



**ABRIR TERCERA PARTE**

2. *EL OTRO HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, O LA INICIACIÓN DEL GUERRERO.*

Es curioso es que Orfeo entrenara al otro hijo de Jasón para la guerra, según Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle). Heracles también fue discípulo de Orfeo, según Ps. Alcidas, *Vlixes*, 24, aunque ese texto no especifique que Orfeo lo entrenara para la vida de héroe. Ello puede recordarnos al Aquiles guerrero que toca la lira (*Il.*, IX, 186–9), y que Apolo<sup>640</sup> es a la vez el dios arquero y el dios músico. El problema está en la conjunción de ambos aspectos en Orfeo, un personaje eminentemente ajeno a los ideales de la épica heroica. Y es que ese testimonio acerca del músico Orfeo encargado de entrenar a un joven para la guerra puede ponernos sobre la pista de un aspecto de Orfeo quizá silenciado o marginado, en el conjunto de la tradición literaria, pero que, como ha sugerido Graf<sup>641</sup>, con convincentes argumentos, quizá estuvo presente en los orígenes de la configuración del mito.

Graf se apoya, sobre todo, en el relato de Conón acerca de la muerte de Orfeo<sup>642</sup>, y en el motivo de Orfeo entre los tracios, atestiguado ampliamente por la iconografía griega de época clásica<sup>643</sup>, y propone la hipótesis de que la figura de Orfeo se hubiera basado en la de un iniciador o "maestro de ceremonias" de rituales de iniciación de adolescentes en sociedades guerreras exclusivamente masculinas. El único punto débil de la argumentación de Graf, a nuestros efectos, está en que no detalla la presencia de la música en tales sociedades guerreras: ese autor se limita a señalar que la figura del poeta era la más adecuada para la transmisión de la sabiduría en esos ritos de iniciación. Pero podemos pensar que tal transmisión sería evidentemente oral, y probablemente cantada, como sugieren ciertos testimonios que presentaremos en la cuarta parte. Además, podemos recordar la existencia de un género literario como el hiporquema, que, en sus orígenes, acompañaba una danza colectiva de hombres jóvenes o de guerreros, y que

---

<sup>640</sup> A quien algunos tienen por padre de Orfeo; vid. los testimonios recogidos en Kern, *OF*, t. 22.

<sup>641</sup> Graf, F., 1987.

<sup>642</sup> Conón, *F Gr H* 26 F 1 (XLV); cf. t. 115 Kern.

<sup>643</sup> Recordemos la cratera de columnas del Museo de Hamburgo, KG 1968.79, de ca. 450 a. C., o en la del Staatliches Museum de Berlín, V.I.3172, de ca. 440 a. C., núms. 8 y 9 Garezou.

estaba integrado en el culto de Apolo<sup>644</sup>. El primer ejemplo lo pudo proporcionar Teseo, al inventar la llamada danza de la grulla y bailarla con sus acompañantes, alrededor del altar de Delos, como representación del laberinto y de lo que allí había ocurrido, según leemos en Plutarco, *Thes.*, 21. Por otra parte, el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c, dice que los antiguos griegos marchaban al combate al son de la lira: πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους, καθάπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρήσασθαι τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου<sup>645</sup> Κρήτες. Esa mención de los cretenses nos remite a noticias que hablan de la música de lira entre aquéllos, como la de Proclo, *ap. Focio, Bibl.*, cód. 239, p. 320 a–b Bekker, alude a la lira entre los cretenses: ὁ μέντοι νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ' αὐτοῦ· Νόμιμος γὰρ ὁ Ἀπόλλων, Νόμιμος δὲ ἐκλήθη ὅτι τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν αἰδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρής πρῶτος στολῆι χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ἦκε νόμον. Y hay testimonios acerca de los cretenses asociados con el culto de Apolo en Delfos, desde el primer *Himno homérico a Apolo*, vv. 516 y ss. E. d., tenemos, entre los cretenses, la coincidencia del uso de una música "militar" con una relación con el culto de Apolo. En Orfeo también pudo darse una relación con el culto de Apolo (vid. Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, que remonta a Esquilo) y con sociedades de guerreros. En fin, un texto que relaciona a Orfeo con la música guerrera es el del Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29.

