece designado como φιλάοιδος, “amante de la música”), que forma parte fundamental del cuidadoso plan de Zeus y sus aliados. La melodía con que el gigante será hechizado proviene de una flauta pastoril de prodigiosas cualidades que recibe en sus manos Cadmo y que encaja a la perfección con el disfraz de pastor, con el que Pan colabora aportando unos rebaños y un corral de cuerda (1.368-370).

Para señalar la importancia del pasaje desde la óptica de la magia, hemos de señalar el adjetivo ἀμερσινόωι que califica a la flauta, πηκτίδι, en 1.388s y cuyo significado literal oscila entre “que priva de entendimiento” o “que ciega el entendimiento”; el imperativo θέλγε que Zeus dirige a Cadmo en medio de las instrucciones para entretener al gigante, en 1.395; el participio θελγόμενον referido al dardo de Eros, βέλος en 404s; φρενοθελγέος dicho del canto, αοιδῆς, en 1.406; τερψινόων de las cañas de las que la flauta está fabricada, en 1.484; θέλω puesto en boca de Cadmo, que afirma ante Tifón que hechizará la naturaleza con su música en 1.494; θελγομένωι, aplicado al monstruo en 1.521 para definir el estado final en el que queda después del proceso; ἐπιθέλεται de 1.526, donde el poeta

compara a Tifón aturdido con un joven enamorado; *θελγομένη*, en el verso final del canto primero, como un adyacente del entendimiento, *φρένα*, de Tifón, entregado por fin a Cadmo por obra de la música. Los primeros versos del canto segundo ofrecen un sumario de los efectos recién examinados: así, hallamos un *φρενοθελγέα*, en el verso 10, referido a *ῥυθμὸν ἀοιδῆς*, y el *θελγόμενος* del verso 13, aplicado a Tifón, pero encuadrado en una nueva comparación homérica. El aturdimiento del monstruo es similar, ahora, al de un marinero que oye cantar a una sirena y se deja embaucar, sabedor de lo inminente de su fin.

Como afirmamos en páginas anteriores<sup>1721</sup>, ambos símiles aparecen situados de manera simétrica, al final del canto primero y al comienzo del segundo, respectivamente. En correspondencia con la forma, también el sentido es prácticamente idéntico. Los dos pretenden reflejar, de modo poético, el embotamiento del monstruo Tifón, a través de la comparación con dos elementos distintos: por un lado, el amor, o el enamoramiento, que nos permite referirnos a multitud de encantamientos, contenidos en los *Papiros de Magia*, encaminados a conseguir la atención del ser amado. El amor, personificado en la mitología en la figura de Eros, es difícil de explicar racionalmente y, como el sueño, la locura o la ambición, puede inducirse mágicamente. Nono habla aquí de su “dardo encantado”, en 404s, que Eros ha de poner al servicio de Zeus. En cuanto al segundo símil, como también destacábamos anteriormente, su interés fundamental reside en la alusión a las sirenas recogida en 2.11. El elemento comparable es el embeleso del marinero, similar al de Tifón; la causa de sus respectivos estados es la misma, es decir, la música, que, ejercida con el control adecuado, puede llegar a servir de herramienta para doblegar voluntades. Entendida como capacidad mágica, fue Orfeo quien la poseyó en grado sumo, como hemos afirmado reiteradamente, y por ello los Argonautas lo incluyeron en su expedición. Sólo él podría vencer en competición musical a las sirenas, cantoras mágicas desde muy antiguo. El hecho de que Cadmo no aparezca como músico en ninguna otra parte de la tradición permite reforzar nuestro argumento de que Nono traspone al personaje del tebano las características que mejor definieran la figura mítica de Orfeo. Así debemos entender, a mi juicio, tanto la mención de las sirenas a la que nos referimos como el inmenso poder musical del que el hermano de Europa alardea rotundamente ante Tifón. Ya

---

<sup>1721</sup> Vid. II.4.2.

recogimos en nuestro bloque mítico el parlamento de 1.492-499, donde Cadmo asegura que podría ejecutar mejores melodías que la de su flauta, recién alabada por el gigante, si consiguiera reconstruir su lira, sirviéndose de los tendones de Zeus como cuerdas. Nono evoca la figura de Orfeo sin nombrarla a través de la alusión a los elementos de la naturaleza que resultarían hechizados por la maravillosa música del falso pastor: árboles, montes y animales, presentes en multitud de testimonios literarios que aluden al control que posee sobre ellos la música del mítico bardo. La referencia noniana a una supuesta capacidad de Cadmo sobre el agua del océano, las estrellas, los planetas, el sol y la luna, por el contrario, supone un paso más allá con respecto a las proezas que se encuentran al alcance de la magia de la música. De hecho, intentar dominar tales elementos constituiría un acto de ὕβρις, si las palabras del tebano no fuesen una mera jactancia, si no formasen parte de la estratagema urdida para recuperar los nervios de Zeus. Con todo, y a pesar de su condición ficticia, hallamos en ellas una nueva referencia a la figura de Orfeo, célebre también por haber tratado de desafiar las leyes naturales: con su música conmueve a los mismísimos dioses del inframundo, para lograr la vuelta de la muerte de su esposa Eurídice. Como observamos al examinar el discurso del indio anónimo, que ansía revivir a una bacante que ha matado, y el mito lidio de Tilo, que revive gracias a una misteriosa hierba<sup>1722</sup>, la resurrección de un muerto resulta el más ambicioso de los objetivos que puede llegar a plantearse un mago y la acción encaminada a ello debe ser considerada mágica fuera de toda duda, desde el punto de vista de la inversión de la ley natural como componente fundamental de la magia. Ante Hades y Perséfone, el canto de Orfeo adquiere el grado máximo posible de poder, pero somete a su ejecutor al terrible riesgo de sufrir un castigo de los dioses. Platón, por ejemplo, explica así en su *Banquete* el fracaso de la catábasis de Orfeo<sup>1723</sup>.

#### 4.3.2. ANFIÓN.

Anfión es el segundo de los ejemplos que analizaremos en el presente apartado, donde aludiremos a textos que, como en el caso de Cadmo, habíamos contemplado más arriba desde el punto de vista de la semejanza del personaje con Orfeo. Nos centraremos ahora en el breve análisis de las escenas que protagoniza

---

<sup>1722</sup> Vid. IV.3.3.2 y IV.3.3.3.

<sup>1723</sup> Pl. *Smp.* 179d.



como muestras de un tipo de magia fundamentada en una relación especial con la divinidad del héroe que la realiza, o bien, por contraste con la magia ritual, más cercana a la esfera humana, en la propia condición divina si el que protagoniza la escena es un dios.

La magia de la música vuelve a desempeñar un papel central en la narración de la fundación de Tebas, que comienza en 5.49. En ella colaboran Anfión y Zeto, hijos gemelos de Zeus y Antíope, encargados de construir la muralla.

A pesar de su ilustre ascendencia, Anfión apenas tiene protagonismo en la mitología y sólo es conocido por sus habilidades musicales en este episodio. Tal como vimos, su música presenta capacidades mágicas, en razón de las que los testimonios antiguos lo relacionan con Orfeo<sup>1724</sup>. Luciano, en *Imagines* 14, dice que los dos eran los músicos más seductores, hasta el punto de mover con su canto a elementos inanimados<sup>1725</sup>. En *De domo* 18, Luciano vuelve a mencionar a Anfión, de nuevo al lado de Orfeo; se añaden en esta ocasión Femio, Demódoco y Támiris. En 5.63-67, las *Dionisiacas* cuentan que, mientras que Zeto no tiene ningún poder destacable, lo que le obliga a cargar sobre sus hombros las piedras de la fortificación, Anfión las mueve tocando la lira: “sobre indestructibles cimientos trazó (Cadmó) una ciudad de siete puertas que imitan con su arte el cielo de siete zonas, pero dejó que Anfión, con su lira constructora de torres, erigiera la muralla para los futuros habitantes, la que los protegería”<sup>1726</sup>. Filóstrato<sup>1727</sup> describe en *Imagines* 1.10 un cuadro que representaba a Anfión cantando a la Tierra, que “al ser progenitora y madre de todas las cosas” crea las murallas de Tebas obedeciendo al canto del músico. Se trata de la misma concepción a la que ya nos hemos acercado al hablar de Orfeo, cuando aludimos a su capacidad de controlar el clima como resultado directo de su conocimiento del lenguaje de la naturaleza, que seguiría sus instrucciones por recibirlas en su mismo idioma.

Nono vuelve sobre la figura de Anfión en un pasaje que ya hemos analizado por otras razones, dentro del apartado que dedicábamos a las curaciones mágicas, y concretamente a la resurrección de Tilo, entendida como forma asombrosa y extrema de curación. El extraño mito lidio protagonizado por Tilo, su hermana Moria y el

---

<sup>1724</sup> Dio Chrys. 32.61 = OF 911 I B. Paus. 6.20.18 = OF 964 T B (T 54 K).

<sup>1725</sup> Cf. Santamaría en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 57.

<sup>1726</sup> Cf. en A.R. Arg. I 735-741; *Od.* XI 262; Apollod. 3.5.5 el relato de la danza de las piedras, mientras Zeto las carga al hombro.

<sup>1727</sup> Cf. asimismo *ap.* OF 66.

gigante Damasén aparece narrado a manera de ἔκφρασις en el canto vigésimo quinto de las *Dionisiacas*. Inmediatamente antes de la inclusión del relato lidio hallábamos, en 25. 413-428, una narración anticipada, más extensa que la del canto quinto, de la intervención de Anfión en la fundación de Tebas y en la construcción de sus murallas, que responde exactamente a lo que acabamos de ver con referencia al poder mágico de la música. El poeta se detiene aquí en la descripción de la danza de las piedras al ritmo de la lira y la canción del gemelo de Zeto. La música de Anfión es tan mágica como la de Orfeo, y la semejanza de ambos músicos míticos, tan grande que en algunos testimonios aparecen incluso identificados y encontramos a Orfeo moviendo piedras con su lira para fortificar Tebas<sup>1728</sup>. Con todo, debemos llamar la atención sobre la sutil diferencia que supone el que Anfión hechice piedras, mientras que Orfeo somete a su virtuosismo a elementos animados e inanimados, *incluso* piedras. La identificación de ambos personajes en la tradición o, mejor, la absorción por parte de Orfeo del único rasgo destacable en la biografía mítica de Anfión, da una idea clara de la fuerza expresiva que el simple nombre de Orfeo poseyó para encarnar el poder de la música entendida como magia, que constituye ahora el centro de nuestro interés.

#### 4.4. EL PODER DE LA PALABRA: EL SACERDOTE DE ESTÁTALA.

El pasaje de las *Dionisiacas* al que aludiremos a continuación fue también objeto de estudio detallado en el bloque mítico de nuestro trabajo. En él defendimos la presencia de elementos que relacionan al protagonista de la acción con Orfeo, cuya palabra era considerada casi tan mágica como su música, pero también incidimos sobre los aspectos que hacen de la escena una muestra de la creencia del público de Nono en el poder de la palabra, así como del conocimiento de la teúrgia por parte de nuestro poeta. El pasaje de 13.474-497, por lo que respecta al tema que nos ocupa en el presente bloque, es representativo igualmente del modo en que la “magia ritual”, así denominada por la semejanza entre sus componentes y los de los ritos místicos, se funde en ocasiones con otros tipos de magia.

En líneas generales, el pasaje relata la victoria de un sacerdote de Zeus lidio sobre el monstruo terrígena Tifón, que, como vimos en otros capítulos, constituye

---

<sup>1728</sup> Ps.-Callisth. *Hist. Alex. Magn. rec.* E 12.6 (46.2 Trumpf) = OF 965 T.

una amenaza para el orden mundial representado por los olímpicos<sup>1729</sup>. Con ocasión de la enumeración de las tropas humanas del ejército de Dioniso en la guerra contra los indios, Nono se detiene en la explicación del nombre de la región de Estátala, que aporta un nutrido contingente a la causa del dios. Como hace notar Vian en nota al verso 485, la verdadera denominación del lugar es Sátala (Σάταλα), pero el poeta la cambia por Στάταλα, presente en el texto por medio del genitivo Στατάλων, que complementa a πολὺς στρατός, para facilitar el juego de palabras etimológico<sup>1730</sup>. Como anticipábamos en el bloque mítico, el cambio del nombre obedece a una trampa que permite al panopolitano relacionar el nombre del territorio con la oración “στῆθι, τάλαν”, “detente, maldito”, que, pronunciada por un piadoso sacerdote de Zeus, logra el fin definitivo de Tifón. Así, Nono introduce en la acción un personaje novedoso cuyo papel en la epopeya, a pesar de no ir más allá de esta

<sup>1729</sup> Aunque ofrecemos el texto completo y su traducción más arriba (vid. II.4.6.2 y IV.4.4.), volvemos a ofrecerlo aquí para facilitar el seguimiento de nuestra argumentación: καὶ Στατάλων κεκόρυστο πολὺς στρατός, ἦχι Τυφωεύς / θερμὸν ἀναβλύζων πυριθαλπέος ἄσθμα κεραυνοῦ / ἔφλεγε γείτονα χῶρον, ἀελλήεντι δὲ καπνῶι / αἰθομένου Τυφῶνος ἔτεφρώθησαν ἐρίπναι, / γυιοβόρωι σπινθῆρι μαραινομένων κεφαλάων· / ἀλλὰ Διὸς Λυδοῖο θυώδεα νηὸν ἐάσσας / ἀρητῆρι ἀσίδηρος ἐμάρνατο κέντορι μύθωι, / μύθωι ἀκοντιστήρι, καὶ οὐ τμητῆρι σιδήρωι, / γλώσσηι ἐρητύων πειθήνιον υἷὸν ἀρούρης, / ἔγχος ἔχων στόμα θοῦρον, ἔπος ξίφος, ἀσπίδα φωνήν, / τοῦτο θεοκλήτωι προχέων ἔπος ἀνθερεῶνι· / “στῆθι, τάλαν”. φλογόεις δὲ Γίγας ὑπὸ μύστιδι τέχνῃ / ἀρραγέος μύθωιο σοφῶι στηρίζετο δεσμῶι / ἀνέρα δειμαίνων κεκορυθμένον ἔμφροσι λόγῃ, / γυιοπέδῃν ἀσίδηρον ἔχων ποινητόρι μύθωι· / οὐδὲ τόσον τρομέεσκεν οἰστευτήρα κεραυνοῦ / αἰνογίγας πολύπηχυς, ὅσον ῥηξήνορα μύστην / γλώσσηι οἰστεύοντα λάλον βέλος, εἶχε δὲ κάμων / ἔλκεα φωνήεντα πεπαρμένους ὀξεί μύθωι. / καὶ πυρὸς ἔλκος ἔχων, τετορημένος ἔγχει θερμῶι, / ἄλλωι θερμότερωι νοερῶι πυρὶ κάμνε Τυφωεύς. “Un gran ejército vino también de Estátala. Allí Tifón, exhalando el aliento ardiente del rayo de fuego quemaba las tierras vecinas; en medio de una espiral de humo las montañas ardieron por obra del abrasador Tifón, y sus cumbres se quemaban entre devoradoras centellas. Pero un sacerdote de Zeus Lidio abandonó su fragante templo y le hizo frente sin espada, sólo con su palabra afilada, con su palabra usada como lanza, no con hierro forjado. Contuvo e hizo obedecer al hijo de la tierra con su lengua, pues tenía una lanza impetuosa por boca, un puñal por palabra, un escudo por voz; y de su garganta inspirada derramó la siguiente orden: “quédate quieto, maldito”. Como por arte secreta, quedó el gigante abrasador sujeto por la cadena sabia de una palabra invencible, temeroso de un varón cuya única arma era su inteligencia, que no llevaba grilletes de hierro sino de palabras vengadoras. El enorme monstruo no había temblado tanto ante el que arroja los rayos como temblaba ante el guerrero *mista* que de su boca lanzaba un dardo elocuente, y retrocedió sufriendo heridas con voz, obra de una palabra afilada, y torturado por la herida de fuego, atravesado por una lanza al rojo, sucumbió Tifón bajo otro fuego más ardiente: el de la mente”.

<sup>1730</sup> Cf. Vian 2003, pp. 246s. En el comentario a los versos 479-497 ofrece otros paralelos de la salvación de un hombre de un peligro gracias a su piedad, que, además, es un tema empleado con cierta frecuencia como explicación etiológica de un topónimo: Licurgo, en *Contra Leócrates*, 95-96, narra cómo una corriente de lava evita a un hombre que carga a su padre sobre los hombros y, por otro lado, cubre a los que se preocupan únicamente de su propia salvación. La zona donde presuntamente ha tenido lugar el hecho pasa a recibir la denominación “el lugar de los piadosos”, τῶν εὐσεβῶν χῶρον. La misma historia con variantes en Paus. 10.28.4; Claudian. *De piis fratribus* (*Carm. Min.*, 17 Hall).

única intervención, cobra relevancia porque ilustra el conocimiento por parte de nuestro poeta de algunos de los procedimientos de los teúrgos<sup>1731</sup>.

La teúrgia, que *grosso modo* podemos definir como la vertiente filosófica de la magia, dotada de contenido doctrinal de elaboración neoplatónica, encuentra en la palabra su herramienta fundamental. Más arriba nos referimos a la abundancia en el texto de 13.474-497 de vocabulario relacionado con la facultad del habla y sus órganos, que al ofrecer el texto y su traducción resaltamos mediante el subrayado. Así, vimos cómo μύθος aparece cinco veces en diferentes casos gramaticales, incluso en versos consecutivos (v. 480s). Ἐπος, usada prácticamente como sinónimo de la anterior, cuenta con dos apariciones. Dos veces aparece también γλῶσσα (en dativo instrumental), cuya dualidad semántica le permite funcionar como sinónimo de ἀνθρεών, “garganta” y de στόμα, “boca”, si atendemos a su significado físico, o como término intercambiable con φωνή “voz”, si pensamos en el sonido emitido por el músculo del habla. Tanto στόμα como φωνή aparecen sólo una vez. Dos adjetivos, φωνοεῖς y λάλος, de significados muy próximos –“dotado de voz”, “locuaz”–, permiten aludir a la palabra como resultado de la estructuración del sonido por obra de la inteligencia. Por oposición a la irracionalidad y brutalidad cuyo máximo representante es Tifón, la capacidad racional aparece aludida en el texto a través de adjetivos como σοφός, ἔμφρων y νοερός. La insistencia en el poder mágico de la palabra del sacerdote halla su correspondencia en las reiterativas alusiones del poeta al empleo por parte del sacerdote de su sola voz y astucia, frente a armas convencionales, con las que, pese a todo, compara metafóricamente la palabra del lidio (sobre todo en vv. 480-483 y 487s).

La vinculación del pasaje con la magia tiene lugar a varios niveles, aunque todos ellos parten, en último término, de una creencia en el poder mágico del sonido. Así lo entiende Newbold, por ejemplo, que menciona la actuación del sacerdote de Estátala en su artículo acerca del sonido en las *Dionisiacas*. No obstante, apenas se detiene en ella, puesto que el centro de su estudio es el sonido inarticulado. La palabra del siervo lidio de Zeus tiene un poder claramente inmediato que lo relaciona con Orfeo, cuyo canto lo hechiza y domina todo. Mucho hemos hablado a lo largo de nuestro trabajo de las estrechas relaciones que, a la luz de los testimonios literarios, guardan entre sí la palabra y la música, vertientes articulada e inarticulada,

---

<sup>1731</sup> Cf. Vian, 2003, pp. 246s.

respectivamente de un mismo concepto. Orfeo conmueve con su canto y convence con su palabra de una manera tan fulminante e inexplicable que toca de lleno la magia; en las *Dionisiacas*, hallamos a Lino considerado inventor de la elocuencia en el catálogo de inventores del canto cuadragésimo primero<sup>1732</sup>. En la tradición, Lino aparece prácticamente como *alter ego* del bardo tracio; pero Orfeo absorbe las cualidades por las que otros personajes se le asemejan, hasta el punto de encarnarlas en grado sumo. Eurípides, por ejemplo, emplea términos como κηλέω o ἐπαιοιδέω para referirse a las capacidades del canto, de la lengua -γλώσσα o φθογγή- o la palabra -λόγος, que refleja exactamente el sentido de “habilidad para persuadir”- de Orfeo<sup>1733</sup>.

Por otra parte, la escena protagonizada por el sacerdote de Estátala contiene rasgos que permiten relacionarla con el tipo de magia necesitada de ritual. No hay una clara división del acto narrado en λεγόμενα y δρώμενα que nos permita vincularla a la vertiente humana de la magia, más que a los hechos que un dios consigue por ser dios o un humano por su relación especial con la divinidad. Sin embargo, los elementos λεγόμενα constan, lógicamente, de palabras. En tal caso, echaríamos en falta un elemento “dramatizado”, los δρώμενα. No es difícil, sin embargo, imaginar algún tipo de movimiento gestual coordinado con las palabras del teúrgo, que muy probablemente tendría Nono en la imaginación al componer este cuadro, un profesional real y bien conocido en el Egipto de su época y en el de pocos siglos antes.

Es necesario, además, llamar la atención en primer lugar sobre el empleo en el texto que estamos analizando de términos relacionados en un sentido u otro con las religiones místicas, derivados o claramente relacionados con la raíz μυστ-, si bien adquieren un sentido que no tiene que ver de forma directa con las iniciaciones. Vian<sup>1734</sup> proporciona la clave al afirmar que “le prêtre de Zeus se comporte à la façon d’un théurge capable de contraindre par la parole un dieu ou un démon”. Poco antes hemos aludido brevemente a la relación existente entre la magia y la teúrgia y de ambas con las formas de religiosidad mística. Vian ofrece en otra parte más ejemplos de apariciones de palabras relacionadas con los misterios que se despojan de su sentido religioso, “se desacralizan”, para adquirir un significado más cercano a

---

<sup>1732</sup> Vid. II.2.2. “Lino: sus relaciones con Orfeo”.

<sup>1733</sup> Cf. Macías en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 50.

<sup>1734</sup> Vian 1995.

la magia. Es el caso de μυστής y μύστις, que, más que a los misterios, Nono parece referir a la magia y a la hechicería. Así, cuando Dioniso invoca a Heracles Astrochitón (40.368) lo hace con “voz piadosa” (μύστιδι φωνῆι), que es, por extensión, una voz “cargada de poder mágico”, puesto que la plegaria consigue su propósito (invocar al dios). Tal significado se impone en el episodio de Estátala, donde el sacerdote de Zeus, tal como vemos, obra “por medio de un saber (τέχνη) mágico (μύστιδι)”. Poco más arriba, cuando nos referíamos al episodio del combate singular entre Deríades y Dioniso, hablábamos del rendimiento en las *Dionisiacas* del término τέχνη. Vian lo trata aquí por el solo interés de la relación de su complemento con una palabra del vocabulario religioso, pero usada como mágica.

Directamente relacionada con la vertiente ritual de la magia se encuentra, como ya dijimos, la teúrgia, que ve en la palabra el medio principal para alcanzar sus objetivos. Más arriba aludimos a la visión de Daria Gigli<sup>1735</sup>, que compara el acto efectuado por el sacerdote de Estátala con un ritual teúrgico egipcio, así como a la dignificación de la figura del mago humano obrada por el neoplatonismo. Ya en la literatura anterior hallamos alusiones a una creencia en la capacidad de ciertos autodesignados “hombres divinos” para hablar directamente con los dioses y conseguir todo lo que les piden, gracias a sus relaciones especiales con ellos<sup>1736</sup>. El vulgo incurre en el error habitual de considerarlos hechiceros, cuando en realidad poseen una piedad personal que supera la media, como parece el caso del sacerdote que protagoniza el texto comentado.

#### 4.5. BALANCE.

Hemos de poner fin al capítulo dedicado a magia inmediata con una recapitulación de los diferentes conceptos con los que hemos trabajado. Señalemos, en primer lugar, la heterogeneidad de los diversos tipos de escenas mágicas que agrupamos bajo un único título. Los pasajes en los que un dios cambia de forma aparecen contrapuestos a aquéllos en los que la magia se manifiesta en la creencia en el poder del sonido, de cuyas dos vertientes, inarticulada y articulada presentamos

---

<sup>1735</sup> Gigli 1985, pp. 221-224.

<sup>1736</sup> Cf. Apul. *Apol.* 26.12, pasaje citado más arriba (vid. II.4.6.2 y IV.4.4.). Cf. asimismo el texto de 6.6.2 de *Sobre los misterios de Egipto* de Jámblico, comentado en el mismo capítulo, que completa la perspectiva de la semejanza entre el sacerdote de Estátala y la figura del teúrgo.

ejemplos que habíamos tratado ya en el bloque mítico por la semejanza existente entre los personajes que las protagonizan y Orfeo. Sin embargo, todos los textos examinados tienen en común su oposición con la magia ritual y con la necesidad de objetos o plantas, a las que hemos dedicado los dos capítulos anteriores.

Una vez demostrado que los testimonios antiguos consideran el cambio de forma una acción mágica, las conclusiones fundamentales de los pasajes relativos a metamorfosis divinas se orientan a su relación con el orfismo. Así, defendemos el valor del estudio de las metamorfosis de Zagreo ante los Titanes como eficaz arma de vinculación entre los distintos componentes de la tríada dionisiaca. Los cambios de forma de Baco ante su archienemigo Deríades ofrecen igualmente amplias posibilidades de relación con múltiples aspectos de la religiosidad órfica. Entre ellos, la forma de árbol nos ha permitido referirnos a la creencia en la vida después de la muerte como resultado indirecto de la observación del mundo vegetal, con el que Dioniso se halla relacionado desde muy antiguo. Por su parte, las metamorfosis de Hermes han dado lugar para hablar de su cercanía a los seres humanos, lo que facilita la identificación del dios con el tipo de mago cuya existencia resulta históricamente demostrable. Tanto la adquisición de la forma de Dioniso como la del dios órfico Fanes le permiten colaborar con el dios del vino, con quien guarda una relación muy especial desde su nacimiento a lo largo de toda la tradición. La segunda metamorfosis es tanto más provechosa para nuestro trabajo porque nos permite recordar el conocimiento noniano de las teogonías órficas, en las que Fanes o Protógono desempeña un papel fundamental.

En cuanto a la magia de la música, hemos recordado la claridad con la que para los antiguos se plasma el poder de la música en la figura de Orfeo. Observamos cómo el poeta atribuye a Cadmo cualidades propias del bardo tracio, sobre todo en el momento en que el hermano de Europa alardea de poder hechizar a la naturaleza entera con una flauta mágica. No es una habilidad del fenicio, sino que el resultado, el aturdir a Tifón para que Zeus pueda vencerlo, depende de factores externos: el gusto musical del monstruo, en una muestra de humor del poeta, y la procedencia divina del instrumento. En el caso de Anfión, que con su lira arrastra las piedras de la muralla de la futura Tebas, la vinculación con el mito de Orfeo tiene lugar en un sentido inverso, puesto que es el hijo de Eagro quien se identifica con el tebanos en

algunos testimonios y se apodera del único episodio destacable de la historia del gemelo de Zeto.

En la escena de la derrota de Tifón a cargo del sacerdote de Estátala, hallamos una interesante muestra del poder de la palabra. De tal modo, el personaje se identifica no sólo con los testimonios que hacen de Orfeo un hábil orador, sino, además, con el tipo humano del teúrgo, cuya existencia pudo haber sido conocida directamente por Nono, dada la cercanía cronológica y geográfica que deducimos de los testimonios. El valor concedido en el texto a la palabra permite aludir, además, a la dificultad de distinguir las diferentes formas de magia, a pesar de que partimos de un intento claro de clasificación. En efecto, aunque incluimos este pasaje en el grupo de los representativos de magia inmediata, como hemos visto, no faltan datos que lo vinculan con la magia necesitada de ritual en tanto que podemos considerar las palabras del sacerdote como el componente λεγόμενα de un rito místico. Sólo echaríamos en falta el componente “dramatizado”, que pese a todo podríamos suponer sin mayor dificultad. La expresión μύστιδι τέχνη, referida al saber bajo el que opera el sacerdote, permite afirmar, en fin, la relación entre la magia y los misterios, pues alude a un saber aprendido y, además, de forma secreta, aunque su sentido en el pasaje se refiere con toda claridad a la magia, sin más.

## **5. OTROS PERSONAJES MÁGICOS.**

### **5.1. INTRODUCCIÓN.**

En el último capítulo de la presente sección comentaremos una serie de escenas en las que intervienen determinados personajes que son objeto de tan sólo una mención en toda la epopeya. No obstante, merecen nuestra atención en un capítulo aparte, porque, aun de un modo secundario, protagonizan escenas cuyo vocabulario las relaciona directamente con la magia. Tal como hemos ido viendo, Nono sigue la mecánica de aludir a procedimientos mágicos a través de referencias que destacan por su sutileza. No hay, como decimos, alusiones claras en apenas ningún pasaje cuyo contenido en magia defendemos en nuestro trabajo. Hemos tratado como excepciones las ocasiones en las que la evidencia sí parece total. Así ocurre en los



casos examinados poco más arriba en los que el poeta emplea el término μάγος con el sentido de “mágico”, cuya escasez explicamos a partir del sentido peyorativo que ha alcanzado en época de Nono e incluso antes (puesto que ya a partir de la época helenística los profesionales de la magia se hacen llamar teúrgos o mistagogos). Como segundo argumento ofrecemos el de la ambigüedad de toda poesía, alusiva por definición y que, por tanto, ha de suscitar, como hacen las *Dionisiacas* a cada paso, toda clase de discusiones acerca del probable sentido de muchos de sus pasajes.

## 5.2. OSCURIDAD.

Entre los personajes cuyas apariciones, aun escasas, tienen una relación más o menos exclusiva con la magia se encuentra Ἀχλύς, Oscuridad. De forma similar a los demás personajes a los que atenderemos en el presente epígrafe, Oscuridad se relaciona exclusivamente con la magia, pues sólo interviene en la epopeya llevando a cabo acciones propiamente mágicas, como si se tratase de un mago profesional.

Nono evoca en ocasiones el nombre de otros personajes en los que tradicionalmente tiene lugar una concreción de las características del hechicero: Circe, Pasífae, Medea, Hécate o Perséfone aparecen en menciones directas o reflejadas en otros protagonistas de la acción. Todas ellas son mujeres identificadas con la figura de la maga a lo largo de toda la tradición y que en multitud de ocasiones adquieren los rasgos más siniestros. Poseen una genealogía común y significativa. En el caso de Circe, Pasífae y Medea, se trata de Heliades, cuya ascendencia remonta en último término al Sol; Perséfone y Hécate, en su muy habitual identificación con Ártemis y Selene<sup>1737</sup>, son divinidades más oscuras, por su cercanía al mundo de los muertos. Todas ellas coinciden en ser representantes de un estadio anterior de la religión griega, previo a la expansión aquea, en el que las diosas tenían mayor protagonismo. Las peores acciones que tienen lugar a través de medios mágicos son realizadas por mujeres, que llegan a adquirir los tintes más odiosos que se han visto en la literatura. Hay magos masculinos maléficos, pero sería extraordinario encontrar una maga que pusiera en práctica su saber mágico con intención benévola y sin interés personal alguno.

---

<sup>1737</sup> Vid. IV.2.4. “Malas intenciones mágicas: Dioniso reza a Luna”.

Oscuridad cuenta, por tanto, con una característica importante: es un personaje femenino. A partir de ahí, incluso su nombre da indicios de su condición mágica y siniestra. Nonno se encarga de corroborarlo de una forma muy clara: en 14.171-185 la retrata colaborando con Hera para contribuir a la perdición de Dioniso. El pasaje al que nos referimos ofrece una serie de datos que, junto con los que acabamos de deducir, nos llevan a identificar de forma irrefutable a Oscuridad con una hechicera. Así leemos en 14.171-179:

καὶ Βρομίου φυλάκεσσιν ἔχωσατο· δεξαμένη ἐ  
Θεσσαλίδος δολόεντα † παρ' ἀχλύος ἄνθεα ποίης  
ὑπνον θελγομένων φυλάκων ἐπέχευε καρῆνι,  
μάγγανα φαρμακόμεντα κατασταλάουσα κομάων·  
καὶ μάγον ἄβρὸν ἄλειφα περιχρίσασα προσώπῳ  
ἀνδρομέης ἤμειψε παλαιότερον εἶδος ὀπωπῆς.  
τοῖσι μὲν οὐατόεσσα φυῆς ἰνδάλλετο μορφή,  
ἰππεῖη δ' ἀνέτελλε δι' ἰξύος ὄρθιος οὐρή  
ἰσχία μαστίζουσα δασυστέρνοιο φορῆος...

“Para hechizar a los guardianes vertió (sc. Hera) sobre sus cabezas el sueño, después de obtener de Oscuridad, la tesalia, una engañosa flor del campo; derramó en sus cabellos rócimas mágicas; tras extenderles en el rostro un sutil ungüento mágico, cambió su figura humana original por otra. Tomaron, pues, la forma de un ser de grandes orejas, y de sus lomos colgaba una recta cola de caballo que azotaba los flancos de su dueño velludo [...]”.

Interrumpimos la escena en el verso 179, aunque el texto continúa hasta 185 describiendo los detalles de la figura equina que adquieren los protagonistas del texto. El contexto al que pertenece el pasaje citado es una de las enumeraciones de las fuerzas del ejército dionisiaco. Los guardianes de los que habla el texto son los Feres, un tipo especial de centauro que acude a colaborar con el dios en su guerra contra los indios. Rouse<sup>1738</sup> llama la atención sobre la dificultad de discernir si se trata de una leyenda poco conocida o bien de una invención noniana.

Los Feres, cuenta el poeta en 14.143-185, son hijos de las ninfas llamadas Híades, hijas a su vez del río Lamo. Junto a las ninfas fluviales, habían cuidado de Dioniso cuando acababa de nacer del muslo de Zeus. Como es habitual en la tradición, Hera conserva su papel de madrastra colérica que la conduce a vengarse de todo aquel que ose prestar su apoyo al hijo ilegítimo de su marido. El castigo que

---

<sup>1738</sup> Rouse 1962, tomo 1, nota a 14.143.

lleva a cabo aquí la irascible diosa es transformarlos en seres semianimales, como narra detenidamente el texto.

Los medios, como decimos, son claramente mágicos, y Oscuridad, que en Hesíodo (*Escudo* 264-270), por ejemplo, es la personificación de la tristeza, actúa aquí como una profesional de la magia. Así parece claro a partir del uso del adjetivo “tesalia”: Oscuridad procede de una tierra tradicionalmente vinculada a la brujería en la Antigüedad grecolatina. Tesalia es el país que cuenta con mayor proliferación de brujas, el mejor para aprender hechicería sin moverse de Grecia y de donde proceden la mayor parte de procedimientos y objetos con propiedades mágicas. O al menos así hemos de entender los testimonios que hacen de este motivo un τόπος literario<sup>1739</sup>.

La condición mágica de acción llevada a cabo por Hera aparece reforzada mediante el empleo de una planta con efectos claramente perjudiciales. Se trata de una dualidad que poseen todos los elementos mágicos, que pueden servir para hacer el bien o el mal, según la voluntad del que obra. De los usos curativos de las plantas, así como de la ambivalencia del vino y de los φάρμακα en general, ya hemos hablado al analizar otros pasajes<sup>1740</sup>.

Las flores de la hierba indeterminada que Oscuridad proporciona a Hera son, además, δολόεντα, “engañosas”; la sustancia que resulta vertida sobre las cabezas de los Feres recibe la denominación de μάγγανα φαρμακόμεντα, es decir, “drogas mágicas”, que es una de las muchas traducciones posibles, dada la indeterminación de ambos términos. Por último, también la “espuma”, ἄλειφα, que les unta en el rostro es calificada de μάγον, mágica. El resultado es que los guardianes quedan, como es de esperar, “hechizados”, θελγομένων.

Como ya apuntábamos al hablar de las apariciones del término μάγος, no es habitual encontrar tal cantidad de indicios que apuntan irremediabilmente y de forma evidente en una única dirección, el empleo de la magia. Lo más frecuente es que tengamos que reconstruir las alusiones a la magia de la epopeya a través de menciones muy indirectas. Ello nos conduciría a postular un empleo peyorativo de los vocablos de raíz μαγ-, que aparecen repetidamente aquí. A veces hemos defendido la condición mágica de determinadas acciones en virtud de un uso traslaticio de un

---

<sup>1739</sup> Ya Platón se refiere a las mujeres de Tesalia como hechiceras capaces de mover la luna: Pl. *Grg.* 513a. Tesalia, tierra productora de φάρμακα en sentido mágico, en AG 11.259.2; el protagonista del *Asno de Oro*, Lucio, viaja a Tesalia para estudiar brujería; uno de los hijos de Pompeyo requiere los servicios de Ericto, poderosísima bruja de tal país, en el libro VI de la *Farsalia*.

<sup>1740</sup> Vid. IV.3.3. “Medicina mágica: plantas y ritos”.

adjetivo de sentido muy diferente, el de la raíz μυστ-, a cuyo origen religioso ya hemos tenido ocasión de referirnos y cuya derivación hacia “mágico” no es difícil entender en otros contextos. La diferencia parece ser la intención del que actúa: la de Hera es claramente malvada. Nono parece recrearse en el uso de μάγος con este sentido.

La capacidad de la magia de cambiar la forma de personas o de objetos es una de las más corrientes. Los propios magos, llamados γόητες, se transforman en animales con frecuencia, a la luz de testimonios literarios a los que hemos aludido brevemente más arriba<sup>1741</sup>.

### 5.3. MARÓN.

En 18.107-118, en medio de la fiesta que Estáfilo organiza en su palacio para recibir a Dioniso, encontramos una descripción de la borrachera del viejo Marón con unas palabras que reproducen en tono caricaturesco el lenguaje mágico y oracular:

καὶ κτύπος ἦν κροτάλων ἐπιδόρπιος. ἐν δ' ἄρα μέσσωι  
οἰνοβαρῆς τρομεροῖο φέρων ποδὸς ἄστατον ὀρμῆν  
ἦεν ἔνθα καὶ ἔνθα Μάρων, δεδονημένος οἴστρωι,  
ὄρθιον ἐκ δαπέδοιο παλίσσυτον ἵχνος ἐλίσσων,  
χεῖρας ἐὰς διδύμων Σατύρων ὑπὲρ ὤμων ἐρείσας  
μεσοφανῆς· ἐτέρου δὲ ποδὸς κουφίζετο παλμῶι  
ἀλλοτρίωι, ξανθωπὸν ἔχων χροά, μεσσόθι πέμπων  
πορφυρέας ἀκτίνας ὄλωι στίλβοντι προσώπωι,  
ἀντίτυπον μίμημα Σεληναίησι κεραΐαις,  
λαιῆι μὲν νεόδартον ἐθήμονος ἔγκυον οἴνου  
αὐχενίωι ζωστήρι περίπλοκον ἀσκὸν ἀείρων,  
δεξιτερῆι δὲ κύπελλον·

“Y en el medio, Marón, pleno de vino, se movía de un lado a otro conduciendo con esfuerzo su pie inestable, impulsado por el frenesí. Alzó del suelo sus piernas y rodeó a dos Sátiros tras ponerles los brazos encima de los hombros; le sujetaban en baile ajeno, y él, con el rostro rojizo, lanzando de su cara resplandeciente purpúreos rayos (ἀκτίνας), era la viva imagen de los cuernos de la luna. Con la mano izquierda sostenía un odre recién fabricado, lleno de inevitable vino, atado al cuello, y en la derecha una copa”.

---

<sup>1741</sup> Vid. IV.4.2.1. “La metamorfosis como acción mágica”.

Es posible registrar en estos versos una semejanza con el *Himno Homérico a Helio* (10-11) y los *Oráculos Sibilinos* 1.33 y 8.270<sup>1742</sup>. La coincidencia de los términos no permite afirmar que estamos ante una acción mágica, pero nos interesa la semejanza formal que, ahora con toda certeza, podemos explicar como juego poético del panopolitano. Se trataría de un muy poderoso argumento para quienes afirman que toda la poesía de Nono, máxime la parte pagana, es decir, las *Dionisiacas*, no es más que un juego o una burla del paganismo<sup>1743</sup>. No creo, sin embargo, que la epopeya sea reducible a una parodia continua, por más que en ocasiones determinadas, como aquí, Nono emplee motivos paganos sólo para ilustrar el conocimiento que tiene de tales obras. A mi juicio, el pasaje de Marón borracho sería una excepción que conduciría a aceptar que estamos ante una parodia concreta; ahora bien, en el caso de que en realidad se trate de una burla, alcanza en mi opinión tan sólo a un aspecto lateral del paganismo, no a la religiosidad pagana en general. Ni siquiera estos muy breves versos pueden llevar a la clara conclusión de que la magia, el lenguaje oracular, el *Himno Homérico a Helio* sean objeto de crítica. Lo cierto es que la burla no tiene por qué ser la única motivación del poeta y no hay pruebas irrefutables que impidan pensar en una fe seria de lo aparentemente parodiado.

Es decir, y por intentar simplificar, es cierto que el lenguaje supuestamente religioso sirve aquí para describir una escena evidentemente cómica. Sin embargo, con toda su ridiculez, Marón conserva aún una dignidad que resulta del hecho de ser uno de los más aventajados seguidores de Dioniso. No olvidemos que el vino no es sólo diversión, no significa necesariamente, al menos en su concepción iniciática, una pérdida de conciencia burda. El vino, para Nono, es garantía de vida ultraterrena y en razón de ello aparece a veces empleado como φάρμακον salvador<sup>1744</sup>. En un sentido más hondo, el vino es liberación que pretende no ser pasajera, sino perdurable. A lo largo de todo nuestro trabajo hemos ido tratando de hallar algunas de las claves que Nono establece para diferenciar en su obra las posibles señales de un dionisismo puro y de lo que, en términos de Bianchi<sup>1745</sup>, es una superación misteriosófica y gnóstica

---

<sup>1742</sup> Cf. Hernández de la Fuente 2001a, nota 15 del canto decimooctavo.

<sup>1743</sup> Cf. sobre todo Livrea 1987 y Livrea 2003.

<sup>1744</sup> Vid. IV.3.3.1. "El arte de Febo".

<sup>1745</sup> Bianchi 1978.

del mismo<sup>1746</sup>. Se trata de una tarea sumamente dificultosa dada la confusión que existe entre todos los cultos místéricos en época de Nono, tal como hemos observado reiteradamente. Ahora nos limitamos a llamar la atención sobre el hecho de que en multitud de escenas el vino recibe tal uso, de modo que sirve para calmar los más profundos sufrimientos, acompañado de promesas soteriológicas: tras la muerte de Estáfilo, su mujer, Methe y su hijo, Botrys, son consolados mediante la bebida divina, eficaz olvido de penas<sup>1747</sup>.

#### 5.4. SUEÑO.

Uno de los pasos previos al episodio tópico del “engaño de Zeus”, desarrollado en el canto trigésimo segundo<sup>1748</sup>, es el de la confabulación de Hera con una serie de personajes que la ayudarán en el proceso. Por una parte, Perséfone, la Erinis Megeira que la diosa infernal proporciona como escolta a la rencorosa Hera, Iris, fidelísima cumplidora de los mandatos de la señora del Olimpo. Por último, Sueño, ὕπνος, que será una pieza clave en la realización de la voluntad de Hera, cuyo plan consiste en hacer dormir a Zeus durante el tiempo suficiente para que abandone la batalla y deje de ayudar a su hijo Dioniso. El personaje llamado Sueño es hijo de Noche, de quien se disfraza Iris para engañarle y persuadirle de que actúe según sus indicaciones, mediante la promesa de casarle con Pasítea, de quien el dios está encaprichado.

En mi opinión, el solo hecho de personificar al sueño significa concederle algún tipo de poder inexplicable racionalmente, admitir que se trata de uno de los estados, como venimos diciendo en lugares anteriores, que pueden inducirse mágicamente.

La intervención de Perséfone y la Erinis redundan en la interpretación del pasaje como una muestra de magia. Pedir ayuda a Perséfone, reina del mundo de los muertos, es señal de oscuras intenciones vinculables con el concepto actual de “magia negra”. De acuerdo con tal concepción, Dioniso invoca a la esposa de Hades para que

---

<sup>1746</sup> Vid. el bloque III de nuestro trabajo, donde partimos del estudio de la relación entre los tres Dionisos nonianos, de los rasgos que los unen y diferencian, para hallar los vínculos entre las respectivas religiosidades que representan.