---

<sup>644</sup> Vid. Farnell, L. R., 1895-1909, IV, pp. 251 y ss. de la reimpr. de 1977. Analizaremos la presencia de la música en el culto -y, más concretamente, en el culto de Apolo- en la cuarta parte.

<sup>645</sup> Quasten, J., 1930, p. 14-5, señala que los monumentos romanos muestran tañedores de lira abundantemente, p. e., en la lustración del ejército (vid. un altar del templo de Neptuno, en Roma, de ca. 32 a. C.; lámina 6 del libro de Quasten, J., 1930). Este autor también se refiere (pp. 24-5) a un grupo escultórico hallado en la Via Santa Croce, de Roma, junto a San Vito, que parece representar a Orfeo entre los animales. Ese grupo está junto a un monumento funerario que, a la vista de la inscripción que lleva, debió de pertenecer al "Collegium Tibicinum Romanorum". Parece, pues, que ese "Collegium" tomó a Orfeo como a su patrón.

Fuera de los ámbitos de la guerra y de la música queda Mídas, el rey de los frigios, que había sido discípulo de Orfeo y había aprendido de él las artes con las que gobernó a su pueblo, según Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (I) (cf. Focio, *Bibl.*, 130 b 20). Nos parece muy interesante que Orfeo aparezca como educador de un rey, que, con las artes que ha aprendido de tal maestro (sean esas artes las que fueren), gobierna a su pueblo<sup>646</sup>. Lo cual, dentro de los esquemas de Dumézil, hace pensar en una relación de la música de Orfeo con la primera función, la del gobierno a través de la magia.

### III. 3. 2. ORFEO MÚSICO, MEDIADOR.

#### a) ENTRE LOS HOMBRES Y LO SOBRESHUMANO.

Habíamos visto, en el apartado precedente, que Orfeo había sido el portador de una revelación teológica, a través de su arte. Ello es coherente con que nuestro protagonista actúe como mediador entre hombres y dioses, mediante la música: en Apolonio de Rodas, II, 698 y ss., acompaña unos sacrificios en honor de Apolo; en "eod.", IV, 1406-26, una plegaria de Orfeo consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis, cuando los Argonautas están agobiados por la sed. También logra Orfeo, mediante otra plegaria, que los Samotracios calmen una tormenta (Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6). Y, en general, Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4, se refiere a la presencia de cantos y encantamientos en los rituales de Orfeo<sup>647</sup>.

También es el canto de Orfeo el que hace que Hypnos acuda en auxilio de los Argonautas, para hacer dormir al dragón que guarda el vellocino de oro, en *A. O.*, vv. 1001-14. En ese mismo poema, Orfeo asiste a un ritual propiciatorio de la diosa Rea, en el curso del cual lleva la forminge en las manos (*A. O.*, vv. 601-19). Asimismo, durante un rito de evocación de

---

<sup>646</sup> Estamos ante un caso afín al de los *filid* y druidas como educadores de la realeza celta. ¿Recordaremos el caso de Merlín y Arturo? Los druidas también tenían cierta relación con el canto y la poesía: *magnum ibi numerum versuum ediscere dicuntur*, dice César, *B. G.*, 6, 14, a propósito de los aspirantes a druidas.

<sup>647</sup> Luiselli, R., 1993, pp. 277 y ss., también ha llamado la atención, con gran lucidez, sobre la proximidad entre los efectos fascinadores del canto y del ensalmo, y los de las iniciaciones místicas. De este modo, no es extraño que un poeta - músico se convirtiera en el sacerdote de una corriente religiosa mística y soteriológica.

deidades infernales, Orfeo golpea una placa de bronce (*A. O.*, vv. 950–82, especialmente vv. 965–6)<sup>648</sup>.

La misma mediación entre los hombres y lo sobrenatural se encuentra en una ceremonia fúnebre en la que Orfeo honra con sus himnos el alma de un muerto (*A. O.*, vv. 568–75).

Y, si bien esta mediación es de signo distinto de aquélla a la que conciernen los ejemplos anteriores, también hay que recoger aquí el hecho de que Orfeo contrarreste el peligro de las Sirenas, en Apolonio de Rodas, IV, 903–9; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135), y en *A. O.*, vv. 1284–90.

Con esta acción, Orfeo presta un servicio a los hombres, mediante esa música con la que es capaz de vencer fuerzas de la naturaleza o a seres que, aun siendo divinos, se hallan a medio camino entre lo natural y lo monstruoso, como el dragón que custodiaba el vellocino de oro. Y, al igual que en el caso del dragón, la música consigue vencer a lo que puede representar un trastorno del orden de la naturaleza (las Sirenas), que impida a los hombres, integrados en ese orden, cumplir sus designios. En Apolonio de Rodas, se trata simplemente de vencer a las diosas; en las *Argonáuticas órficas*, el canto de Orfeo actúa exclusivamente sobre las Sirenas, a las que petrifica. Pero, en el texto del Ps. Apolodoro, el hecho de que las Sirenas no llevaran a los Argonautas al desastre se debió a que Orfeo "se apoderó" (κατέχρε) del ánimo de los Argonautas: así pues, el testimonio del Ps. Apolodoro hace hincapié en el hechizo del canto de Orfeo, sobre sus oyentes humanos.

Hay un testimonio que presenta a Orfeo dotado de la capacidad de evocar las almas de los muertos: el de Isócrates, XI, 8. En relación con esta capacidad puede ponerse el testimonio de Flavio Filóstrato, VA, VIII, 7, p. 162 –I, 321, 28 Kayser–, acerca de unas melodías de Orfeo destinadas a los que morían. Un interesantísimo testimonio de Varrón, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, bastante más antiguo que el texto de Filóstrato, da cuenta también de que Orfeo era capaz de evocar almas mediante la música de su lira. A esa misma facultad aluden Virgilio, *Aen.*, VI, 119–120, y Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119. La presencia del canto mágico en los ritos de evocación de los muertos, que ya se

---

<sup>648</sup> En la cuarta parte de este trabajo, valoraremos detenidamente ese testimonio.

documentaba en el ámbito griego (Esquilo, *Pers.*, 619–32), se encuentra igualmente en la literatura latina (Virgilio, *Aen.*, IV, 490; Horacio, *Epodon* XVII, 79; Tibulo, I, 2, 47–8; Séneca, *Oed.*, vv. 559–563<sup>649</sup>; Lucano, VI, 682–94, y Valerio Flaco, I, 738 y 782). La evocación de los muertos era, por cierto, una de las funciones del γόης, quizá la que mejor se relaciona con el apelativo del personaje: recuerda Burkert<sup>650</sup> que γόης contiene la misma raíz de γόος y de γοάω. La relación con el lamento por los muertos viene apoyada por un pasaje de Cosmas el melodo, PG, 38, 491: γοητεία δέ ἐστιν ἐπίκλησις δαιμόνων κακοποιῶν περὶ τοὺς τάφους εἰλουμένων ... γοητεία δὲ ἤκουεν ἀπὸ τῶν γόνων καὶ τῶν θρήνων τῶν περὶ τοὺς τάφους γενομένων. Y cf. *Suda*, s. v. Γοητεία: μαγεία. γοητεία καὶ μαγεία καὶ φαρμακεία διαφέρουσιν· ἄπερ ἐφεῦρον Μῆδοι καὶ Πέρσαι. μαγεία μὲν οὖν ἐστιν ἐπίκλησις δαιμόνων ἀγαθοποιῶν δῆθεν πρὸς ἀγαθοῦ τινος κύστασιν, ὡςπερ τὰ τοῦ Ἀπολλωνίου τοῦ Τυανέως θεσπίσματα. γοητεία δὲ ἐπὶ τῷ ἀνάγειν νεκρὸν δι' ἐπικλήσεως, ὅθεν εἴρηται ἀπὸ τῶν γόνων καὶ τῶν θρήνων τῶν περὶ τοὺς τάφους γενομένων. φαρμακεία δὲ, ὅταν διὰ τινος σκευασίας θανατηφόρου πρὸς φίλτρον δοθῆι τιμὴ διὰ στόματος. μαγεία δὲ καὶ ἀστρολογία ἀπὸ Μαγουσαίων ἤρξατο· οἱ γάρ τοι Πέρσαι Μαγῶγ ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων ὀνομάζονται.