<sup>1747</sup> Es un episodio repleto de referencias alegóricas y donde todos los personajes tienen nombres parlantes: Estáfilo, “grano de uva”; Methe, “embriaguez” y Botrys, “racimo”. Cf. cantos 18 y 19.

<sup>1748</sup> Hablamos de tal episodio en IV.3.2.3.c. “La corona de Hera”.

le ayude a matar a Penteo. También la intención de Hera en este punto es maléfica. Bajo el mandato de la diosa subterránea obran las Erinis, que a lo largo de la tradición se presentan como siniestros personajes vengadores de los crímenes de sangre, normalmente familiares. Las Erinis aparecen asimismo en el *Papiro de Derveni* en la descripción de lo que parece algún tipo de ritual sacrificial, tal vez, a decir de Betegh<sup>1749</sup>, un rito funerario. En la columna VI del Papiro las Erinis son mencionadas junto a unos démones y almas. Además, toman parte unos μάγοι, cuya función ha sido ampliamente discutida<sup>1750</sup>.

Del mismo modo que no podemos pasar por alto la vinculación de las Erinis con el orfismo, tal como el *Papiro* nos permite advertir, tampoco debemos desatender los recursos lingüísticos de los que Hera, muy astutamente, se sirve en la súplica que dirige a la esposa de Hades. Hera sabe exactamente cuándo y cómo debe mencionar ante Perséfone, para conmoverla, a Zagreo, su hijo malogrado. Así lo hace en 31.34-36, donde de una manera falaz contrapone a Zagreo y al segundo Dioniso, llamando la atención de la diosa subterránea sobre el hecho objetivo de que se trata del hijo de una mujer mortal. Sería, por tanto, un hecho extremadamente deshonesto que unas “manos terrenas” se hicieran con el símbolo del máximo poder olímpico, los rayos de Zeus. El segundo Dioniso sería un impostor, un usurpador, y es imperdonable que no se haga nada por impedir su victoria frente a los indios. Una comparación idéntica entre ambos Dionisos emplea Hera con los mismos fines y resultados en 31.45-48, donde alude a la muerte del dios niño bajo el cuchillo titánico; Zeus salvó del vientre de Sémele a un impostor, el segundo Dioniso, pero no hizo nada por evitar el trágico destino de Zagreo<sup>1751</sup>.

Para lograr lo que desea, Hera reincide en el punto fuerte de su argumentación: la condición ilícita de Dioniso, nacido de un adulterio de su esposo, y, de un modo implícito, su carácter mortal, que señala sólo por medio de la referencia al “Dioniso celeste”, es decir, Zagreo, por contraposición a Baco. De forma constante en la epopeya, Dioniso sea considerado un simple mortal por sus enemigos, y, en consecuencia, un hechicero, que es el único recurso que hallan sus enemigos para explicar los prodigios que lleva a cabo.

---

<sup>1749</sup> Betegh 2004.

<sup>1750</sup> Vid. IV.2.5. “Sabios y magos: los brahmanes”.

<sup>1751</sup> Vid. III.10.

Ambos pasajes se relacionan de un modo palpable con el orfismo. Dioniso Zagreo, hijo de Perséfone, engendrado en ella por Zeus en forma de serpiente, es el sucesor de su padre según la doctrina teogónica órfica. Hera, que en los dos pasajes de las *Dionisiacas* que estamos analizando ahora se muestra ofendida por la injusticia que supone la muerte de Zagreo mientras que el nuevo Dioniso hace méritos para ganarse el Olimpo, es en realidad la instigadora del crimen cometido contra el primero. El único fin de la reina del Olimpo es causar, sea como sea, la perdición del producto del adulterio de su marido. Perséfone es el primer escalón hacia la meta de la astuta Hera, que se gana su voluntad a través de las estudiadas menciones de su hijo, divinidad central del orfismo.

Perséfone resulta, finalmente, convencida por las artimañas de Hera. Le concede como escolta a la Erinis Megeira, cuya capacidad fundamental es provocar la locura a golpes de látigo. Al hablar de la invocación de Dioniso a la Luna para causar la ruina de Penteo vimos cómo las Erinis realizaban una serie de acciones que las relacionan con la vertiente más oscura y maléfica de la magia. Megeira, por el momento, se metamorfosea en lechuza y se marcha al Cáucaso a esperar pacientemente a que Zeus quede dormido, para enloquecer a su hijo y protegido, Dioniso, y apartarlo de la lucha. La capacidad que algunos dioses poseen de transformarse en animales les acerca de una manera llamativa a la magia. El cambio provisional de forma de la Erinis, narrado en 31.98-102, es un ejemplo más de metamorfosis divina, además, de una imagen poética de la forma de esperar de Megeira, silenciosa, oscura y siniestra, como el propósito que Hera le ha encomendado.

Un nuevo cambio de forma se registra en 31.132-135. Preferimos incluirlo en este epígrafe y no en el denominado “metamorfosis divinas” debido a que aparece inserto en el episodio de la utilización de Sueño por parte de Hera como preparación del engaño de Zeus. Poco más arriba defendemos que se trata de una serie de cuidadosos pasos de carácter mágico, fijos en un objetivo determinado que Hera termina, para deleite suyo, por alcanzar: el enloquecimiento de Dioniso, el repliegue de las fuerzas dionisiacas y un mayor avance del ejército indio. En esta ocasión es Iris quien se metamorfosea para acudir ante Sueño. Llega ante él disfrazada de Noche, su madre, una divinidad bien conocida en el ámbito literario cercano al orfismo. Se trata de un personaje fundamental en las cosmogonías de Derveni y de Eudemo, como



primer ser a partir del que se generarían todos los demás. En la teogonía del siglo V a.C. que, según Brisson, se encuentra en el origen de la de Protógono y la de Derveni, Noche engendra el huevo del que nacerá Fanes<sup>1752</sup>. Nono sigue la tradición hesiódica según la cual Noche es madre de Hipno y de Tánato, el Sueño y la Muerte (cf. *Th.* 211).

La acción propiamente mágica del pasaje es el cambio de forma de Iris. Nos interesan también algunas de las razones de las que se sirve en el parlamento que dirige a Sueño para convencerlo, puesto que Iris apela a unos lazos afectivos que podemos considerar base de las relaciones familiares humanas: como una falsa Noche finge sentirse terriblemente ofendida y ultrajada por las antorchas del culto dionisiaco<sup>1753</sup>. Son también éstas motivo de vergüenza para su hijo, aunque él, enamorado de Pasítea, no lo advierte. La falsa Noche entiende la actividad propia de su hijo como un acto mágico: en 31.143s le dirige la siguiente acusación, que contiene una clara alusión a la celebración nocturna de los misterios de Dioniso:

...οὐκέτι θέλγεις

ἀνέρας ἐγρήσσοντας.

“Ya no hechizas a ciertos hombres que velan”.

En 31.154-156 leemos la orden que concreta el deseo de Hera:

δὸς χάριν ἀχνυμένηι σέο μητέρι, δὸς χάριν Ἡρηι,

καὶ Διὸς ὑψιμέδοντος ἀθελγέα θέλξον ὀπωπήν

ἐς μίαν ἡριγένειαν.

“Concede este favor a tu encolerizada madre, concede a Hera este favor: hechiza la vista imposible de hechizar de Zeus, el que gobierna en las alturas, sólo durante un día”.

Por último, Iris bajo la forma de Noche alude a un rasgo que nos hace pensar en un mecanismo mental de magia simpática que sirve de base a Nono para la composición de toda la escena. Nos referimos al recurso a la semejanza, el último argumento empleado por Noche para empujar a Sueño a cumplir su misión, que leemos en 31.173-175:

Γηγενέων δ' ἐλέαιρε γονὴν μελανόχροον Ἴνδῶν·

δὸς χάριν· ὑμετέρης γὰρ ὁμόχροές εἰσι τεκούσης·

ῥύεο κυανέους, κυανόπτερε.

<sup>1752</sup> Cf. Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

<sup>1753</sup> Cf. 31.147s: εἷς βροτὸς αἰσχύνει με φαεσφόρος, ὅττι καλύπτει, / καὶ μεγάλην περ ἐοῦσαν, ἐμῆς ἀκτίνα Σελήνης. “Un mortal portador de antorchas me agravia, pues tapa los rayos de mi Selene, aunque es grande”.

“Concédeme ese favor, compadécete de la raza oscura de los indios, hijos de la Tierra, pues tienen el mismo color de piel que tu madre; defiende a los que son oscuros, tú que tienes oscuras alas...”.

Sueño debe hacer dormir a Zeus para obedecer a su madre, que apoya a los indios en virtud de la semejanza del color de su piel. Parece el argumento que Nono considera más fuerte, puesto que lo coloca al final del ruego.

El pasaje se cierra con la promesa de Sueño de hacer lo que le pide. Hera ve cumplido su objetivo en 32.97, después del engaño al que resulta sometido Zeus por su esposa, astutamente aderezada<sup>1754</sup>:

καὶ Διὸς ὄμματα θέλξεν ὁμόστολος Ὑπνος Ἐρώτων.

“Y Sueño, compañero de los Amores, hechizó los ojos de Zeus”.

Lo cual será el comienzo de una etapa difícil para el ejército dionisiaco, que tendrá que enfrentarse a los indios sin poder contar con el apoyo de su líder, enajenado eficientemente por Megera.

## 5.5. BÓREAS.

Durante los funerales por Ofeltes el ejército dionisiaco celebra una serie de juegos deportivos. Entre ellos, hallamos una carrera a pie en la que concurren Ocítoo, Erecteo y un tal Príaso. Erecteo aprovecha que Bóreas está casado con su hija Oritía para suplicarle que le preste durante una hora la velocidad de sus alas, con el objetivo de vencer en la prueba. Así lo refiere el poeta en 37.640-645:

“γαμβρέ, τεῶι χραίσμησον Ἐρεχθεί καὶ σέο νύμφη,  
εἰ μεθέπεις γλυκὸν οἶστρον ἐμῆς ἔτι παιδὸς ἐρώτων·  
δός μοι σῶν πτερύγων βάλιον δρόμον εἰς μίαν ὥρην,  
Ὡκύθοον ταχύγουνον ἵνα προθέοντα παρέλθω.”  
ὦς φαμένου Βορέης ἱκετήσιον ἔκλυε φωνήν,  
καὶ μιν ἐυτροχάλοιο ταχίονα θῆκεν ἀέλλης.

“Yerno mío, ayuda a Erecteo y a tu esposa, si es que aún persigues el dulce aguijón de los amores por mi hija. Concédeme por una hora el rápido impulso de tus alas para que pueda adelantar a Ocítoo, de veloces rodillas, que va en cabeza”. Así dijo. Bóreas escuchó sus palabras de súplica y le hizo más veloz que un huracán lleno de torbellinos”.

Las súplicas y ruegos a los dioses forman parte de la esfera de la religión, aunque tocan de lleno también el campo de la magia. Luck afirma que la conciencia

---

<sup>1754</sup> Vid. IV.3.2.3.c. “La corona de Hera”.

del pecado es extraña a la magia: “el mago está por encima de la moralidad y de la ley, una ley que se le rinde”<sup>1755</sup>. La religión adopta una actitud sumisa, frente a la del mago, que se considera capaz de obligar a la divinidad a cumplir la voluntad humana. Por todo lo cual, encontraríamos dificultad en considerar mágica la acción aquí descrita, dado que, a mi juicio, no deberíamos concederle cualidades mágicas a la súplica de Erecteo simplemente porque logre su propósito, tan trivial como el alcanzar la victoria en una carrera. En un principio, podríamos pensar en un dominio mágico del clima por parte del suegro de Bóreas, un resultado similar al obtenido por Aristeo en 5.270-279<sup>1756</sup>. Ahora bien, a diferencia del hijo de Apolo, que lleva a cabo un ritual con sus dos partes bien diferenciadas, Erecteo obtiene lo que desea de un modo inmediato. Se aprovecha de una relación especial con la divinidad cuyo favor demanda, dado que Bóreas es su yerno. Nono sigue haciendo alarde de su profundo conocimiento de la mitología al traer al recuerdo del lector una historia secundaria, el rapto de Oritía por el viento del Norte. Estamos ante una nueva muestra de erudición sin otra pretensión más que dotar de colorido al poema, aunque no carece de un interés alegórico. Los vientos han sido siempre representados en el imaginario y la iconografía como seres alados, y, parece pensar el poeta, la mejor forma de ganar una carrera a pie es usar durante una hora las alas del viento del norte.

Erecteo, por lo demás, ni en esta escena ni en el resto de las *Dionisiacas* presenta cualidades que nos permitan relacionarlo con aspectos del mito de Orfeo o de la religión órfica.

## 5.6. BALANCE.

A simple vista, podría parecer un despropósito agrupar bajo un mismo epígrafe a personajes tan dispares como Oscuridad, Marón, Sueño y Bóreas. Más aún, si tenemos en cuenta que la relación de cada uno de ellos con la magia se produce en un sentido distinto y por razones diversas. Desde este punto de vista, el último capítulo de la sección dedicada al estudio de la magia en las *Dionisiacas*, que también llega a su fin ahora, se convierte en una suerte de cajón de sastre, repleto de elementos variados y aparentemente heterogéneos. No por ello, sin embargo, resulta

---

<sup>1755</sup> Luck 1995, p. 37.

<sup>1756</sup> Vid. II.4.4.2. “Orar contra el calor”.

menos útil examinar de cerca las intervenciones de los personajes enumerados, aunque sean únicas en la epopeya. Nuestro tratamiento supone extraer los actos descritos de cualquiera de las clasificaciones sobre las que hasta ahora operamos. Así, resulta posible analizar los pasajes desde una perspectiva abierta, que permite establecer vínculos con la magia en función de varios criterios.

De tal manera, hemos señalado la malevolencia del objetivo perseguido como rasgo común a los pasajes protagonizados por Oscuridad y Sueño. La primera de ellas aparece designada claramente como hechicera en función de su procedencia tesalia, que le confiere un conocimiento innegable de ciertas hierbas prodigiosas. En el caso de la intervención de Sueño, las señales que apuntan a una vinculación con la magia son algo más abundantes: además de la propia concepción del sueño como un estado susceptible de inducirse mágicamente, la estrategia empleada por Iris, que se metamorfosea en Noche para ponerlo de su lado, se encuentra directamente relacionada con el tipo de magia que llamamos divina o inmediata. El vocabulario con el que la mensajera de los dioses se dirige a Sueño, abundante en términos del campo semántico del hechizo, apenas deja tampoco lugar para la duda.

El vocabulario es lo único innegablemente mágico en la descripción de la borrachera de Marón, que nos permite afirmar con casi total seguridad el conocimiento por parte de nuestro poeta de los *Oráculos sibilinos* o el *Himno homérico a Helio*. Por lo demás, no queda del todo clara la postura de Nono respecto a tales obras, si bien las conclusiones que extrajimos al respecto no apuntan, creemos, a una simple burla desprovista de contenido, a pesar de la evidente intención cómica.

Nos ocupamos en último lugar de Bóreas, cuya única mención en las *Dionisiacas* tiene lugar dentro de un discurso de su suegro Erecteo, que le ruega ayuda en una carrera a pie. La escena es vinculable con un tipo de magia ritual, por cuanto que se basa en elementos hablados, aunque los dramatizados no sean explícitos, pero también es posible reducirla a un privilegio concedido por un dios a un mortal en virtud de la cercanía de éste a la esfera divina. Nos moveríamos, por tanto, en el terreno de lo que denominamos magia inmediata.



## V. CONCLUSIONES.

### 1. ORFEO EN LAS *DIONISIÁCAS*: RETAZOS DE UN MITO.

Dedicamos el primero de los tres bloques de nuestro trabajo al estudio del uso que recibe en las *Dionisiacas* el mito de Orfeo, el cantor prodigioso al que la tradición atribuyera la fundación o transmisión de una forma de religiosidad misteriosa muy extendida que recibiría su nombre de él.

Pero antes de abordar el sentido de las apariciones del personaje en la epopeya noniana nos vimos en la obligación de aludir a la dificultad que supone el hecho de que el centro de la trama, es decir, la guerra de Dioniso contra los indios, se desarrolle, dentro de la cronología mítica, una generación antes que Orfeo. En una curiosa muestra de lógica por parte de nuestro poeta, no será el célebre músico, sino su padre, Eagro, quien desempeña un papel activo, como personaje vivo y sujeto de acciones guerreras en la época mítica que Nono describe. De hecho, el príncipe tracio, esposo de Calíope, forma parte del ejército de Dioniso.

Una vez enumeradas las razones por las que no es posible que el panopolitano reserve papel alguno a Orfeo, nos dirigimos a examinar las cuatro menciones de su nombre. Sólo la primera de ellas, como vimos, se refiere directamente a él; las tres restantes sirven, en pocas palabras, para señalar a miembros de su familia: su padre y su madre, fundamentalmente.

Compuesto de características personales que lo retratan en lo genealógico y lo psicológico, es decir, que lo sitúan en una familia determinada, que lo dibujan con unas características y habilidades concretas y que lo presentan como protagonista y artífice de episodios del todo coherentes con el conjunto de sus rasgos, Orfeo permanece oculto y hemos de atender para su reconstrucción a los pedazos de su mito, diseminados prácticamente por doquier en las *Dionisiacas*. De esta manera, la

condición escurridiza y elusiva del tracio y su aparentemente discreta presencia, lejos de resultar un obstáculo, se convierten en un estímulo para indagar la recepción en época tardía de unas características míticas cuya fuerza permanece aun fuera del personaje al que en un principio pertenecieron. En suma, descubrimos en el examen de los textos de Nono la pervivencia de un paradigma mítico que el poeta aplica a placer a personajes cuyos rasgos propician la comparación, pero también a otros que nada tenían que ver con el músico en la tradición grecolatina.

El examen del contexto de la primera aparición del nombre de Orfeo nos ha llevado a un catálogo de inventores, o, dicho de otro modo, héroes civilizadores, destacados en el mito por haber realizado aportaciones beneficiosas a la humanidad. La inclusión del músico prodigioso en medio del elenco nos ha permitido aludir a la descripción noniana de su aportación como una referencia inconfundible a la vieja condición del personaje como inventor o transmisor de ritos. Con la expresión “las corrientes inspiradas del canto divino”, el poeta señala a unos rituales que precisan de iniciación y que cuentan con la música y los cantos sobre dioses, es decir, teogonías, como uno de sus componentes fundamentales.

La mención del catálogo del canto cuadragésimo primero sirve, ante todo, como demostración de que el mito de Orfeo continúa siendo de una poderosa expresividad aún en la literatura de corte pagano del siglo V d.C. La presencia de los demás personajes del elenco facilita la clasificación de Orfeo en un tipo de héroes filantrópicos y la inclusión de sus misterios, o de la religión en general, en la categoría de pilar fundamental de la sociedad humana. Si la única mención directa de Orfeo, la de 41.375, largamente comentada donde corresponde, proporciona, en su brevedad, una nada despreciable cantidad de información acerca del tipo de ritos de los que la tradición lo consideró introductor, la etiqueta de “primer descubridor” nos permitía aludir también a un texto paralelo de Platón referido a la faceta de inventor que adquiere a veces Orfeo en la tradición.

Junto al tracio, nos detenemos en la mención de Lino y de Cadmo, para comprender el alcance y repercusión de sus respectivos inventos: la elocuencia y la escritura. Ambos constituyen ejemplos de la aplicación indirecta a otros personajes de características definitorias de la biografía mítica del músico maravilloso y abren el camino para el análisis de determinados caracteres que intervienen en otros lugares de la epopeya desde el punto de vista del grado más lejano de vinculación con

respecto a Orfeo. El caso de Cadmo, comentado con detenimiento, es especial, puesto que sus relaciones con Orfeo se producían en sentido recíproco. Vimos cómo en algunos testimonios su papel de inventor del alfabeto es incluso usurpado por el tracio. En cuanto a Lino, la vinculación más clara con el músico tenía lugar, primero, a raíz del papel destacado que como progenitor tiene Apolo en su mito (a imagen y semejanza de la relación que insinúa Píndaro en su *Pítica IV*). Pero también, sobre todo, por compartir con él la habilidad con un instrumento musical en la tradición y la elocuencia, de la que Nono considera a Lino introductor, mientras que muchos otros testimonios la atribuyen a Orfeo, maestro en el arte de la palabra. En tal ambigüedad hemos hallado apoyo para aludir a la consideración de la palabra y de la música como dos aspectos de una misma capacidad, la del sonido, para lograr fines comparables a los que logra la magia.

Hemos hablado de menciones directas y de indirectas. A medio camino entre ambos tipos consideramos las alusiones del poeta a la familia de Orfeo: encontramos a su padre, Eagro, a su madre, llamada Calíope, Caliopea o sencillamente musa, y a Ares, que sólo en Nono aparece como abuelo paterno del mítico bardo. Los parientes de Orfeo son nombrados junto a él en tres ocasiones. En el fondo, la intención del panopolitano parece ser facilitar el reconocimiento de Eagro e incluso justificar en él una capacidad musical que no tiene en ningún testimonio de la tradición y que el panopolitano le otorga en un novedoso procedimiento literario al que aludimos como “herencia genética inversa”, es decir, como si Eagro se hubiera contagiado de la cualidad que más famoso haría a su hijo. Orfeo, que es aún un retoño cuando su padre parte a la guerra con Dioniso, ve anticipada literariamente su fama por un doble artificio de Nono: primero, por la alusión a Calíope como “madre de una ilustre descendencia”. Segundo, por el éxito de Eagro sobre Erecteo en un certamen de canto. La mención de Orfeo en este contexto desempeña la misión doble de dar a conocer a su padre, menos famoso que él en la mitología, pero, por otra parte, sitúa la contienda índica en unas coordenadas temporales cuya precisión resulta chocante con las incoherencias definitorias de la mitología. Una vez han sido presentados todos los familiares de Orfeo en la trama, Nono deja de considerar necesaria la referencia al mítico músico.



En el más extenso de los capítulos de la sección mítica defendemos la presencia de elementos característicos del mito de Orfeo incluso sin que el poeta necesite hacer uso de su nombre. Ni siquiera podemos basarnos en una relación contextual, como en el caso del catálogo de inventores, ni en una relación genealógica de los personajes que hemos agrupado en una suerte de cajón de sastre en virtud de su similitud con Orfeo o la reutilización de algunos aspectos del mito del tracio que podemos defender en sus historias. Debido a tal imprecisión, que en nada contradice los rasgos definitorios del género poético, hay ocasiones en las que la referencia al esquema mítico es tan lejana que sólo podemos apuntarla como hipótesis.

Hemos pasado revista a las intervenciones de una serie de personajes que, mayoritariamente, basan su semejanza con Orfeo en la pertenencia común a la categoría de los “primeros descubridores” que para el bardo fija Nono en la única mención de que lo hace protagonista. Es el caso de Cadmo, de Aristeo y de Triptólemo. Del primero presenta el panopolitano una completa y laudatoria descripción que enumera las aportaciones beneficiosas que realizase para Grecia: ritos, magia y escritura vuelven a traernos a la mente la figura de Orfeo. Una intervención fundamental suya en la *tifonomaquia*, gracias a la que Zeus recupera sus tendones, nos lo revela como un músico espurio, capaz de someter la naturaleza entera a su antojo.

Hablábamos a continuación de Aristeo, un *πρῶτος εὐρετής* que se encuentra situado fuera del catálogo del canto cuadragésimo primero. Las aportaciones más destacadas que reconoce Nono a este hijo de Apolo son la ganadería, la apicultura y el aceite de oliva. Su relación con Orfeo se incrementa en la escena que describe un ritual mágico con el que logra intervenir a voluntad sobre un aspecto del clima.

Triptólemo, inventor de la agricultura de cereal, nos permitía anticipar la complejidad de las relaciones entre la religión órfica y los misterios de Eleusis. Con él cerrábamos el comentario de los personajes que, aun fuera del catálogo del canto cuadragésimo primero, podían ser considerados “primeros descubridores” en virtud de las características que analizamos al hablar de cada uno de ellos.

La respuesta a la pregunta de por qué la humanidad necesita de un tipo de los héroes civilizadores es un argumento de autoridad: las aportaciones más novedosas o aquéllas que se consideran de más valor precisan, para tener mayor peso y autoridad, de un representante divino o semidivino en la noche de los tiempos. El mismo

propósito yace en el fondo de la adjudicación de obras literarias de revolucionario contenido religioso a un personaje mítico del que se decía que había bajado a los infiernos.

Hemos hablado, entre otros personajes, de Anfión, protagonista de un mito de meras proporciones locales cuya habilidad musical fue absorbida en la tradición por el panhelénico Orfeo, personificación misma del poder de la música. La capacidad musical que el tracio poseyera en grado sumo es ahora el elemento de contacto fundamental. Con todo, a diferencia de Cadmo o Eagro, Anfión sí es un célebre músico de la mitología, aunque su protagonismo se reduzca a la leyenda local tebana. Nono relata en dos pasajes distintos el episodio tradicional de la fundación de Tebas donde Anfión arrastra con la música de su lira las piedras de la muralla. Tal acción justifica la confusión con Orfeo y, aunque en la leyenda del tracio no hay lugar para su intervención en la fundación de Tebas, la inmensa fuerza expresiva que alcanzó como músico prodigioso provocó que algunos autores lo confundieran. A ese respecto, hemos citado una serie de testimonios en los que es Orfeo y no Anfión quien colabora de manera mágica en la construcción de los muros de la ciudad de Cadmo.

Las menciones nonianas de Orfeo que hemos examinado en una progresión inversa, *in minuendo*, de lo más directo a lo más indirecto, culminan en dos extraños relatos secundarios, cada uno de los cuales forma parte de una digresión y está protagonizado por un personaje tan secundario que no tiene ni siquiera un nombre propio. En el sacerdote de Zeus lidio que vence con dos simples palabras a Tifón, el poeta nos recuerda de nuevo la capacidad de la lengua de Orfeo puesta de relieve ya en algunos de los más eximios trágicos, pero también nos permitía aludir al mítico músico como mago, de nuevo, o como teurgo, en función de los paralelos del texto de Nono con uno del neoplatónico Jámblico. En el indio que mata a una bacante de la que luego se enamora, hallamos reminiscencias del relato de la bajada de Orfeo a los infiernos para rescatar a Eurídice, de una manera breve, pero inconfundible, por las razones que en su momento hemos aducido, y que nos ponen sobre la pista para calibrar de qué manera ciertos motivos literarios que en el mito de Orfeo hallaron su máxima expresión sufrieron una transformación que les hace casi irreconocible.

Gracias a ello, se adaptaron y pervivieron, como vemos, al menos hasta finales del siglo V d.C.

De esta manera, Orfeo elusivo y escurridizo, cuya presencia en las *Dionisiacas* es difusa y no directa, nos obliga a ahondar en los episodios de la epopeya, en la formulación de las palabras y en la tradición, para descubrir los mecanismos a través de los que Nono parece ocultarlo a cada paso. Orfeo, que siglos atrás adquiriera proporciones gigantescas, panhelénicas, llega incluso hasta el Egipto tardío con su fuerza expresiva prácticamente intacta, como parece evidente a la luz de su capacidad de abarcar todas las artes, todas las técnicas, las formas de religiosidad mística por excelencia. Y, al igual que se apodera del único episodio destacado en que interviniera el tebano Anfión, absorbe los rasgos de otros personajes nonianos, al tiempo que esparce y siembra pedazos de su mito sobre ellos. Orfeo oculto en otros resulta omnipresente en las *Dionisiacas*, como los pedazos de su cuerpo que por doquier hubieran esparcido sus matadoras del mito, las ménades. Tan escondido y ubicuo como el propio orfismo.

En la última sección del extenso capítulo dedicado a “otros personajes similares” nos ocupábamos de las intervenciones en la trama de dos héroes secundarios, anónimos, en los que defendemos una pervivencia de ciertos rasgos fundamentales del mito de Orfeo. Mi propuesta consiste en entender que los episodios protagonizados por el sacerdote de Estátala del canto decimotercero y por el soldado indio del trigésimo quinto forman parte, si bien a un nivel mucho más alusivo, de las referencias nonianas al bardo tracio, por cuanto que ilustran el uso por parte del panopolitano de elementos literarios con los que la tradición construyó la leyenda de Orfeo. Nono remitía a él en los casos de Eagro, Cadmo y Anfión, por medio de la aplicación a estos personajes de la habilidad musical que el tracio poseyó por excelencia. De un modo similar, en la acción del sacerdote que vence a Tifón con dos palabras contamos, principalmente, con una reminiscencia del poder de la γλῶσσα que ciertos testimonios consideraron también propio del mítico músico. De tal poder se derivaría, además, la consideración de Orfeo como un mago, por cuanto que la palabra, como la música, es capaz de lograr maravillosos objetivos. A partir de la labor que antes y después de Nono realizaron los neoplatónicos, dignificando y

dotando de contenido doctrinal la magia, hemos apuntado la posibilidad de la interpretación del modo de actuar del sacerdote como un teurgo. A este respecto citamos un interesante paralelo de Jámblico, que nos daba las claves precisas para la interpretación del episodio en ese sentido, además de facilitarnos una muestra notable de cómo gran parte del vocabulario de las religiones místicas entra a formar parte de la magia y la teurgia a partir de sus rasgos comunes. Orfeo, por su célebre habilidad verbal, reflejada de modo último en el sacerdote de Estátala, guarda semejanzas de fondo con la figura histórica del teurgo.

Por otra parte, en la escena del indio que mata a una bacante y que seguidamente se enamora de ella, nuestro propósito fundamental consistía en demostrar la pervivencia de un molde literario concreto, que ya había sido filtrado por Virgilio: el de la bajada al Hades para rescatar a un muerto, toda una hazaña, un desafío a los dioses, cuyo máximo representante fue también Orfeo con la historia de Eurídice. La formulación de la resurrección que el soldado desea para su amada enemiga proporciona la clave: el indio expresa con claridad su deseo de bajar realmente a un lugar que tiene, en la mente del público de Nono, una existencia física, y volver con el alma de la muerta, tal como algunos estudiosos afirman que consiguió hacer Orfeo con su esposa. No parece verosímil, con todo, que Nono piense en el concepto cristiano de resurrección al poner las palabras que hemos analizado en boca de su personaje: es una resurrección pagana, mágica. No implica una vida ultramundana, sino que reclama una nueva vida corpórea, idéntica de la anterior. Tal como la que Orfeo pretendió conseguir para Eurídice.

## **2. LOS TRES DIONISOS. TEOGONÍAS, RITO Y ESCATOLOGÍA ÓRFICA EN LAS *DIONISÍACAS*.**

El segundo bloque de nuestro trabajo nos ha permitido abordar el estudio de las huellas de relatos teogónicos en las *Dionisíacas*. Como ya hemos defendido más arriba de manera reiterada, las teogonías son, muy probablemente, las obras atribuidas a Orfeo que más influencia ejercieron en la epopeya del panopolitano.

Dentro de la secuencia enumerada por el neoplatónico Damascio, la denominada *Relato Sagrado en 24 Rapsodias* sería la única que nuestro poeta habría podido manejar físicamente, puesto que la *Eudemia* y la de *Jerónimo y Helanico* estarían perdidas ya en su época. Destinadas a ofrecer una explicación de la configuración del mundo desde sus orígenes, las teogonías órficas cuentan con una serie de cinco particularidades respecto a la de Hesíodo<sup>1757</sup>, sobre la que, al parecer, fueron modeladas: el proceso de doble creación del mundo, como resultado de la acción de un segundo demiurgo que devora al primero o parte de él; la alusión al surgimiento del cosmos a partir de un huevo, presente sólo en algunos de los modelos teogónicos; en tercer lugar, la tendencia al sincretismo entre divinidades, manifestado sobre todo en el tratamiento de unas como si sólo fueran variantes de otras; el añadido de un reinado de Dioniso después de la secuencia tradicional que finaliza en Zeus y, por último, la inclusión de una justificación del papel de los hombres y de sus relaciones con los dioses a través de una antropogonía. A través de los textos que hemos ido analizando, hemos comprobado en qué medida y de qué modo tales características se difuminan en el magma ideológico y temático de las *Dionisiacas*. La comparación entre los pasajes de la epopeya y los fragmentos que nos transmiten sobre todo algunos de los más insignes neoplatónicos ha sido la herramienta fundamental.

La cuestión del influjo de las teogonías órficas en la obra del egipcio se encuentra ligada al papel que desempeñan los tres Dionisos en el poema. Así, hemos partido del estudio de la relación que establecen entre sí cada uno de los componentes de la tríada divina, en la idea de que ilustra de forma representativa el esquema de relaciones mutuas entre el dionisismo, el orfismo y algunos de los aspectos más llamativos de la filosofía neoplatónica. Al igual que las tres corrientes, los tres Dionisos cuentan con rasgos análogos que los acercan entre sí. Presentaremos a continuación una perspectiva sumaria de tales puntos de contacto, así como de las divergencias halladas a lo largo de nuestra argumentación en el segundo bloque.

No proponemos en ningún momento la equiparación de ninguno de los tres Dionisos con las manifestaciones a las que nos referimos; antes bien, encontramos elementos pertenecientes a cada una de las tres, dispersos en los relatos que atañen a Zagreo, Baco y Yaco, y la distribución no es en absoluto exacta. Sin embargo, aunque el orfismo ha sido a lo largo del presente trabajo el objeto central de nuestro estudio,

---

<sup>1757</sup> Bernabé en Bernabé – Casadesús (eds.) *impr.*, capítulo 14.

no hemos desatendido las referencias a otras formas de religiosidad mística. La razón la apuntamos sobre todo en la Introducción general al hablar del estado en que se encuentra la religión de Orfeo en época de Nono. Como se recordará, aludimos al siglo V d.C. como la cima del resurgimiento que el orfismo comenzara a experimentar unos dos siglos antes. Y nos referimos asimismo al valor primero que las alusiones a la religión de Orfeo debieron tener por entonces y que podemos resumir en un anhelo de dar prestigio a otras formas de religiosidad igualmente místicas. Ello es prueba suficiente de la fuerza expresiva que, cuando menos, poseía por entonces la doctrina órfica, en correspondencia con su formidable extensión a lo largo de épocas anteriores.

A pesar del absoluto protagonismo del Dioniso tradicional, es decir, el hijo de Sémele y Zeus, Nono concede sendos lugares marginales de su epopeya a Zagreo, predecesor de Baco engendrado en Perséfone, y Yaco, hijo del segundo Dioniso y la frigia Aura. Con todo, la marginalidad de los episodios protagonizados por cada uno de los dos dioses es tan sólo aparente, según hemos demostrado, teniendo en cuenta que ambos enmarcan la enumeración de gestas dionisiacas que, podríamos decir de un modo deliberadamente simplista, subyacen a la totalidad de la epopeya.

Concedemos especial relieve al relato noniano del nacimiento y la muerte de Zagreo, el primer Dioniso, hijo de Perséfone y Zeus, coincidente con el dios que, según las fuentes órficas, habría sido asesinado y devorado por los Titanes en un mito etiológico que daría explicación simultánea tanto del origen de los humanos como de sus posibilidades de salvación a través de un conjunto de rituales amparados en la antropogonía. A raíz de esta observación cobra sentido el tratamiento conjunto que efectuamos en la sección central, donde estudiamos las posibles alusiones nonianas a ritual, las creencias escatológicas que llevan implícitas, al mismo tiempo que los elementos literarios teogónicos que en la religión órfica amparaban unos y otras, y las razones y consecuencias de la coexistencia de tres dioses homónimos en una misma obra.

Al consagrarnos al estudio del mito de Zagreo en las *Dionisiacas* hemos adoptado una perspectiva acorde con el desarrollo cronológico del relato. Por ello nos dirigimos en primer lugar al examen de los acontecimientos que anticipan la venida del primer Dioniso, desde lo que hemos considerado anticipación resumida de la versión noniana del mito, contenida en un pasaje del canto quinto (5.563-580)

que, para facilitar un análisis detallado, dividíamos en dos secciones temáticas: la primera de ellas contiene las líneas generales de la concepción de Zagreo por Zeus en forma de serpiente, mientras que la segunda refiere el enfrentamiento por el amor de Perséfone de los dioses olímpicos más importantes. En las secciones resultantes hemos hallado un notable reflejo del principio de la *imitatio cum innovatione* seguido por nuestro poeta, puesto que si la primera parte responde claramente a unas fuentes bien conocidas, testimonios de filósofos neoplatónicos y apologistas cristianos que hemos ido recogiendo al hilo de nuestra argumentación, la segunda constituye una invención de Nono y podemos concluir que responde a su gusto personal o al de su público. La disputa de los dioses como componente de la historia de Zagreo carece de paralelo en un contexto similar y, lo que es más interesante para nuestro propósito, falta por completo en los testimonios órficos. La segunda parte del texto, como decimos, sí respeta la tradición órfica, como resulta evidente de las menciones nonianas de Perséfone como κόρη, título cultural que, junto con otros que también emplea nuestro poeta, encontramos en paralelo con algunas de las laminillas áureas y, sobre todo, de su vínculo familiar con Deméter y su maternidad del primer Dioniso, engendrado en ella por Zeus transformado en serpiente. Como decimos, consideramos el pasaje una breve anticipación del núcleo del mito de Zagreo. Sin embargo, contamos con dos divergencias al respecto: primero, el poeta sólo menciona por adelantado la concepción de Dioniso, no su muerte, que tan profundas implicaciones poseería en el centro de la religiosidad órfica; por otra parte, introduce una curiosa novedad, ausente del desarrollo del canto sexto de las *Dionisiacas*, y que, en mi opinión resulta crucial para la comprensión de la relación que propone Nono entre los tres componentes de su tríada divina, al aludir a la nostalgia de Zeus por el hijo asesinado de Perséfone como razón principal por la que decide engendrar al segundo Dioniso. Así, sería posible postular que el hijo de Sémele, al menos a partir de lo que aquí expresa nuestro poeta, es una reencarnación de Zagreo, como si se tratara del modelo malogrado de la obra definitiva de un artesano. Los preludios al nacimiento de Zagreo finalizan con una descripción de Perséfone, sumida en la contemplación de su imagen en un espejo, en una prueba clara de la intención del poeta de entablar un esquema interno de referencias en el mito, dado que el espejo desempeña un papel fundamental en la muerte del dios niño.

El poeta de Panópolis recoge el núcleo del mito de Zagreo en apenas cincuenta versos del canto sexto (155-205) y, desde el punto de vista de la estructura, tal episodio parece, para Nono, un elemento más del prólogo de la venida del Dioniso definitivo, en seguimiento de las reglas de Menandro el Rétor para el encomio, que exige la narración detenida de los antecedentes de su objeto. En cuanto a las fuentes principales del episodio, nos hemos detenido en el problema que supone que ni siquiera los fragmentos susceptibles de pertenecer a las diversas teogonías órficas transmiten de forma unívoca el nombre del dios desmembrado. Vimos que Nono imita a Calímaco, de quien calca la expresión Ζαγρέα γειναμήνη de 6.165. Aunque también Euforión parece aludir al mito titánico, lo cierto es que el nombre Ζαγρεύς no aparece aplicado al dios niño del orfismo hasta Calímaco. Antes, en una obra épica perdida, la *Alcmeónida*, Zagreo, aludido como dios infernal en lo que parece que hemos de considerar su función más arcaica y primera, aparece doblemente invocado junto a la personificación de la Tierra. El siguiente texto que hemos presentado para cotejarlo con el relato noniano es un discutido fragmento de los *Cretenses* de Eurípides (E. *Cret. Fr.* 472 Kannicht = *OF* 567) donde Zagreo, denominado tal cual, junto con Zeus y la Madre Montaraz, en una tríada cultural de cuño típicamente indoeuropeo, recibe un culto identificable como órfico a partir de su composición con una serie de elementos cuya combinación sólo puede darse en el orfismo. La situación de la acción en Creta, además, nos permite aludir al sincretismo característico que tiende a hacer de Dioniso un nuevo Zeus, en perfecta consonancia con la tendencia monoteísta del paganismo tardío a la que nos referimos al comienzo de nuestro trabajo. En el caso concreto del orfismo, los orígenes cretenses de Zeus, de los que las teogonías atribuidas a Orfeo se hicieron eco siguiendo la versión hesiódica, sirvieron para articular el mito del nacimiento de Zagreo; los rasgos comunes entre ambos dioses demuestran la búsqueda consciente de una asimilación del primer Dioniso con el dios central del panteón griego. Nuestro poeta demuestra sobradamente conocer la llamada “versión cretense” del nacimiento de Zagreo, con la alusión al vuelo de Deméter en su búsqueda de un lugar seguro donde ocultar a su hija del dios que la violará y su rechazo de la isla como refugio al oír desde arriba el estrépito de la danza armada de los Curetes. Sicilia será finalmente el escenario escogido por Nono para la concepción de Zagreo; ello se debe, nuevamente, al gusto poético del panopolitano, que aúna su versión con la del poeta latino Claudiano, que



situaba en aquella tierra el rapto de Perséfone por Hades. No obstante, como hemos señalado, la versión siciliana del rapto tiene orígenes más antiguos, puesto que ya Diodoro, siguiendo a Timeo, un historiador del siglo IV-III a.C., reivindicaba la isla como escenario de tales hechos míticos.

En la versión noniana, los paralelos con respecto a los testimonios órficos continúan estando presentes en las fases sucesivas del relato. Encerrada en una caverna por su madre, Core aguardará su destino tejiendo una tela con su rueca, en una imagen en la que los comentaristas cercanos al ámbito del orfismo se detuvieron de modo insistente para señalar la riqueza de sus posibles interpretaciones simbólicas. Así, pusimos en relación el pasaje de Nono con los fragmentos de un posible poema cosmológico de inspiración pitagórica, pero atribuido a Orfeo titulado *Peplo*, que forma parte de un grupo de poemas cosmológicos que parten de la comparación del mundo con elementos de uso cotidiano. No hallamos en las *Dionisiacas* descripción alguna de los dibujos bordados por la diosa en la tela, pero la insistencia del panopolitano en la idea de la circularidad y el giro, sobre la que nos detuvimos cuidadosamente, encontramos una referencia simbólica a la idea de palingenesia que alienta una parte fundamental del conjunto de elementos de la doctrina órfica. Aludíamos, así, a los testimonios que refieren la victoria del alma sobre el ciclo de renacimientos a través de la misma imagen circular (Cf. la referencia al “ciclo de profundo pesar” de una de las laminillas de Turios, *OF* 488.5).

La llegada de Zeus en 6.105 supone el cumplimiento de la profecía con que Astreo, en el canto anterior, advirtiera a Deméter de la violación de su hija. La brusca llegada del amante disfrazado supone una interrupción del orden cósmico que defendíamos simbolizado por la concentración de Core en su actividad tejedora. Algunos estudiosos de Nono, como vimos en su momento, encuentran en el episodio una muestra del supuesto gusto del poeta, relacionado de forma directa con su origen egipcio, por historias donde un cierto tipo de sexualidad desviada desempeña un papel especialmente relevante. Frente a aquellas opiniones, nos hemos detenido en mostrar que, en realidad, el relato de incesto que nuestro poeta recoge se encontraba ya de forma explícita en sus fuentes. Así, hemos recordado cómo los Padres de la Iglesia arremeten contra la concepción del Dioniso órfico narrada en las teogonías y resaltan los rasgos que más rentables resultan desde el punto de vista de su intención

combativa: lo monstruoso y lo ridículo. Ninguna crítica apologética contra elementos supuestamente desviados habría sido efectiva si no hubieran formado parte ya antes de los relatos teogónicos órficos. Por otra parte, nos detuvimos en mostrar la importancia del disfraz de Zeus y las múltiples connotaciones que posee la serpiente en la religiosidad mística, y en particular la órfica, en tanto que animal de la tierra, símbolo de resurrección y renacimiento y con una presencia importante en las referencias literarias al menadismo, dada la recurrencia de la representación de las bacantes durante el trance, manejando a su antojo reptiles y otros animales peligrosos. La serpiente, además, es una de las cabezas zoomorfas que conviven en la figura multiforme del Primer Nacido, el monstruoso Fanes del orfismo tardío, junto con la de carnero, la de león, la de toro y la humana. Así ocurre en dos de las descripciones del Primogénito, cuando ya ha dejado de ser el joven alado de belleza suma de los testimonios más antiguos y se convierte en un ser cuya monstruosidad delata su origen oriental. En virtud de la concepción de Zagreo por Zeus en forma de serpiente concluíamos, en fin, la posibilidad de aludir a la teogonía de *Jerónimo y Helánico* como fuente principal del episodio, que el panopolitano habría podido conocer a través de las obras de sus contemporáneos neoplatónicos o de apologistas como Atenágoras, que vive y escribe tres siglos antes que Nono.

El relato noniano adquiere una celeridad particular en el momento en que el poeta aborda el nacimiento y la entronización de Dioniso. Ambos se suceden sin apenas solución de continuidad entre sí y de forma casi solapada con respecto al embarazo de Perséfone. El principal elemento de comparación del testimonio de Nono lo hallamos en dos textos del filósofo Proclo, pertenecientes respectivamente al comentario al *Cratilo* y al *Timeo* platónicos, que dan cuenta del momento en que Zeus otorga a su hijo, aún niño, el reinado sobre los demás inmortales. En el relato de las *Dionisiacas*, por el contrario, Zagreo escala él solo al trono de su padre y por sí solo toma en sus manos y maneja los símbolos del poder celeste. A pesar de que nuestro poeta no haga explícita la ayuda de Zeus en su propia sucesión, hemos demostrado mediante el argumento de la cólera divina al descubrir el crimen titánico que tal cambio de manos en el gobierno no es, con todo, ilegítimo. Una diferencia más con respecto a las fuentes órficas la hemos defendido a la luz del uso por parte de Nono de un adjetivo *μῶνος* en el relato de la ascensión del niño al poder. El

panopolitano diverge, nuevamente, de Proclo, que en un fragmento al parecer procedente de la teogonía de las *Rapsodias* (OF 300) aludía a un gobierno doble en los cielos, a cargo de Zeus y su hijo. En el texto de Nono no queda ya rastro alguno de la corregencia de Zeus y da la impresión de que el poeta considera que Zagreo, en cuyas manos el relámpago y los rayos, símbolos del poder legítimo, se hacen más ligeros (6.168s), es perfectamente capaz de reinar él solo.

Sin embargo, el breve gobierno de Zagreo se ve interrumpido por un acontecimiento terrible: su asesinato a manos de los Titanes. Al abordar el estudio de la versión noniana del que fuera el mito antropogónico y fundacional del orfismo, hemos dividido la totalidad del episodio en dos partes, para facilitar su tratamiento. La primera abarca el engaño y el asesinato del dios; en la segunda, hallamos una curiosa innovación noniana que en nuestro trabajo ha servido de excusa y herramienta de gran utilidad para justificar la relación de los tres Dionisos en la obra de Nono.

La trampa de los Titanes y el asesinato del dios abarcan los versos 169-175 del canto sexto. El análisis del pasaje nos ha permitido probar que la influencia mayoritaria es, de nuevo, la de los filósofos neoplatónicos. La versión del relato ofrecida por Proclo es la más similar a la de Nono; la de Olimpidoro presenta asimismo rasgos comparables, pero su posterioridad temporal con respecto a nuestro poeta impide hablar de influencia y nos obliga a referirnos a coincidencia, puesto que tanto él como nuestro poeta consideran la instigación de Hera como el motivo del ataque de los Titanes contra Zagreo. Proclo, por su parte, habla de la desmesura de corazón que lleva a estos seres brutales a acabar con el dios. En Nono, Hera no sólo los promueve a ello, sino que se erige en supervisora de la fechoría hasta el último momento, e incluso la orden final de rematar a Dioniso viene de un bramido que lanza la madrastra desde los cielos.

Es breve, pero no por ello menos cuidadosa, la descripción que Nono efectúa del procedimiento por el que los Titanes consiguen engañar al dios. Primero, los presenta con los rostros cubiertos de yeso, en una escena que cuenta con testimonios paralelos desde Euforión. Resulta de especial utilidad la información que ofrece el lexicógrafo Harpocración acerca del uso del barro y el salvado en rituales de corte dionisiaco, un uso que, para él, está etiológicamente relacionado con el disfraz de yeso de los asesinos del mito órfico. El texto del comentarista de Demóstenes supone

un apoyo explícito para la relación del mito con el ritual, además de especificar que el propósito de los Titanes del mito al cubrirse de yeso es resultar irreconocibles.

Además del yeso que usan a modo de máscara, los Titanes de la epopeya noniana recurren a un espejo donde el niño se contemplará justo antes de ser asesinado. Al igual que en el texto de Nono, encontramos el espejo en medio de una lista de objetos que cita Clemente de Alejandría en relación con unos misterios de Dioniso. El testimonio del alejandrino resulta fundamental porque alude a un posible ritual cuyos δρώμενα podrían haber sido una representación dramatizada de la muerte de Zagreo y los acontecimientos previos, cuya narración habría formado parte del componente λεγόμενα. El *Papiro de Gurob* viene a corroborar que la lista empleada por Clemente, su escoliasta y otros cristianos como Eusebio, Arnobio y Fírmico no es en absoluto una invención, como tampoco su relación con lo dionisiaco, corroborada además por algunos testimonios epigráficos (la inscripción de un espejo del Olbia del siglo VI a.C. o dos relieves de época augústea que representan bacantes agitando espejos). En el texto de Nono, como hemos visto, el significado del espejo parece cercano al que quisieron atribuirle los neoplatónicos. Plotino entendía que el mito propiciaba una equiparación entre Dioniso y las almas, de tal modo que el espejo representaba la facilidad con que el ser humano puede perderse y disgregarse en lo sensible y lo falso. Para Proclo, en cambio, la disgregación del dios, a la que aludiría su desmembramiento, oculta en realidad la alusión a la capacidad humana para entender el universo, y lo considera un hecho necesario. La opinión de Nono parece más cercana a la de Plotino y su significado enlaza con la máscara de yeso de los Titanes, cuya malignidad había resaltado insistentemente el poeta por medio de adjetivos que aluden a la falsedad. Del mismo modo, el espejo devuelve a Dioniso una imagen falsa de sí mismo, lo que permite aludir a Platón continuado por Plotino, que encuentra en el mundo sensible no más que un engaño. Hemos llamado la atención sobre la abundancia en las *Dionisiacas* de términos que significan “imagen”, que nos permiten aludir a la preocupación del poeta por los motivos relacionados el juego permanente entre lo real y lo falso. Sin embargo, el espejo, perteneciente al campo de lo falso y que, además, provoca la mayor de las desgracias, posee un significado dual, puesto que contiene en sí la posibilidad de resucitar. Dioniso se divide doblemente: al contemplarse y, después, al ser asesinado por los Titanes. Pero en ningún caso se produce de forma irreversible,

puesto que, como propusimos, Dioniso, como el Uno del neoplatonismo, pasa por la multiplicidad, para volver de nuevo a la unidad.

En el mito órfico de Dioniso, después de engañar al dios, lo desmembraban y comían sus carnes, después de haberlas cocinado de modos diversos. Al descubrir los hechos, Zeus, encolerizado, habría fulminado a los Titanes ahitos de carne divina, dando lugar a una mezcla de tierra, cenizas y sangre de la que habría nacido la raza humana. Nono es en este punto, como vimos, mucho menos explícito que sus fuentes y se torna alusivo en el momento de narrar la muerte de Zagreo y el destino de su cuerpo. En lugar de la devoración de las carnes del dios por parte de sus asesinos, hallábamos la innovación más llamativa de Nono en todo el episodio: la digresión a través de la que el poeta refiere las nueve metamorfosis ejecutadas por Dioniso antes de morir. Sin embargo, dar cuenta del hecho de que el panopolitano, de acuerdo con su barroco ideal de *poikilía* y por su característico *horror vacui*, emplea las metamorfosis como herramienta que cubre el hueco que queda en el relato como consecuencia de la aposiopesis del banquete titánico, no justifica suficientemente la eliminación de un componente tan importante o, más bien, el componente central del mito órfico.

Alcanzamos las conclusiones más significativas al respecto a partir de la comparación del texto de Nono con algunos de los autores que con más fiereza combatieran por entonces el paganismo. La referencia a un banquete cuyo ingrediente fundamental eran las carnes de un dios suscitaba, primero, repugnancia, pero igualmente un notable temor por parte de los cristianos a la desaparición de los límites con respecto al sacramento de la eucaristía, que también era objeto de críticas por parte de los escritores de tendencia pagana a causa de su presunta base caníbal. En mi opinión, no hay que achacar el silencio de Nono sobre la manducación de Dioniso a ningún tipo de delicadeza estética, de la que demuestra carecer en otras escenas de las *Dionisiacas*, por ejemplo la devoración por parte de Aura de uno de sus hijos gemelos, donde el panopolitano se detiene, tal como vimos, con especial complacencia en los detalles más sangrientos. Así pues, parece posible afirmar que Nono habría podido seguir las fuentes órficas y narrar cuidadosamente el banquete titánico, si fuera verdad que no tiene interés religioso de ningún tipo en ocultar el centro del mito. Si, por un lado, el silencio sobre el destino del cuerpo impide ahondar a base de hipótesis sobre el sentido y el valor de la escena para nuestro poeta,

permite, por el contrario, postular que el panopolitano observa un cierto grado de compromiso religioso. No podemos, por tanto, hablar de una indiferencia ideológica a la luz de este episodio. De haber sido cristiano, Nono habría callado sin más por temor a la confusión; de ser pagano, su silencio se explicaría fácilmente por respeto al ἄρρητον del orfismo.

Antes de ser muerto por el cuchillo titánico, Zagreo en las *Dionisiacas* adquiere nueve apariencias distintas y sucesivas, en un intento por escapar de su destino: adulto, anciano, bebé y adolescente, por un lado; león, serpiente, caballo, tigre y toro, por otro. En el presente trabajo hemos adoptado tres perspectivas complementarias para llevar a cabo del mejor modo posible el acercamiento a la innovación más destacada de toda la versión noniana del mito órfico: en primer lugar, abordamos el estudio conjunto de la secuencia de metamorfosis completa. Separamos, después, el análisis de las formas humanas y las animales. Por último abordamos de forma individual cada una de las apariencias zoomorfas, para mostrarlas como un mecanismo de relación entre Zagreo y los otros dos integrantes de la tríada, lo que constituye, como advertíamos, uno de los objetivos primordiales de nuestro trabajo.

En primer lugar, debemos recordar el valor general de la metamorfosis como principio inspirador de la epopeya de Nono. Así resulta posible interpretar la referencia del primer prólogo de las *Dionisiacas* a la intervención en la *Odisea* de la divinidad multiforme Proteo. Para Nono, este dios marino alcanza la categoría de símbolo de la variación poética que rige su obra, pero, además, anticipa los temas centrales de la epopeya a través de formas que remiten directa e indirectamente a su protagonista, el segundo Dioniso. La metamorfosis apunta igualmente a la concepción del mundo sujeto a cambio constante, en relación con doctrinas de corte pitagórico, y puede aludir asimismo a la transmigración de las almas.

Nono continúa demostrando su conocimiento de la literatura órfica en la asociación de cada una de las formas humanas que adquiere Zagreo en sus últimos momentos de vida con una divinidad determinada. Aunque la asociación es explícita sólo en dos de las cuatro formas que adquiere, es decir, la del adulto barbado (con

Zeus) y la de anciano (con Crono), hemos concluido que las restantes, la de adolescente y niño, corresponden, respectivamente, a la apariencia más habitual del Dioniso hijo de Semele y a la característica del propio Zagreo, que reina y muere siendo tan sólo un bebé. El poeta no trata de reflejar un panorama de las diversas etapas de la vida del hombre y el dato de la edad importa sólo en tanto que aparece vinculado con un dios que ha ejercido el poder (Crono), que lo ejerce (Zeus y Zagreo) o que lo ejercerá en un futuro mítico (Dioniso).

El conjunto de las cuatro metamorfosis humanas de Zagreo nos permite aludir, de nuevo, al conocimiento por parte de Nono de la secuencia de dioses reinantes que encontramos en las fuentes órficas. En cuanto a la estructura sintáctica del pasaje del panopolitano, observábamos el problema al que da lugar la equiparación entre el orden lineal de los términos de un texto y la sucesión cronológica. La prioridad temporal de Crono con respecto a Zeus habría debido obligar a nuestro poeta a colocarlo también por delante en la enumeración de gobernantes que encontramos detrás de la serie de metamorfosis humanas; sin embargo, habría atentado contra la jerarquía, cuya cúspide ocupa Zeus. Pudimos ver en su momento, asimismo, que tanto el problema del enfrentamiento de la cronología y la jerarquía como la solución que ofrece nuestro poeta se remontan al menos hasta época de Hesíodo.

La tendencia al henoteísmo está demasiado cerca del fuerte sincretismo que caracteriza la religiosidad órfica en época tardía. Por ello, en cuanto a las dos últimas formas que adquiere momentáneamente Zagreo en su lucha contra los Titanes, la de joven y la de bebé, asegurar completamente que el dios se asimila a otras divinidades, además de hacer ostentación de su propia naturaleza, no sólo resulta extremadamente difícil, sino que además es innecesario. En la doctrina órfica, en efecto, los dioses más importantes del panteón son prácticamente reediciones del mismo. Dioniso lo es de Zeus y ambos lo son del Primer Nacido, que los contiene a ambos y reina sobre todo antes incluso de que haya nada en el mundo sobre lo que ejercer su poder. En las *Dionisiacas*, da la impresión de que también el segundo Dioniso, el hijo de Semele, es la segunda versión del primero, como defendimos más arriba. Vamos encaminándonos, de esta manera, hacia una de las conclusiones fundamentales a las que podremos llegar en nuestro trabajo a partir del examen de las menciones de Zagreo dispersas en lugares de la obra que no son el canto sexto. En la

convivencia de la forma de jovencito y de niño que suponen las dos últimas metamorfosis humanas, además de una nueva justificación de la tendencia al sincretismo que recoge Nono, contiene una alusión, por lejana que se quiera, al valor de las contraseñas en las iniciaciones órficas. La comparación de nuestro texto con la laminilla de Feras, por una parte, y del *Papiro de Gurob*, por otra, nos ha dado lugar a mostrar que la imagen de Dioniso en tanto que jovencito y retoño de modo simultáneo forma parte de un tipo de saber secreto, que sólo podría adquirirse a través de una iniciación y que habría de posibilitar la salvación del mista y su acreditación como tal. El término “Andricepedotirso” que transmite la lámina áurea mencionada, entendido como la suma de ἀνήρ, “hombre”, παῖς, “niño” y θύρσον, “tirso” (deformado más tarde, según el texto del *Papiro*, en “Ericapeo”), nos permite establecer una correspondencia conceptual con las dos últimas metamorfosis humanas de Zagreo: así, el vocablo noniano βρέφος equivale funcionalmente a παῖς, y κούρος, al ἀνήρ del compuesto órfico.

En definitiva, hemos tratado el grupo de las cuatro metamorfosis humanas como una forma literaria de expresar el sincretismo religioso que, como vemos, inunda las *Dionisiacas*. Las otras técnicas, típicas de algunos textos órficos que mencionamos, cuentan también con una presencia destacada en la epopeya de Nono, que las reutiliza en mayor o menor grado y siempre sometiéndolas a su gusto e intereses. Hemos hablado del intercambio de atributos y sobrenombres entre divinidades; la devoración de dioses o de partes de dioses por otros que, como en el caso de Zeus cuando devora a Protógono o su falo, desean asumir el poder más característico de lo devorado y, en fin, de la convivencia de componentes de diversos seres en un solo cuerpo, rasgo que en la mentalidad griega equivale a monstruosidad y maldad hasta época tardía, con el influjo orientalizante. Las metamorfosis de dioses, que ocupa el cuarto lugar en la lista que presentamos, es, como vemos, la técnica de expresión de sincretismo que más querida le resulta a Nono.

El estudio conjunto de las metamorfosis de Zagreo nos ha permitido, todavía, elaborar más hipótesis tocantes al complejo esquema de interrelaciones del orfismo con el neoplatonismo, así como por lo que respecta a la presencia de ambas en el texto de Nono. Hemos defendido la imposibilidad de una interpretación satisfactoria si no tenemos en cuenta la conexión entre las apariencias humanas y las zoomorfas.



Corresponde ahora sintetizar las conclusiones más llamativas que extrajimos a partir de la ordenación de las metamorfosis, un elemento meramente formal que, en mi opinión, apunta a la preocupación del poeta por el fondo. Nos detuvimos en mostrar el número total de formas adoptadas por Zagreo, que resultan nueve, y su distribución cuidadosamente uniforme: las cuatro humanas, en cinco versos, cada una de ellas en uno, salvo la última; las cinco formas animales en cuatro grupos, dos de cinco versos y los otros dos de cuatro, colocados en una alternancia de 5+4+5+4 que excluye la casualidad y apunta a una simetría consciente. A la luz de tal arquitectura defendemos el interés del poeta por aludir a determinados aspectos del neoplatonismo, que conoció con toda probabilidad y del que, además, obtuvo gran parte de su saber sobre la religiosidad órfica. A los influjos de nuestro poeta viene a sumarse el interés de los neoplatónicos por el pitagorismo y por el propio Pitágoras, a quien vieron como primer iniciado, antes incluso que Platón, en las doctrinas de Orfeo. La preocupación formal que Nono demuestra en este episodio permite aludir a la concepción del número como elemento fundamental del cosmos, dotado de una estructura teológica a raíz de las elaboraciones de los filósofos contemporáneos del panopolitano. Lejos de afirmar que Nono considere el número divino, como sí postula Jámblico, hemos querido mostrar y justificar su insistencia en determinados números relacionados con la filosofía y el ritual.

Presentamos una serie de pruebas conducentes a testimoniar el valor del tres y del nueve, entendido como el triple del anterior. Hemos hablado de la preferencia de Porfirio por el seis y el nueve, de las *Enéadas* de Plotino, lo que nos lleva de nuevo a considerar brevemente la espinosa cuestión de las influencias mutuas entre el neoplatonismo y el cristianismo. Los tres Dionisos de Nono, sin ir más lejos, constituyen una cuestión prácticamente irresoluble, debido a la multitud de influencias que encarnan; no obstante, hemos procurado ofrecer un panorama que remite a los intentos de estudiosos anteriores de explicar la tríada por similitud con la Trinidad cristiana y con las hipóstasis plotinianas, a partir de las teorías emanacionistas. Lo más acertado parece ser defender que la tríada divina de Nono obedece al esquema pagano desde el punto de vista mitológico, aunque la estructura es cristiana y recibe una influencia del segundo neoplatonismo, también de tendencia cristiana o cristianizante. El gusto por el tres y el nueve que en apariencia comparte nuestro poeta con Plotino no va más allá de una mera coincidencia formal.

Por otra parte, a nivel de ritual, ambos números guardan cierta relación con algunas religiones místicas. Nueve son los días que debía pasar ayunando el iniciado en Eleusis y las protuberancias de la torta de una ofrenda; el tres es el número de ciertos cargos de la jerarquía religiosa vinculable con el orfismo. A la luz de un testimonio de Píndaro, hemos visto también que el lugar de felicidad después de la muerte lo gobiernan tres dioses, que hay tres tipos de almas de difuntos y que el iniciado debe reencarnarse por lo menos tres veces antes de obtener la recompensa definitiva. Después de haber citado, al hilo de los versos de Píndaro, textos de Empédocles y Heródoto que sirven de testimonios paralelos de la importancia del tres y el nueve, a veces disfrazados de algunos de sus múltiplos, hemos aludido también a la organización de las fiestas dionisiacas denominadas trietéricas. El examen de todos los testimonios que ahora sólo recordamos a modo de sinopsis nos permite corroborar el valor filosófico del tres y el nueve, y comprobar que obtenemos más pruebas que justifican el valor místico, por lo que podemos concluir que es el que poseerían en mayor medida. Dijimos en el lugar correspondiente que es también el valor originario, y que precede toda reducción racional. Esta distinción, con todo, deja de ser efectiva en la obra de los neoplatónicos, que representa la unión por excelencia de los misterios y la filosofía, tras una cuidadosa adaptación entre el pitagorismo, el platonismo y el orfismo. Nono, en definitiva, se afana en aludir al número tres, primero desde la tríada protagonista de su epopeya, relacionada al mismo tiempo con el cristianismo y con Plotino. Por otro lado, el poeta parece darle tanta importancia al nueve que incluye en el elenco de metamorfosis animales algunas que no tienen relación directa con el dionisismo, sólo por el gusto de completar ese número.

A continuación, emprendimos el estudio pormenorizado de cada una de las metamorfosis zoomorfas de Zagreo en el canto sexto. Incluso desde una primera lectura, resulta innegable que hay cierta lógica en las formas elegidas por el poeta. El examen de los nueve animales se reveló especialmente productivo, como fuimos demostrando poco a poco en los balances que colocamos al final de cada capítulo. Presentamos ahora un panorama muy resumido de las conclusiones más destacables que obtuvimos.

La primera de las apariencias animales que adquiere Zagreo ante los Titanes, el león, es una figura de aparición frecuente en el séquito de Dioniso desde muy antiguo, en compañía con el oso, la serpiente, el tigre o la pantera. Entre las razones que llevan al primer Dioniso a disfrazarse de este animal en su lucha antes de morir hemos abogado principalmente por su capacidad intimidatoria. El león, además, remite a una de las cabezas de Fanes, divinidad primigenia según los testimonios teogónicos del orfismo, cuyo rasgo más definitorio es una polimorfía a la que hemos aludido reiteradamente a lo largo de nuestro trabajo y que proponemos como uno de los modelos del conjunto de cambios de forma de Zagreo.

La hostilidad característica del león como motivo principal por el que el dios se sirve de él frente a sus atacantes nos ha llevado al análisis de dos escenas similares: primero, el momento en que el hijo de Sémele, se transforma en león frente a Deríades, el jefe de los indios, que sería un elemento de conexión entre los dos primeros Dionisos. En segundo lugar, el pasaje en que Megera enloquece a Baco disfrazada de león, demuestra la dualidad de un animal dionisiaco, pero susceptible de resultar un enemigo.

Después hemos abordado cuatro relatos de sueños de personajes que se ven atacados por leones o convertidos en leones. Todos ellos pertenecen al tipo de personaje que denominamos teómaco, similar al pecador de ὕβρις de la tradición, con la peculiaridad de que, en el caso de la obra de Nono, su error, negar la divinidad de Dioniso, es reiterado a pesar de que el dios suele otorgar una o varias posibilidades de redención. Mostramos las razones que llevan a creer que Nono conoce los textos litúrgicos del dionisismo denominados ἱεροὶ λόγοι y, aunque a veces hemos negado la relación en pro de un interés mayoritario por la variedad poética, acercarnos al simbolismo de los sueños nos ha permitido, con respecto a Ágave, aludir de nuevo al león como elemento propio del séquito de Dioniso, y, por otra parte, como símbolo que hace destacar la brutalidad de carácter de Penteo, Licurgo y Aura. Damos cuenta, asimismo, de las probables fuentes del panopolitano en la elaboración de los relatos protagonizados por cada uno de ellos.

Por último, en cuanto a la relación entre los tres Dionisos, el estudio del papel del león en la epopeya lleva a encontrar en esta metamorfosis de Zagreo una anticipación literaria del nacimiento de su sucesor.

La serpiente es la segunda metamorfosis del dios que estudiamos con detalle. Se encuentra enmarcada en el pasaje por la forma de caballo, narrada justo antes, y la de tigre, que es la posterior. Por las dos pasamos de una manera tangencial, dada la relación con lo dionisiaco que guardan: demasiado oscura, en caso del caballo, y muy evidente, respecto al tigre que, junto a otros felinos, forma parte de la representación tradicional del cortejo de Dioniso.

El primer dato que extrajimos del estudio del contexto se vincula muy directamente con la metamorfosis en león: es decir, Zagreo se transforma en serpiente con la esperanza de amedrentar o ahuyentar a sus atacantes.

En el momento de ahondar en la motivación última que lleva al poeta a introducir la serpiente en este pasaje, partimos de la idea reiterada de las metamorfosis de Zagreo como anticipación literaria del poder de Baco, para después acudir a una comparación entre las respectivas diosas que desempeñan el papel de madre o nodriza con los tres integrantes de la tríada dionisiaca. Dada la condición demostrada de la serpiente como símbolo de la tierra, todos sus significados cobran sentido a la luz del sincretismo que tiene lugar desde mucho antes de Nono entre Tierra divinizada, con Deméter y Perséfone, por un lado, y con Rea y la frigia Cibele, por otro. En nuestro trabajo las aunamos a todas bajo la referencia a su rasgo común, la maternidad, desde la que nos dirigíamos al estudio de sus símbolos y el valor de éstos en múltiples pasajes de las *Dionisiacas*. Vimos que la serpiente y el león adquieren una categoría conceptual comparable, a partir del dato de la presencia de reptiles en el tiro del carro de Deméter, diosa cuyo doblete tardío y oriental encontramos en Rea-Cibele, cuyo carro va tirado por leones. En varias escenas nonianas hemos mostrado cómo ambos animales apoyan a los componentes del ejército de Baco, a veces, incluso, decoran su atuendo u ocupan un lugar destacado entre sus armas guerreras. La presencia de la serpiente en el ámbito del dios remonta a Eurípides, cuya descripción del hábil manejo al que son sometidos los reptiles por bacantes en trance parece reflejarse, aunque muy modificada y algo desvaída, en la acción benéfica de las serpientes del poema noniano. La relación indudable de la serpiente con Deméter y Perséfone que resulta del examen de las teogonías órficas, vincula entre sí a los dos primeros Dionisos y a ambos con Yaco, el tercero, que en las *Dionisiacas* cuenta con rasgos que apuntan a Erictonio y al personaje llamado Yaco

en el culto de Eleusis, lo que conduce, en mi opinión, a una asimilación entre elementos eleusinos y báquicos.

Un lugar destacado en nuestra argumentación lo ocupa la iniciación recíproca de la nodriza Místide y el bebé Baco. La escena presenta tremendas dificultades de interpretación, debido al exceso de vocabulario alusivo a acciones pretendidamente místicas, entre las que destaca la mención de una cesta y de reptiles usados como cinturón. Ambos elementos combinados nos han permitido aludir a unos δρώμενα que, según las fuentes, se desarrollaban en distintos misterios: concretamente, el descubrimiento ante los fieles del reptil como símbolo de la resurrección.

Aunque hemos reiterado la casi total imposibilidad de que Nono practicara nunca ritos derivados o justificados por las teogonías órficas, no es la condición libresca de su conocimiento del orfismo la conclusión más valiosa del capítulo de la serpiente: antes bien, resulta particularmente interesante por su facultad para referirse simultáneamente a los tres Dionisos, que quedan, por tanto, vinculados a nivel ritual y, las más de las veces, mítico.

Las metamorfosis de Zagreo llegan a su fin con la descripción de la apariencia taurina. El toro cobra un relieve especial gracias a la posición que ocupa en la digestión. Por un lado, enlaza directamente con el bramido de Hera que, desde los cielos, ordena a los Titanes que den muerte del dios niño. Así, hemos podido relacionar la apariencia bajo la que el primer Dioniso resulta asesinado en la epopeya noniana con el mito órfico del desmembramiento. El orfismo, recordemos, explica a partir de tal relato el nacimiento de la raza humana y su consiguiente castigo, en forma del encierro del alma, obligada a andar errante a través de diversos cuerpos terrenos. La doctrina de la transmigración conlleva la prohibición de los sacrificios sangrientos y, en consecuencia, obliga a una dieta que prohibiría la carne.

Pero el relato de la muerte de Zagreo en las *Dionisiacas* está completamente carente de implicaciones antropológicas. Y de forma coherente, nada conduce a pensar en una defensa del género de vida denominado órfico por parte de nuestro poeta. A la vista hemos ofrecido una serie significativa de pasajes que aluden a libaciones de sangre, por un lado, y a sacrificios de vacas y toros, por otro. Por el contrario, existen otros lugares en que Dioniso rechaza explícitamente un sacrificio cruento, en pro de una mesa vegetariana.

A la luz del relato noniano del crimen de los Titanes hemos abordado la posibilidad de la presencia de la fe en algún tipo de resurrección, para a continuación negar compromiso del poeta con convicción religiosa alguna. Las huellas de una creencia en la transmigración faltan por completo, salvo en el recurso de la metamorfosis que, como dijimos más arriba, constituye un lejano reflejo del mundo en permanente cambio, concepción vinculada con el pitagorismo y el neopitagorismo. Las resurrecciones que afectan o parecen afectar a los seres humanos en las *Dionisiacas* toman la forma de acciones mágicas o de vagas promesas que no llegan a cumplirse ni en la tradición ni en la obra del panopolitano.

Nos enfrentamos también al estudio de dioses relacionados con el toro porque poseen rasgos taurinos o porque en algún momento se metamorfosean, como Zagreo, en tal animal. Dentro del segundo tipo está Zeus, que se transforma en toro para unirse a Sémele, anticipando así la venida del segundo Dioniso. La comparación entre este pasaje y otro relativo a la concepción de Zagreo por Zeus transformado en serpiente (contenido en el canto sexto) nos ha llevado a demostrar en este aspecto el conocimiento y el influjo de un texto de Clemente de Alejandría que transmite como contraseña órfica una oración que habla de la relación paternal entre un toro y una serpiente.

Nos hemos detenido especialmente en las abundantísimas referencias nonianas a Dioniso como toro. Desde que nace, Baco es un dios con cuernos y no necesita metamorfosearse para aparecer ante sus enemigos henchido de intenciones vengativas cuya violencia y salvajismo acentúa Nono por medio de la referencia metafórica al toro.

Pero, una vez más, la última metamorfosis de Zagreo, se revela como vínculo definitivo entre los dos primeros Dionisos. En la muerte del hijo de Perséfone después de un bramido o mugido de Hera que carece por completo de paralelo en la literatura grecolatina, hallamos un fin rebuscado e insistente, pero también nos permite aludir a las múltiples conexiones entre la mitología tradicional y determinados aspectos especialmente significativos del orfismo.

El bloque dedicado al estudio de la presencia y valor de los elementos teogónicos del orfismo en Nono, así como de sus derivados rituales, finaliza con un examen sumamente cuidadoso de las menciones de Zagreo que encontramos fuera

de los cantos quinto y sexto de la epopeya, es decir, fuera de lo que constituye el núcleo de su historia. En el capítulo que presentamos a modo de balance encontramos las conclusiones más llamativas que resultan del estudio de la prehistoria del nacimiento del primer Dioniso y de sus metamorfosis, al tiempo que aportamos datos novedosos que vamos a resumir seguidamente.

Ante todo, resulta preciso recordar el papel preponderante en la epopeya del Dioniso al que la tradición hacía hijo de la tebana Sêmele. Nono se interesa de forma absoluta por Baco y, por tanto, Zagreo y Yaco, los dos restantes componentes de la tríada divina, quedan relegados a lugares que denominábamos marginales: el comienzo y el final de la trama, respectivamente. Sin embargo, ello no quiere decir que los relatos que protagonizan uno y otro sean superfluos, puesto que, como hemos demostrado, sirven para enmarcar y resaltar las gestas del segundo Dioniso. En cuanto a los vínculos entre las tres figuras homónimas, resultan claros únicamente con respecto a Baco y a Yaco, padre e hijo. Zagreo y Yaco, por su parte, aparecen como dioses independientes la mayoría del tiempo, aunque la confusión de Nono al respecto es especialmente notable, dado que adjetivo “eleusinio” puede llegar a ser aplicado alternativamente a uno y otro, como si para el poeta los misterios órficos fueran lo mismo que los de Eleusis. La razón hay que buscarla, sin duda, en el valor tardío de las alusiones al orfismo, representativas de lo misterioso por excelencia.

Mucho más complejos son los rasgos que definen la relación de Zagreo y Baco. La digresión de las metamorfosis, tal como vemos, constituye a mi juicio el más efectivo de los medios para estudiar los vínculos entre ambas figuras, pero hemos considerado preciso analizar y comentar también las catorce alusiones al primer Dioniso, llamado mayoritariamente Zagreo, para completar el panorama. Hemos concluido que la relación no es tan variable como aparenta y que para el poeta ambos dioses están realmente vinculados, como lo demuestra el grupo de alusiones situadas después de la guerra contra los indios. En general, podemos decir que el nombre de Zagreo desempeña todo un abanico de funciones según quién lo use y ante quién lo haga. Sólo los enemigos de Dioniso lo consideran mortal, por error o voluntariamente; en sus discursos, el nombre de Zagreo adquiere un valor de segundo término de comparación, con cuya divinidad indudable aparece insistentemente enfrentada la humanidad de Dioniso que, en consecuencia, queda equiparado a un impostor.

### 3. PERSONAJES, ACCIONES, OBJETOS MÁGICOS Y SU RELACIÓN CON EL ORFISMO.

Hemos dedicado el último de nuestros tres bloques al estudio del papel de la magia en las *Dionisiacas*, así como a las relaciones que el análisis de los textos evidencia entre dicha disciplina y la religiosidad órfica.

De tal modo, hemos presentado una serie de escenas susceptibles de ser consideradas mágicas, dejando de lado muchas otras, aunque podrían resultar igualmente significativas, en razón de un criterio de selección al que obliga la desmesurada extensión de la epopeya. Nuestro método de acercamiento primario ha continuado siendo, al igual que en el resto del trabajo, la atención al orfismo *lato sensu*. Es decir, valoramos todas aquellas referencias más o menos claras, o más o menos veladas al mito de Orfeo, atendemos a las similitudes con la literatura que se nos ha transmitido como órfica y tratamos de ofrecer un panorama completo de las reminiscencias de la doctrina del orfismo en cuanto que religiosidad mística.

No obstante, la metodología, tal como advertimos en el lugar correspondiente, resulta de una combinación de muchos de los elementos a los que venimos recurriendo hasta ahora.

En primer lugar, hemos observado cada uno de los pasajes con el objetivo de mostrar si contienen referencias a la magia y, en el caso de que sea así, tratamos de ofrecer una justificación de su presencia y de los motivos que pueden haber llevado a nuestro poeta a incluirlas en el desarrollo de su epopeya. Hemos aludido a la importancia del estudio de la magia en la obra de Nono por tratarse de uno de los elementos que, en la discusión acerca de la fe del panopolitano, llevan a Bogner a inclinarse por el paganismo. En cuanto a los dos restantes, es decir, las referencias a la astrología y el aparente conocimiento de las religiones místicas, hemos pasado de forma rápida por el primero para detenernos especialmente, como decimos, en las referencias a los misterios. De hecho, uno de los lugares comunes en el estudio de la magia es aludir al gran volumen de vocabulario que la magia tomó de las religiones místicas, puesto que en ello encontramos el más poderoso de los argumentos para defender una influencia mutua de las dos disciplinas.



Además de a la división ritual en λεγόμενα y δρώμενα compartida también por ambos tipos de manifestaciones religiosas, hemos atendido a la presencia en las *Dionisiacas* de vocabulario claramente mágico como θέλω, φάρμακον, μάγος y sus derivados. Observamos igualmente el empleo de palabras pertenecientes a la esfera de las religiones místicas con un significado cercano a la idea de la magia, sea por los rasgos que los dos ámbitos comparten o bien por los efectos que desencadenan en el pasaje en cuestión. Es el caso de términos como ὄργια y los vocablos derivados de la raíz μυστ- sobre todo μυστήρια, μύστις y μύστις. También las intenciones de un acto, un personaje o un objeto, que a veces da lugar a alusiones bastante probables a una creencia en la *sympátheia* universal son en nuestro trabajo argumentos que permiten hablar de magia en lugares determinados.

El hilo conductor de nuestra metodología, tal como advertimos más arriba, consistió en hallar en las escenas analizadas elementos que puedan conducirnos a su clasificación bajo la etiqueta “magia ritual”, en razón de su mayor cercanía a la magia realizada por profesionales que hubieran podido ser conocidos por el poeta de modo más o menos directo. Así, oponemos los pasajes que podemos dividir en λεγόμενα y δρώμενα a un tipo de acciones mágicas cuyo rasgo principal es su inmediatez. La magia ritual se aleja, *a priori*, de los actos maravillosos que el ejecutante de la acción puede alcanzar mediante un objeto -piedras, plantas, regalos de dioses- o con la mediación exclusiva de la propia voluntad, en virtud de su cercanía a la esfera de la divinidad.

Respecto al primer tipo de magia, el que comparamos con los rituales místicos y las actividades que podemos reconstruir a la luz del testimonio de los *Papiros Mágicos*, nos ha permitido agrupar bajo un mismo motivo las cuatro escenas que tratamos bajo el primer capítulo de la sección. En todas ellas hemos defendido la presencia de escenas de magia divisibles en δρώμενα y λεγόμενα, aunque tal división aparece manifiesta en el rito que debe ejecutar con la ofita Cadmo para huir de un destino funesto, mientras que en el ritual por el que Aristeo logra controlar los vientos etesios hemos de suponer la parte hablada. En el caso de la plegaria de Dioniso a la luna, se halla compuesta únicamente de elementos λεγόμενα, sin rastro alguno de dramatización. La escena de la curación de Morreo por el brahmán da cuenta de la presencia de ambos componentes, puesto que el

sacerdote indio cura al soldado con un gesto de la mano coordinado con un encantamiento. Las cuatro escenas pertenecen a una magia directamente vinculada con el ritual, necesitada de una ejecución observada al milímetro, que perdería toda su efectividad si falta algún componente o se comete algún error.

En el segundo capítulo de la sección hemos agrupado escenas que demuestran la creencia de Nono o de su público en los poderes prodigiosos de determinados objetos. Contamos, al respecto, con intervenciones de piedras, plantas milagrosas y el objeto denominado *iunx*. Con el comentario de los pasajes que hemos abordado aquí demostramos, en primer lugar, que no es posible hablar de ningún tipo de magia puro, por así decirlo, y que, por tanto, nuestra clasificación peca de simplista. En el caso que nos ocupa, vemos que un objeto mágico puede alcanzar el objetivo deseado por quien lo maneja u orienta, pero no es incompatible con la magia de ritual. Así ocurre en la escena de Cadmo con la ofita, que comentábamos en el capítulo anterior, y que nos ha permitido hablar largamente de la magia simpática. A su vez, hemos podido aludir al neoplatonismo, dada la directa vinculación de la creencia en la *sympátheia* con la teúrgia, vertiente filosófica de la magia cuyo contenido doctrinal se debe principalmente a algunos de los más eximios neoplatónicos.

Hemos hablado de otras dos piedras, la amatista y el diamante, cuya relación con la magia asociativa se manifiesta, como la de la ofita, de forma inversa a la habitual, es decir, sirven para evitar, no para provocar, lo que evocan su nombre o sus características. Estudiamos igualmente las descripciones que el poeta nos ofrece de tres objetos compuestos o adornados de piedras (el collar de Harmonía, el palacio de Estáfilo y la corona de Hera) cuyo poder mágico se basa a veces tan sólo en la capacidad de aludir a determinados mitos, con los que Nono alardea de su erudición.

El capítulo dedicado a plantas y ritos demuestra nuevamente la facilidad con que los distintos procedimientos mágicos pueden solaparse. Así, los que consideramos ejemplos de medicina mágica mezclan rito, con su estructura de *λεγόμενα* y *δρώμενα* fácilmente reconocible, y el empleo de plantas, vino, miel o yeso, que median entre el ejecutor y la meta. Hablamos de formas extremas de curación mágica en la resurrección que un indio desea para una bacante muerta por

él y en la que afecta a Tilo, en una digresión con la que Nono recoge un extraño mito lidio. En ambos es una planta mágica la que actúa o actuaría, si estuviera al alcance del indio, como objeto mágico, portador de una vida milagrosa. Si la escena del indio remitía, como vimos en el primer bloque de nuestro trabajo, al paradigma de la biografía mítica de Orfeo, en el caso del mito de Tilo apuntamos a posibles reminiscencias de una fe en una resurrección eminentemente vegetal, condición originaria de Dioniso. Las intervenciones de piedras y plantas en las de las *Dionisiacas*, por lo demás, reflejan una creencia popular que se mueve entre la magia y la medicina; la combinación de medios “científicos” con encantamientos e invocaciones a dioses conocidos por su capacidad de sanar es otra de las señales que el poeta ofrece para dotar de colorido mágico determinados actos curativos.

El capítulo finaliza con la alusión a la *iunx*, un objeto de cuyo empleo en hechizos amorosos ofrecemos testimonios, pero que Nono emplea con un valor únicamente traslaticio para aludir al deseo de combatir que se apodera de Dioniso en un momento determinado de la trama. Sin embargo, tal metáfora carecería de efectividad si el lector de las *Dionisiacas* desconociera a qué alude el vocablo.

Por oposición a la magia humana que necesita de ritual, de objetos o de la combinación de ambos procedimientos, hemos considerado un tipo de acción mágica inmediata las metamorfosis llevadas a cabo por personajes divinos. Aducimos testimonios antiguos que, de modo explícito, entienden el cambio de apariencia como una habilidad propia de magos humanos, los llamados γόητες. Dado que a lo largo de toda la epopeya noniana las fronteras entre dioses y hombres quedan absolutamente difuminadas, y unos actúan como los otros con gran frecuencia, el recurso a mudar de apariencia es reflejo de un acto mágico. La metamorfosis divina es empleada en multitud de pasajes de las *Dionisiacas*, de los cuales aquí nos hemos limitado a estudiar únicamente cuatro, cuyas referencias al orfismo y al culto de Dioniso examinamos con atención. El uso meramente instrumental que recibe el cambio de forma por parte de los dioses en el poema y que nos daba la posibilidad de compararlo con el recurso humano al disfraz, se engrandece sobremanera gracias a las referencias religiosas, en las que el sincretismo entre las diversas tendencias es el protagonista absoluto. Entendido lo cual, distinguir la procedencia de las concepciones religiosas de Nono pasa a un segundo plano, en mi opinión. Sin

embargo, defendemos la presencia de huellas de la doctrina órfica en la metamorfosis de Hermes en Fanes. Los rasgos con que el panopolitano lo dibuja no tienen nada que ver con la polimorfía que caracteriza al Primer Nacido del orfismo en época tardía, pero en cualquier caso demuestra conocer la condición de divinidad más antigua que consigue que incluso la irritable Hera lo respete y ceda el paso al dios que se oculta bajo tal apariencia.

También volvemos a aludir brevemente a las metamorfosis de Zagreo ante los Titanes, que en el segundo bloque ha revelado su tremenda eficacia como arma de vinculación entre los tres Dionisos de Nono. Los cambios de forma de Baco ante Deríades permiten aludir a determinados aspectos de la religiosidad órfica, sobre todo a través de la comparación con las metamorfosis de su predecesor, el hijo de Perséfone, y de la capacidad del árbol para aludir nuevamente al renacimiento vegetal.

En el lado de la magia “inmediata”, hemos apuntado a la música como un arte sobrenatural capaz de lograr que el terrible Tifón se paralice y descuide los tendones de Zeus, o que las piedras de la muralla de Tebas se dirijan a la construcción danzando al son de la lira de Anfión. En nuestro constante empeño por discernir los vínculos que se establecen entre la magia y el orfismo hemos observado igualmente cómo el paradigmático poder musical del bardo tracio, en ciertos testimonios, despoja a Anfión de su intervención mítica en la fundación de Tebas.

El poder musical de Orfeo, estrechamente ligado a su capacidad persuasiva - λόγος, γλώσσα ο φθογγή-, nos ha permitido igualmente hablar de la palabra como un medio efectivo de lograr inexplicables hazañas, como la del sacerdote de Estátala. Αοιδή y ὕμνος nos dan una idea del poder sobrehumano que tiene no sólo la música, sino también la palabra, dado que ambos términos se refieren a un canto con letra y adquieren, además, un valor mágico. Ello es evidente en el primero de los vocablos, pero también en el segundo. Morand nos daba la clave para la comprensión del pasaje de la invocación de Dioniso a Selene en el canto cuadragésimo cuarto, al comparar la plegaria del dios con los *Himnos Órficos* y los contenidos en los *Papiros Mágicos*.

Por último, hemos considerado oportuno dedicar un apartado a personajes que reciben poco más que menciones aisladas por parte del panopolitano, pero que

aparecen llevando a cabo acciones mágicas o con una serie de características que inequívocamente los definen como hechiceros. De los cuatro personajes que tratamos en el punto 4, Marón le sirve al poeta para parodiar el lenguaje mágico y oracular, además de demostrar su conocimiento de obras como los *Oráculos Sibilinos* y el *Himno homérico a Helios*; Oscuridad y Sueño son seres siniestros cuyo apoyo requiere en momentos determinados Hera para causar la perdición de Dioniso; Erecto, por último, obtiene mágicamente la victoria en una carrera a pie gracias a las alas de su divino yerno Bóreas.

Aunque no profundizamos en la espinosa cuestión de la fe de Nono, consideramos significativas todas las escenas estudiadas, por cuanto que reflejan una creencia en los diversos tipos de magia, si no del poeta, sí por parte de su auditorio o lectores. Si supusiéramos que todo es mera fabulación, la construcción literaria carecería de efectividad y se incumpliría su función comunicativa principal. No es preciso reiterar que incluso las creaciones poéticas tienen una base de realidad y que ninguna es una creación *ex nihilo*.

A manera de *Ringkomposition*, pues, ponemos fin a nuestro trabajo volviendo al problema de las creencias de tan peculiar poeta. Y, de nuevo, como ocurre en todos los estudios modernos sobre el tema, que inducen a creer que la fe de Nono es determinante para los temas que trata o los recursos poéticos de los que se sirve, hemos de cerrar la cuestión sin resolverla. Parece imposible llegar a aportar soluciones incuestionables, pero esperamos haber arrojado luz sobre los paralelos existentes entre la epopeya noniana y los textos del orfismo que han llegado hasta nosotros.

## VI. BIBLIOGRAFÍA CITADA.

ACCORINTI, D., 1995: “Hermes e Cristo in Nonno”, *Prometheus* 21, 24-32.

AGOSTI, G. (ed.), 2003: *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto Quinto*, Firenze.

ALBRILE, E., 2000: “L'uovo della fenice: aspetti di un sincretismo orfico-gnostico”, *Le Muséon* 113, 55-85.

ANEMOYANNIS-SINANIDIS, S., 1991: “Le symbolisme de l'oeuf dans les cosmogonies orphiques”, *Kernos* 4, 83-90.

ARBESMANN, P. R., 1929: *Das fasten bei den Griechen un Romern*, Berlin.

ARINGER, N., 2002: *Nonnos von Panopolis - Quellen und Vorbilder der Pentheusgesaenge in den Dionysiaka, diss.*, Wien.

AUBIN, P., 1992: *Plotin et le christianisme*, Paris.

AUGER, D., 2003: “Le monde de rêves dans les *Dionysiaques* de Nonnos”, en Accorinti, D. – Chuvin, P. (eds.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, 415-32.

AURA JORRO, F., 1985-1993: *Diccionario micénico*, Madrid.

BEAZLEY, J. D., 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters*, segunda edición, Oxford.

BÉRARD, C., 1976: “Ἀξίε ταῦρε”, *Mélanges d'histoire et d'archéologie offerts à P. Collart*, Lausanne, 61-73.

- BERNABÉ, A., 1979a: *Textos literarios hetitas*, Madrid.
- , 1979b: *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid.
- , 1989: "Generaciones de dioses y sucesión interrumpida. El mito hitita de Kumarbi, la *Teogonía* de Hesíodo y el *Papiro de Derveni*", *AOr* 7, 159-179.
- , 1994: "Consideraciones sobre una teogonía órfica", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 23 al 28 de septiembre de 1991)*, Madrid, 91-100.
- , 1995: "Una etimología platónica: σῶμα-σῆμα", *Philologus* 139, 204-237.
- , 1996a: "La fórmula órfica 'cerrad las puertas, profanos'. Del profano religioso al profano en la materia", *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 1, 13-37.
- , 1996b: "Plutarco e l'orfismo", en Gallo, I. (ed.), *Plutarco e la Religione, Atti del VI Convegno plutarcheo (Ravello, 29-31 maggio 1995)*, Napoli, 63-104.
- , 1997: "Elementos orientales en el Orfismo", *Actas del Congreso Español de Antiguo Oriente Próximo, El Mediterráneo en la Antigüedad, Oriente y Occidente*, Madrid. (<http://www.labherm.filol.csic.es/Es/Actas/Actas.html>)
- , 1998a: "Platone e l'orfismo", en Sfameni Gasparro, G. (ed.), *Destino e salvezza: tra culti pagani e gnosi cristiana. Itinerari storico-religiosi sulle orme di Ugo Bianchi*, Cosenza, 37-97.
- , 1998b: "Nacimientos y muertes de Dioniso en los mitos órficos", en Sánchez Fernández, C. – Cabrera Bonet, P. (eds.), *En los límites de Dioniso*, Murcia, 29-39.
- , 1999: "Una cita de Píndaro en Platón *Men.* 81 b (*Fr.* 133 Sn.-M.)", en López Férez, J. A. (ed.), *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C. Veintiséis estudios filológicos*, Madrid, 239-259.
- , 2001: "La teogonia di Epimenide. Saggio di ricostruzione", en *Epimenide Cretese*, Napoli, 195-216
- , 2002a: "La toile de Pénélope: a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans?", *RHR* 219, 401-433.
- , 2002b: "Orfeo, de personaje del mito a autor literario", *Ítaca* 18, 61-78.
- , 2002c: "Referencias a textos órficos en Diodoro", en Torracca, L. (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli, 67-96.

--, 2002d: “Los misterios de Eleusis”, en Casadesús Bordoy, F. (ed.), *Sectes, ritus i religions del món antic*, Palma de Mallorca, 133-157.

--, 2003a: “Las *Ephesia Grammata*. Génesis de una fórmula mágica”, *μηνη* 3, 5-28.

--, 2003b: “Autour du mythe orphique sur Dionysos et les Titans. Quelques notes critiques”, en Accorinti, D. – Chuvin, P. (eds.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, 25-39.

--, 2003c: *Hieros logos: poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid.

--, 2004a: “Un fragmento de los *Cretenses* de Eurípides”, en López Férez, J. A. (ed.), *La tragedia griega en sus textos*, Madrid, 257-286.

--, 2004b: “La génesis de la terminología lingüística”, *RSEL* 34, 2, 363-396.

--, “Dioniso en la épica griega arcaica”, conferencia pronunciada en la Facultad de Filología de la U.C.M. el 19 de abril de 2006.

BERNABÉ, A. – CABRERA, P., *impr.*: “Un vaso apulio del M.A.N. de Madrid. Ecos literarios del rapto de Perséfone en el pintor de Baltimore”.

BERNABÉ, A. – CASADESÚS, F. (eds), *impr.*: *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*.

BERNABÉ, A. – JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I., 2001: *Instrucciones para el Más Allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid.

BETEGH, G., 2004: *The Derveni Papyrus: cosmology, theology, and interpretation*, Cambridge.

BIANCHI, U., 1974: “L’Orphisme a existé”, *Mélanges d’histoire des religions offerts à H.- C. Puech*, Paris, 129-137 (=1977, 187-195).

--, 1978: “Initiation, mystères, gnose”, en *Selected Essays on Gnosticism, Dualism and Mysteriorosophy*, Leiden, 159-171.



BOGNER, H., 1934: "Die Religion des Nonnos von Panopolis", *Philologus* 89, 320-333.

BOLKESTEIN, H., 1929: "Theophrastos' "Charakter der Deisidaimonia als religionsgeschichtliche Urkunde", *Religionsgeschichte. Versuche und Vorarbeiten* 21, 2, Giessen.

BOTTINI, A., 1992: *Archeologia della salvezza. L'escatologia greca nelle testimonianze archeologiche*, Milano.

BOWRA, M., 1952: "Orpheus and Euridice", *CQ* 46, 113-126.

BRADEN, G., 1974: "Nonnos' Typhoon: *Dionysiaca* I and II", *Texas Studies in Language and Literature* 15, 851-879.

BRASWELL, B.K., 1988: *A commentary on the fourth Pythian ode of Pindar*, Berlin.

BRAUNE, J., 1935: *Nonnos und Ovid*, Greifswalder.

--, 1948: "Nono e Claudiano", *Maia* 1, 176-193.

BRELICH, A., 1958: *Gli eroi greci*, Roma.

BREMMER, J., 1999: "The birth of the term Magic", *ZPE* 126, 1-12.

--, 2003: "Remember the Titans!", en Auffarth, C. – Stuckenbruck, L. (eds.), *The fall of the angels*, Leiden, 35-61.

BRISSON, L., 1986: *L'Androgyne*, Paris.

--, 1987: "Proclus et l'orphisme", en J. Pépin y H.D. Saffrey (eds.), *Proclus lecteur et interprète des anciens*, Paris, 43-104.

--, 1992: "Le corps 'dionysiaque'. L'anthropogonie décrite dans le Commentaire sur le Phédon de Platon (1. par. 3-6) attribué à Olympiodore est-elle

orphique?”, Σοφίης Μαΐητορες “*Chercheurs de sagesse*”, *Hommage à Jean Pépin*, Paris, 481-499.

--, 1995: *Orphée et l’Orphisme dans l’Antiquité gréco-romaine*, Aldershot.

--, 1997: *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l’antiquité gréco-romaine*, Paris.

--, 1998: *Platon. Le Banquet. Traduction inédite, introduction et notes*, Paris.

BOYANCE, P., 1936: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris.

BROWN, P., 1971: *The World of Late Antiquity*, London.

BRUNEAU, P. – Vatin, C., 1966: “Lycurgue et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Délos”, *BCH* 90, 391-427.

BULLA, V., 1964: *Le Dionisiache e l’ermetismo*, Catania.

BURKERT, W., 1972: *Lore and science in ancient Pythagoreanism*, Cambridge, Mass.

--, 1977: *Orphism and Bacchic mysteries. New evidence and old problems of interpretation*, Berkeley.

--, 1980: “Neue Funde zur Orphik”, *Information zum Alsprachliche Unterricht* 2, Graz, 27-41.

--, 1983: *Homo necans, The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*, Berlin- New York.

--, 1985: *Greek Religion. Archaic and classical*, Oxford.

--, 1987: *Ancient Mystery Cults*, Cambridge Mass. – London.

--, 1993a: “Bacchic Teletai in The Hellenistic Age”, en Carpenter, J. – Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca-London, 259-275.

--, 1993b: “Concordia discors: the literary and the archaeological evidence of the sanctuary of samothrace”, en Marinatos, N. – Hägg, R. (eds.), *Greek sanctuaries. New approaches*, London, 178-189.

--, 1997: “Profesión frente a secta: el problema de los órficos y los pitagóricos”, *Taula* 27-28, 11-32 (trad. española de “Craft versus sect: the problem of

Orphics and Pythagoreans”, en Meyer, B. F. – Sanders, E. P., *Jewish and Christian self-definition III*, London 1982, 1-22).

--, 1999: *Da Omero ai Magi. La tradizione orientale nella cultura greca*, Venezia (trad. española: *De Homero a los Magos, La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona 2002).

BUTLER, E.M., 1997: *Ritual magic*, Madrid.

CALVO MARTÍNEZ, J. L., 1998: “La magia como religión y ciencia en el Helenismo tardío”, en Peláez, J. (ed.), *El dios que hechiza y encanta, I Congreso nacional Magia y Astrología en el mundo clásico y helenístico*, Córdoba, 15-29.

CAMERON, A., 1970: *Claudian, Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, Oxford.

--, 2001: “The poet, the bishop and the harlot”, *GRBS* 41, 175-188.

CANNATÀ FERA, M., 1990: *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma.

CASADESÚS, F., 1996: “Metis, el nous, el aire y Zeus en el *Papiro de Derveni*”, *Faventia* 18, 75-88.

CASADIO, G., 1983: “Per un’ indagine storico-religiosa sui culti di Dioniso in relazione alla fenomenologia dei misteri, II”, *SMSR* VII 1, 123-149.

--, 1990: “I *Cretesi* di Euripide e l’ascesi orfica”, *Didattica del Classico* 2, Foggia, 278-310.

--, 1991: “La metempsicosi tra Orfeo e Pitagora”, en Borgeaud, Ph. (ed.), *Orphisme et Orphée en l’honneur de Jean Rudhardt*, Genève, 119-155.

--, 1994: *Storia del culto di Dioniso in Argolide*, Roma.

--, 1996 “Osiride in Grecia e Dioniso in Egitto”, en I. Gallo (ed.), *Plutarco e la Religione*, Napoli, 201-227.

CATAUDELLA, Q., 1934: “Cronologia di Nonno di Panopoli”, *SIFC* 11, 15-33.

CHRETIEN, G., 1985: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome IV. Chants IX-X*, Paris.

CHRYSOSTOMOU, P., 1991: Ἡ Θεσσαλικὴ θεὰ Ἐννοδία ἢ Φεραία θεά, *diss.*, Θεσσαλονίκη.

CHUVIN, P., 1976: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome II. Chants III-V*, Paris.

—, 1991: *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'oeuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand.

—, 1992: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome III. Chants VI-VIII*, Paris.

COLE, S. G., 1984: *Theoi Megaloi: The Cult of the Great Gods at Samotraces*, Leiden.

COLLART, P., 1930: *Études sur la composition et le texte des Dionysiaques*, El Cairo.

COLLI, G., 1981: *La sapienza greca*, I, Milano.

—, 1988: *La sapienza greca*, II, Milano.

COOK, A. B., 1925: *Zeus*, Cambridge.

CUARTERO I IBORRA, F. J., 1994: “Poesía épica de época imperial y *paideia* griega”, en López Férez, J. A. (ed.), *La épica griega y su influencia en la Literatura española: aspectos literarios, sociales y educativos*, Madrid, 283-312.

CUMONT, F., 1993: “La grande inscription bachique du Metropolitan Museum, II. Commentaire religieux de l'inscription. Planches XXX-XXXIII”, *AJA* 37, 232-263.

DE CUENCA, L. A., 1976: *Euforión de Calcis. Fragmentos y epigramas*, Madrid.

- DES PLACES, E., 1969: *La religion grecque*, Paris.
- D'IPPOLITO, G., 1964: *Studi Nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo.  
 --, 1991: "Nonno e Vergilio", *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco II*, Palermo, 527-532.
- DAMIANI, G.F., 1902: *L'ultimo poeta pagano*, Torino.
- DARAKI, M., 1994: *Dionysos et la déesse terre*, Paris.
- DAREMBERG, M. C. – SAGLIO, E. (eds.), 1877: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris.
- DAVIES, M., 1987: "The ancient Greeks on why Mankind does not live forever", *MH* 44, 65-75.
- DETIENNE, M., 1982: *La muerte de Dioniso*, Madrid (trad. española de *Dionysos mis à mort*, Paris 1977).
- DI FABIO, A., 1993: "La catabasi di Orfeo in Ermesianatte di Colofone, metamorfosi di un mito", en Masaracchia, A. (ed.), *Orfeo e l'orfismo*, Roma, 199-210.
- DICKIE, M.W., 1995: "The Dionysiac Mysteries in Pella", *ZPE* 109, 81-86.
- DIELS, H., 1907: "Ein orphischer Totenpaß", *Philotesia für Paul Kleinert zum LXX Geburtstag*, Berlin, 41-49.
- DÍEZ DE VELASCO, F. – Molinero Polo, M. A., 1994: "Hellenoaegyptiaca I: Influences égyptiennes dans l'imaginaire grec de la mort: quelques exemples d'un emprunt supposé (Diodore I, 92, 1-4; I, 96, 4-8)", *Kernos* 7, 75-93.

DÍEZ PLATAS, F., 2002: segunda parte de Bermejo Barrera J. C. – Díez Platas, *Lecturas del mito griego*, Madrid.

DODDS, E. R., 1960: *Los griegos y lo irracional*, Madrid (trad. española de *The Greeks and the Irrational*, Berkeley – Los Angeles 1960).

DOSTÁLOVÁ-JENISTOVÁ, R., 1957: “Tyros und Beirut in den Dionysiaka des Nonnos aus Panopolis”, *LF* 5, 36-54.

EDMONDS, R., 1999: “Tearing apart the Zagreus myth: a few disparaging remarks on Orphism and Original Sin”, *ClAnt* 18, 35-73.

EGGERS LAN, C., 1986: *Platón. República*, Madrid.

EITREM, S., 1935: “Mystis”, *RE* 16.2.

ELLER, K. H., 1982: “Die Metamorphose bei Ovid und Nonnos”, *Der altsprachliche Unterricht. Arbeitshefte zu seiner wissenschaftlichen Begründung und praktischen Gestalt* 25.6, 88-98.

ELLINGER, P., 1993: “La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerre d’anéantissement”, *BCH Suppl.* XXVII.

ERISMANN, Ch., 2004: “*Processio id est multiplicatio*. L'influence latine de l'ontologie de Porphyre: le cas de Jean Scot Erigène”, en *RSPH* 88, 401-460.

ESPINAR, J.L., 2003: *La adjetivación en las Dionisiacas de Nono de Panópolis. Tradición e innovación. Hapax absolutos y no absolutos, diss.*, Málaga.

ESPINAR, J.L. – HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., 2002: “Βιοτής παλινάγρετον ἀρχήν: El mito de Tilo y la resurrección de los muertos en Nono de Panópolis”, *AMal* (revista electrónica).

FARNELL, L. R., 1932: *Critical Commentary of the Works of Pindar*, vol. II, London.

FAUTH, W., 1981: *EIDOS POIKILON. Zur Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den 'Dionysiaka' des Nonnos von Panopolis*, Göttingen.

--, 1995: *Helios Megistos: zur synkretischen Theologie der Spätantike*, Leiden.

FAYANT, M.-Ch., 1998: "Hermès dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis", *REG* 111, 145-159.

--, 2000: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome XVII. Chant XLVIII*, Paris.

FERABOLI, S., 1984: "Astrologia in Nonno", *CL* 4, 43-55.

FESTUGIERE, A. J., 1935: "Les mystères de Dionysos", *RBi* 4, 366-396 (= *Études de religion grecque et hellénistique*, 1972, 13-63).

--, 1949-54<sup>2</sup>: *La révélation d'Hermes Trismégiste*, 4 vols., Paris.

FITTA, M., 1997: *Giochi e giocattoli nell' antichità*, Milano.

FOUCART, P., 1914: *Les mystères d'Éleusis*, Paris.

FOWDEN, G., 1986: *The Egyptian Hermes: a historical approach to the late pagan mind*, Princeton.

FRANGOULIS, H., 2000: "Dionysos dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis: dieu ou sorcier?", en Moreau, A. – Turpin, J.C. (eds.), *La magie: actes du colloque international de Montpellier, 25-27 mars 1999*, Montpellier, 143-151.

--, 2003: "Les pierres magiques dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis", en Accorinti, D. – Chuvin, P. (eds.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, 433-445.

GALLINI, C., 1960: “Un dio liberatore”, *AFLC*, 531-558.

GANGUTIA, E., 1984: “Los compuestos de ἀρχι-“, *EClás* 87, 81- 90.

GARCÍA GARCÍA, M. – GUTIÉRREZ CALDERÓN, J., 1996: *Menandro. Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid.

GARCÍA LÓPEZ, J., 1993: *Aristófanes. Las Ranas. Introducción, comentario y traducción*, Murcia.

GEFFCKEN, J., 1920: *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg.

GELZER, T., 1993: “Heidnisches und Christliches im Platonismus der Kaiserzeit und der Spätantike”, en Willers, D., *et alii*, *Riggisberger Berichte I: Begegnungen von Heidentum und Christentum in spätantiken Ägypten*, Riggisberg, 33-48

GERBEAU, J. – VIAN, F., 1992: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome VII. Chants XVIII-XIX*, Paris.

GERLAUD, B., 1994: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome VI. Chants XIV-XVII*, Paris.

GIANGIULIO, M., 1994: “Le laminette auree nella cultura religiosa della Calabria greca: continuità ed innovazione”, en Settis, S. (ed.), *Storia della Calabria antica II. Età Italica e Romana*, Roma – Reggio Calabria, 11-53.

GIGLI PICCARDI, D., 1985: *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze.

—, 1993: “Nonno, Proteo e l’isola di Faro”, *Prometheus* 19, 2/3, 230-234.

—, 1998: “Nonno e l’Egitto” *Prometheus* 24, 1, 61-82 y 2, 161-181.

—, 2001a: “Dioniso e l’incesto” en Bianchetti, S. (a cura di), *Poikilma. Studi in onore di M. Cataudella*, La Spezia.



--, 2001b: "Dioniso, Nisa e i Giganti (Nonno, D. 48.33)", *Prometheus* 27, 170-174.

GOLEGA, J., 1931: "Studien über die Evangeliendichtung des Nonnos von Panopolis" *Gnomon* 7, 106-108.

GONZÁLEZ CABALLO, A., 1994: *Heródoto. Historias I-IV*, Madrid.

GONZÁLEZ SENMARTÍ, A., 1977: *La poesía de Nono de Panópolis, diss.*, Barcelona.

--, 1997-1980: "En torno al problema de la cronología de Nono: su posible datación a partir de testimonios directos e indirectos", *UT* II, 233-236.

GOW, A.S.F., 1934: "ῥομβος, Rhombus, Turbo", *JHS* 54, 1-13.

GRAF, F., 1974: *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin – New York.

--, 1987: "Orpheus: A poet among men", en Bremmer, J. (ed.), *Interpretations of Greek mythology*, London – Sydney, 80-106 (trad. italiana resumida en: D. Restani [ed.], *Musica e mito nella Grecia Antica*, Bologna 1995, 303-320).

--, 1991: "Textes orphiques et rituel bacchique. A propos des lamelles de Pélinna", en Borgeaud, Ph. (ed.), *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève, 87-102.

--, 1993: "Dionysian and Orphic eschatology: New texts and old questions", en Carpenter, T. H. – Faraone, C. (eds.), *Masks of Dionysus*, Ithaca – London, 239-258.

--, 1997: *Magic in the ancient World*, Cambridge Mass. – London.

GUTHRIE, W. K. C., 1935: *Orpheus and Greek Religion*, London (Princeton 1993 [reimpresión de la edición de London 1952<sup>2</sup>, con una nueva introducción de J. Alderink] (*Orfeo y la religión griega*, Madrid 2003 [trad. esp. de J. Valmard, reimpresión de la Buenos Aires 1970, del original; incluye la introducción de J. Alderink en la reimpresión de 1993, traducida por J. Pòrtulas, y también de este

último un “Apéndice al prefacio de 1993”, pp. 41-5, y una “Actualización bibliográfica”, pp. 47-48].

--, 1962-1978: *A History of Greek Philosophy*, Cambridge.

HANFMANN, G.M.A., 1958: “Lydiaka”, *HSPH* 63, 65-88.

HARRISON, J., 1903: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge.

--, 1904: “Mystica vannus Iacchi”, *JHS* 24, 241-254.

--, 1914: “The meaning of the word τελετή”, *CR* 28, 36-38.

HARTOG, F., 1988: *The mirror of Herodotus. The representation of the other in the writing of History*, Berkeley.

HEATH, J., 1994: “The Failure of Orpheus”, *TAPhA* 124, 163-196.

HEMBERG, B., 1950: *Die Kabiren*, Uppsala.

HENRICHs, A., 1969: “Die Maenaden von Milet”, *ZPE* 4, 223-241.

--, 1972: *Die Phoinikika des Lollianos*, Bonn.

--, 1978: “Greek Maenadism from Olympias to Messalina”, *HSCP* 82, 149-152.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D., 2001a: *Nono de Panópolis. Dionisiácas. Cantos XIII-XXIV*, Madrid.

--, 2001b: “Sparagmós y cefaloforía: El mito de Penteo en Eurípides y Nono”, *CFC(Gr)* 11, 79-99.

--, 2002: “Elementos órficos en el canto VI de las *Dionisiácas*: el mito de Dioniso Zagreo en Nono de Panópolis”, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 7, 19-50.

--, 2004a: *Las Dionisiácas de Nono: Aspectos literarios, mitológicos y religiosos, diss.*, Universidad Complutense, Madrid.

--, 2004b: *Nono de Panópolis. Dionisiácas. Cantos XXV-XXXVI*, Madrid.

HERRERO DE JAUREGUI, M., 2005: *La tradición órfica en la literatura apologética cristiana, diss.*, Universidad Complutense, Madrid.

HERTER, H., 1965: “Von Xanthos dem Lyder zu Aindias aus Gaza: Tylon und andere Auferweckte”, *RhM* 108, 189-212.

—, 1981: “Ovidianum quintum: das Diluvium bei Ovid und Nonnos”, *ICS* 6, 318-355.

HOLLMANN, A., 2003: “A curse tablet from the Circus at Antioch”, *ZPE* 145, 67-82

HOLZHAUSEN, J., 2004: “Pindar und die Orphik. Zu frg. 133 Snel/Maehler”, *Hermes* 132, 1-19.

HOPKINSON, N. – VIAN, F., 1994: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome VIII. Chants XX-XXIV*, Paris.

HORDERN, J., 2000: “Notes on the Orphic Papyrus from Gurôb (P. Gurôb 1: Pack<sup>2</sup> 2664)”, *ZPE* 129, 131-140.

JAHN, O., 1869: “Die Cista mystica”, *Hermes* 3, 317-334.

JANKO, R., 2001: “The Derveni Papyrus (Diagoras of Melos, *Apopyrgizontes logoi?*): A new translation”, *CPh* 96, 1-32.

—, 2002: “The Derveni Papyrus: an Interim Text”, *ZPE* 141, 1-62.

JEANMAIRE, H., 1951: *Dionysos*, Paris.

JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I., 2002a: “Consideraciones sobre las τελεταί órficas”, en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, III Madrid, 127-133.

—, 2002b: *Rituales órficos, diss.*, Universidad Complutense, Madrid.

—, *impr.*: “Βάκχος and βακχεύειν”.

JOHNSTON, S. I., 1999: *Restless dead. Encounters between the Living and the Dead in the Ancient World*, Berkeley – Los Angeles – London.

JORDAN, R. – Montgomery, H. – Tomassen, E. (eds.), 1999: *The World of ancient magic: paper from the first International Samson Eitrem Seminar at the Norwegian Institute at Athens 4-8 May 1997*, Bergen.

JOUAN, F., 1992: “Dionysos chez Eschyle”, *Kernos* 5, 71-86.

JOURDAN, F., 2003: *Le Papyrus de Derveni*, Paris.

KERÉNYI, K., 1976: *Gli Dei e gli Eroe della Grecia I-II*, Milano.

KERN, O., 1897: “Brimo; Brimos”, *RE* III 1, 853-854.

—, 1934: “Telete”, *RE* V A 1, 393-397.

KEULS, E. C., 1984: “Male-female interaction in fifth-century Dionysiac ritual as shown in Attic vase painting”, *ZPE* 55, 287-297.

KEYDELL, R., 1927: “Zur Komposition der Bücher 13-40 der ‘Dionysiaka’ des Nonnos”, *Hermes* 62, 393-434.

—, 1929: “Nonnos und die Nonnianer”, en *Die griechische Poesie der Kaiserzeit*; Part II; *Bursians Jahresbericht* vol. 230, 41-161.

—, 1932: “Eine Nonnos-Analyse”, *L’Antiquité Classique* 1, 175-202.

—, 1936: “Nonnos”, *RE* 33, 904-920.

—, 1959: *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, Berlin.

KIRK, G. S. – RAVEN, J. E. – SCHOFIELD, M., 1983: *The Presocratic Philosophers*, 2<sup>a</sup> ed., Cambridge.

KLEINGÜNTHER, A., 1933: πρώτος εὑρετής, Leipzig.

KNOX, P. E., 1988: “Phaethon in Ovid and Nonnus”, *CQ* 38, 536-551.

- KÖHLER, R., 1853: *Über die Dionysiaka des Nonnus von Panopolis*, Halle.
- KRETSCHMER, P., 1916-1917: "Etymologie und Wortforschung", *Glotta* 8, 268-270.
- , 1937-1938: "Etymologie und Wortforschung", *Glotta* 26, 62-68.
- KOBILIRI, P., 1998: *A stylistic commentary on Hermesianax*, Amsterdam.
- KOCH, W., 1930: "Nonnos als Astrologe", *Astrologie* 12, 321-341.
- KOTANSKY, R. D., 1991: "Incantations and Prayers for Salvation on Inscribed Greek Amulets", en Faraone Ch. A. – Obbink, D., *Magika Hiera. Ancient Greek magic and Religion*, New York – Oxford.
- , 1994: *Greek magical amulets: The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze Lamellae I*, Köln.
- LAKS, A., 1997: "Between religion and philosophy: the function of allegory in the Derveni papyrus", *Phronesis* 42, 121-142.
- LAKS, A. – Most, G. W. (eds.), 1997: *Studies on the Derveni papyrus*, Oxford.
- LANG, A., 1885: *Custom and myth*, New York.
- LANGLOTZ, E. – HIRMER, M., 1965: *The Art of Magna Graecia*, London.
- LASKY, E. D., 1978: "Encomiastic elements in the *Dionysiaca* of Nonnus", *Hermes* 106.
- LAVECCHIA, S., 2000: *Pindaro. Olimpiche*, Roma.
- LEWY, H., 1956: *Chaldaean oracles and theurgy. Mysticism and magi in the later roman empire*, El Cairo.

LIEBESCHUETZ, W., 1996: "The use of pagan mythology in the Christian Empire with particular reference to the *Dionysiaca* of Nonnus", en Allen, P. – Jeffreys, E. (eds.), *The Sixth Century: End or Beginning?*, Brisbane, 75-91.

LIGHTFOOT, J. L., 1998: "The Bonds of Cypris: Nonnus' Aura", *GRBS* 39, 293-306.

LIND, L.R., "Un-hellenic elements in the *Dionysiaca*", *L'Antiquité Classique* VII (1938), 57-65.

LINFORTH, I.M., 1941: *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Angeles [N. York 1973].

LIVREA, E., 1967: "Zu Apollonios Rhodios, Nonnos und Koluth", *Helikon* 7, 435-438.

—, 1978: "Nota al nuovo Callimaco di Lille", *ZPE* 32, 7-10.

—, 1987: "Il poeta ed il vescovo. La questione nonniana e la storia", *Prometheus* 13, 97-123.

—, 2003: "The Nonnus' Question revisited", en Accorinti, D. – Chuvin, P., *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, 447-455.

LOBECK, C. A., 1829: *Aglaophamus sive de theologiae mysticae Graecorum causis libri tres*, Regimontii.

LUCK, G., 1985: *Arcana Mundi. Magic and the Occult in the Greek and Roman World*, Baltimore.

LUPPE, W., 1989: "Zu den neuen Goldblättchen aus Thessalien", *ZPE* 76, 13-14.

MAAS, P., 1923: "Nonniana", *ByzJ* 4, 267-269.

MAGAÑA ORÚE, E., 1997: “Una nueva fuente latina de Nonno de Panópolis: Nemesiano”, *CFC(Lat)* 13, 83-89.

MALETTA, M., 1999: *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache: Canti 13-24*, Milano.

MALKIN, I., 1998: *The Returns of Odysseus*, Berkeley – Los Angeles, 1998.

MANTEROLA, S.D. – PINKLER, L.M., 1995: *Nonno de Panópolis. Dionisiacas. Cantos I-XII*, Madrid.

MARONI, I., 1993: *Temi vegetali e relativi miti nelle ‘Dionisiache’ di Nonno di Panopoli*, Milano.

MARTÍN HERNÁNDEZ, R., 2003: “La relación de Orfeo con la magia a través de los testimonios literarios”, *MHNH* 3, 55-74.

—, 2005: “La muerte como experiencia misteriosa. Estudio sobre la posibilidad de una muerte ficticia en las iniciaciones griegas”, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 10, 85-105.

—, 2006: *El orfismo y la magia, diss.*, Madrid.

MARTÍNEZ NIETO, R. B., 2000: *La aurora del pensamiento griego: las cosmogonías prefilosóficas de Hesíodo, Alcmán, Ferecides, Epiménides, Museo y la Teogonía órfica antigua*, Madrid.

MCGIBBON, D., 1964: “Metempsychosis in Pindar”, *Phronesis* 9, 5-11.

MCNALLY, S., 1978: “The Maenad in Early Greek Art”, *Arethusa* 11, 101-136.

MEGAS, G. A., 1933: “Danaos und den Danaiden”, *Hermes* 18, 415-28.

MELENA, J. L., 2001: *Textos griegos micénicos comentados*, Vitoria-Gasteiz, 2001.

MIRECKI, P. – MEYER, M. (eds.), 2002: *Magic and Ritual in the ancient World*, Leiden – Boston – Köln.

MOLINA MORENO, F., 1995: *Aspectos del poder de la música en el mito de Orfeo*. Madrid, memoria de licenciatura, inédita.

—, 1997: “Orfeo Músico”, *CFC (EGI)* 7, 287-308.

—, 1998: *Orfeo y la mitología de la música*, diss., Madrid.

MORAND, A-F., 2001: *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden – Boston – Köln.

MOREAU, A., 2000: “Actéon. La quête impossible des origines”, en Pirenne-Delforge, J. – Suárez de la Torre, E. (eds.), *Héros et héroïnes dans les mythes et cultes grecs. Actes du colloque organisé a l’Université de Valladolid du 26 au 29 mai 1999*, Liege.

MORETTI, L., 1968: *Inscriptiones graecae urbis Romae I*, Roma.

MOST, G. W., 1997: “The fire next time. Cosmology, allegoresis, and salvation in the Derveni Papyrus”, *JHS* 117, 1997, pp. 117-135

MOUTSOPOULOS, E., 1962: “Euripide et la philosophie de la musique”, *REG* 75, 396-452.

MÜRI, W., 1976: “ΣΥΜΒΟΛΟΝ Wort- und sachgeschliche Studie”, en *Griechische Studien. Ausgewählte Wort- und sachgeschliche Forschungen zur Antike*, Basel, 1-44.

NELSON, G. W., 1940: “A greek votive Iunx-Wheel in Boston”, *AJA* 44, 443-456.



NEWBOLD, R. F., 1984: "Discipline, bondage, and the serpent in Nonnus' *Dionysiaca*", *CW* 78, 89-98.

--, 1998: "Fear of Sex in Nonnus' *Dionysiaca*", *Electronic Antiquity* 4.2, 1-15.

--, 2003: "The power of sound in Nonnus' *Dionysiaca*", en Accorinti, D. – Chuvin, P. (eds.), *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, Alessandria, 457-468.

NILSSON, M.P., 1935: "Early orphism and kindred religious movements", *HThR* 28, 181-230.

NOCK, A. D., 1958: "A cult ordinance in verse", *HSPH* 63, 415-421 (= 1972, 848ss).

--, 1957: *The Dionysiac mysteries of the Hellenistic and Roman age*, Lund.

--, 1972: *Essays on Religion and the Ancient World*, Oxford.

OTTO, W. F., 1997: *Dioniso*, Madrid (traducción española de *Dionysos. Mythos und Kultus*, Francfort 1933)

PARKER, R., 1983: *Miasma. Pollution and purification in early Greek Religion*, Oxford.

--, 1995: "Early Orphism", en Powell, A. (ed.), *The Greek World*, London, 483-510.

PELÁEZ, J. (ed.), 1998: *El dios que hechiza y encanta: Magia y astrología en el Mundo Clásico y Helenístico*, Córdoba.

PETTAZZONI, R., 1924: *I misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Bologna [Cosenza<sup>2</sup> 1997].

QUANDT, G., 1912: *De Baccho ab Alexandri aetate in Asia Minore culto, Dissertationes Philologicae Halenses*, Halle.

RICCIARDELLI APICELLA, G., 1992: "Le lamelle di Pelinna", *SMSR* 58, 27-39.

-- (ed.), 2000: *Inni orfici*, Milano.

RIEDWEG, Ch., 1987: *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin – New York.

--, 1995: “Orphisches bei Empedokles”, *A&A* 41, 34-59 (traducción española en *Taula* 27-28, 1997, 33-59).

RIEMSCHEIDER, M., 1957: “Der Stil des Nonnos”, *Berliner Byz. Arbeiter* 5, 46-70.

ROBBINS, E., 1982: “Famous Orpheus”, en Warden, J. (ed.), *Orpheus: The metamorphosis of a Myth*, Toronto, 3-23.

ROBERTSON, N., 2003: “Orphic Mysteries and Dionysiac Ritual”, en Cosmopoulos, M. (ed.), *Greek Mysteries: The Archeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, London – New York, 218-241.

ROHDE, E., 1876: *Der griechische Roman und Seine Vorläufer*, Leipzig.

ROSE, H. J., 1936: “The Oxford Text of Pindar”, *CR* 50, 1, 14-16.

--, 1943: “Pindar, *Olymp.* 3.26”, *CR* 57, 1, 13.

ROUSE, W.H.D., 1962: *Nonnos' Dionysiaca*, vols. I-III, London - Cambridge Mass.

RUDHARDT, J., 2002: “Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les *Hymnes orphiques*”, *RHR* 219, 483-501.

RUIZ DE ELVIRA, A., 1975: *Mitología clásica*, Madrid (tercera reimpression, 1995).

RUIZ PÉREZ, A., 2002: “La mántica como factor de cohesión en las *Dionisiacas* de Nonno de Panópolis. Los mitos tebanos”, *Habis* 33, 521-51.

- RUSSELL, D. A. – Wilson, N. G. (eds.), 1981: *Menander Rhetor*, Oxford.
- RUSTEN, J. S., 1984: “Phanes-Eros in the Theogony of ‘Orpheus’ (*PDerveni* col. IX 4)”, *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia*, Nápoles, 333-335.
- , 1985: “Interim notes on the papyrus from Derveni”, *HSCPh* 89, 121-140.
- SALANITRO, G., 1997: “Nemesiano e Nonno di Panopoli”, *Sileno* 23.1-2, 273-274.
- SANTAMARÍA Álvarez, M. A., 2003: “Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica (1992-2003)”, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 8, 225-264.
- , 2004, *Phonáenta synetoîsin. Píndaro y los Misterios: edición y comentario de la Olímpica Segunda, diss.*, Salamanca.
- SCHMIEL, R., 1992: “Nonnus’ typhonomachy: an analysis of the structure of *Dionysiaca* II”, *RhM* 135, 369-375.
- , 1993: “The story of Aura (Nonnos, *Dionysiaca* 48. 238-978)”, *Hermes* 121, 470-483.
- SEAFORD, R., 1986: “Immortality, salvation and the elements”, *HSPH* 90, 1-26.
- SECHAN, L., 1926: *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 63-79.
- SEGAL, Ch., 1990: “Dionysus and the gold tablets from Pelinna”, *GRBS* 31, 411-419.
- SEVERYNS, A., 1967: *Le cycle épique dans l’école d’Aristarque*, Paris.
- SFAMENI GASPARRO, G., 1984: “Critica del sacrificio cruento e antropologia in Grecia. Da Pitagora a Porfirio I: la tradizione pitagorica, Empedocle e l’orfismo”, en

Vattioni, F. (ed.), *Atti della V Settimana di Studi "Sangue e antropologia. Riti e culto"*, Roma I, 107-155.

—, 1988: "Ancora sul temine τελετή. Osservazioni storico-religiose", *Studi offerti a F. della Corte*, vol. V, Urbino, 137-152.

SIMMS, R. M., 1990: "Myesis, Telete, and Mysteria", *GRBS* 31, 183-195.

SHERRY, L.F., 1991: *The hexameter paraphrase of St. John attributed to Nonnus of Panopolis*, diss., Universidad de Columbia.

SHORROCK, R., 2001: *The challenge of epic. Allusive engagement in the dionysiaca of Nonnus*, Leiden.

SIMON, B., 1999: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome XIV. Chants XXXVIII-XL*, Les belles lettres, Paris.

SOKOLOWSKI, F., 1934: "A propos du mot τελετή", en *Charisteria G. Przychochi a discipulis oblata*, Varsavia, 272-276.

—, 1955: *Lois sacrées de l'Asie Mineure*, Paris.

STEGEMANN, V., 1930: *Astrologie und Universalgeschichte: Studien und Interpretationen zu den 'Dionysiaka' des Nonnos von Panopolis*, Leipzig.

SMYLY, J. G., 1921: *Greek Papyri from Gurôb*, Dublin.

SUTTON, D. F., 1987: *Papyrological studies in Dionysiac literature: P. Lit. Lond. 77: a postclassical satyr play, and P. Ross. Georg. 1.11: a Hymn to Dionysus*, Oak Park.

TEODORSSON, S.-T., 1989: *A commentary on Plutarch's Table Talks*, Göteborg.

THIBAUT, J. C., 1964: *The Mystery of Ovid's Exile*, Berkeley – Los Angeles.

TIEDKE, H., 1879: “De lege quadam, quam in versibus faciendis observavit Nonnus”, *Hermes* 14, 219-230.

TIERNEY, M., 1922: “A new ritual of the Orphic Mysteries”, *CQ* 16, 77-87.

—, 1938: “A pythagorean tabu”, *AIPhO* 6, 317-321 (*Mél. Boisacq* II).

TISSONI, F., 1998: *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo* (‘Dionisiache’ 44-46). *Commento*, Firenze.

TORTORELLI GHIDINI, M., 1975: “Un mito orfico in Plotino (*Enn.* IV 3.12)”, *PP* 30, 356-360.

—, 1995: “Dioniso e Persefone nelle lamine d’oro di Pelinna”, *Mathesis e Philia. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli, 79-85.

—, 2000: “I giocattoli di Dioniso tra mito e rituale”, en Tortorelli Ghidini, M. – Storchi Marino, A. – Visconti, A. (eds.) *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell’antichità. Atti dei Seminari Napoletani 1996-1998*, 43-80

TSANTSANOGLOU, K., 1997: “The First Columns of the Derveni Papyrus and their Religious Significance”, en Laks, A. – Most, G. W. (eds.), *Studies on the Derveni papyrus*, Oxford, 93-128.

TURCAN, R., 1966: *Sarcophages*, Paris.

—, 1988: “Bona Dea et la ‘Mère ineffable’ de Dionysos (Plut., *Caes.* 9)”, en Porte, D. – Néraudau, J.-P. (eds.), *Res Sacrae. Hommages à Henri Le Bonniec*, Bruxelles, 428-440.

—, 1994: “Phanes”, *LIMC* VII.

VERNANT, J.-P., 1962: *Les origines de la pensée grecque*, Paris.

VERSNEL, H. S., 1990: *Ter unus Isis, Dionysus, Hermes. Three studies in henotheism*, Leiden.

VIAN, F., 1963: *Les origines de Thèbes: Cadmos et les Spartes*, Paris.

- , 1976: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome I. Chants I-II*, Paris.
- , 1987: “Χορεύειν, ‘aller’, chez Nonnos?”, *RPh* 61, 13-17
- , 1988: “Les cultes païens dans les *Dionysiaques* de Nonnos: étude de vocabulaire”, *REA* 15, 399-410.
- , 1990: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome IX. Chants XXV-XXIX*, Paris.
- , 1991: “La grotte de Brongos et Cybèle: Nonnos, *Dionysiaques* 17, 32-86”, *REG* 104, 584-593.
- , 1993: “Préludes cosmiques dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis”, *Prometheus* 19.1, 39-52.
- , 1994: “Théogamies et sotériologie dans les *Dionysiaques* de Nonnos”, *JS* 2, 197-233.
- , 2003: *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome XVIII. Chant XLVIII*, Paris.
- , 2005: *L'épopée posthomérique. Recueil d'études*, Alessandria.
- VILLARRUBIA, A., 1998: “Nonno de Panópolis y el mito de Acteón”, *Habis* 29, 249-268.
- VOGLIANO, A., 1933: “La grande iscrizione bacchica del Metropolitan Museum. Part I- Tavole XXVII- XXIX”, *AJA* 37, 215-231.
- VOLBACH, W. F., 1976: *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, 3, Mainz.
- WEST, M. L. (ed.), 1966: *Hesiodus, Theogony*, Oxford.
- , 1983a: *The Orphic Poems*, Oxford.
- , 1983b: “Tragica VI (12. Aeschylus' Lycurgeia)”, *BICS* 30, 63-82.
- , 1994: “Ab ovo. Orpheus, Sanchuniaton, and the origins of the Ionian world model”, *CQ* 44, 289-307.

WIFSTRAND, A., 1933: *Von Kallimachos zu Nonnos: metrisch-stilistische Untersuchungen zur späteren griechischen Epik und zur verwandten Gedichtgattungen*, Lund.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von, 1922: *Pindaros*, Berlin.

--, 1931: *Der Glauber der Hellenen*, Berlin, 2 vols.

WILSON, C. A., 1993: "Dionysian ritual objects in Euphorion and Nonnus", en Cairns, F. – Heath, M. (eds.), *Roman poetry and prose, Greek rhetoric and poetry*, Leeds, 213-219.

WINKLER, J., 1974: *In Pursuit of the Nymphs: Comedy and Sex in Nonnos' Tales of Dionysos*, diss., Austin.

ZIJDERVELD, C., 1934: *Τελετή, Bijdrage tot de Kennis der religieuze terminologie in het Griek* (con resumen inglés), Purmerend.

ZUNTZ, G., 1971: *Persephone, Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford.

--, 1978: "Recens. F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung*", *Gnomon* 50, 526-531.