Y son precisamente γόοι lo que hace que Darío vuelva al mundo de los vivos, en Esquilo, *Pers.*, 687 y 697 (este último verso dice: ἀλλ' ἐπεὶ κάτωθεν ἦλθον σοῖς γόοις πεπεισμένος). Así pues, como dice Burkert<sup>651</sup>, el γόος tiende un puente entre vivos y muertos: otra vez encontramos la función mediadora de Orfeo. Expondremos más detalladamente la presencia de la música en estas prácticas, en la cuarta parte de este trabajo.

#### b) ORFEO PONE LA NATURALEZA AL SERVICIO DEL HOMBRE.

Hay testimonios en los que la acción de Orfeo sobre la naturaleza sirve de auxilio a los hombres. En el curso de la expedición de los Argonautas, hubo un ejemplo de lo que decimos, como podemos ver en los *Argonautica*,

<sup>649</sup> *Vocat inde manes teque qui manes regis / et obsidentem claustra Lethaei lacus, / carmenque magicum volvit et rabido minax / decantat ore quidquid aut placat leves / aut cogit umbras.*

<sup>650</sup> 1962 b, p. 43. Cf., en efecto, Schwyzer, E., 1939, I, p. 499, y Hofmann, J. B., 1950, y Frisk, H., 1960, s. v. γοάω.

<sup>651</sup> 1962 b, p. 44.

de Valerio Flaco, IV, 420–2, donde Orfeo atrae vientos favorables para la navegación de la Argo, con lo que pone sus facultades al servicio de una empresa humana. De lo mismo hablan Filóstrato el viejo, *Imagines*, II, 15, 1, y en *A. O.*, vv. 704–7 (en el paso de las Simplégades). Asimismo, el hechizo que era capaz de ejercer sobre la naturaleza en estado salvaje, era también eficaz sobre la naturaleza modificada por la actividad humana: así, logró, con la fuerza de su canto y de su cítara, botar la nave Argo (*A. O.*, vv. 248–72). También se atribuyó a Orfeo la leyenda de Anfión levantando los muros de Tebas, al son de la cítara, en la *Novela de Alejandro* (recensión E), cap. 12, sección 6. A propósito de este texto, véase lo que decíamos al presentarlo, al final del apartado III. 1. 3. C. Y, por último, cabe incluir aquí algo muy curioso: que se haga pasar a Orfeo por inventor de la agricultura, en Temistio, *Or.*, XXX, p. 349 c–d Hardouin. Obsérvese que este testimonio está aislado, aunque es coherente con la tendencia a atribuir a Orfeo el descubrimiento de diversas artes propias de la civilización, y con los múltiples testimonios que hablan de la influencia de la música de Orfeo sobre las plantas (cf. especialmente Calístrato, 7, 4). Por otra parte, la relación de Orfeo con los animales, y su carácter civilizador, lo aproximan sobre todo a la figura del pastor–músico, analizada por Duchemin, J., 1960, y propia de los pueblos cuya actividad principal es la ganadería, como podemos suponer que fuera el caso de los indoeuropeos. Podemos pensar, pues, que este motivo de Orfeo como introductor de la agricultura, es una interpretación innovadora por parte de Temistio, aunque desarrolle el motivo más antiguo de la influencia sobre el reino vegetal.

Como decíamos al principio de este apartado, la literatura latina muestra cómo los prodigios de Orfeo se cumplían también en el Hades. En el reino de los muertos, el viento que hacía girar la rueda de Ixión se detuvo (Virgilio, *Georg.*, IV, 484). E. d., Orfeo hacía cesar los tormentos de los condenados: su arte, en ese sentido, aliviaba las penalidades de los muertos, igual que hacía más llevaderos los trabajos de los vivos. El mismo motivo se halla en Ovidio, *Met.*, X, 40 y ss., donde a Ixión se suman Tántalo, Sísifo, Ticio y las Danaides. Las Danaides, Ticio e Ixión reaparecen en Horacio, *Carm.*, III, 11, 20–24, e Ixión, Tántalo, Sísifo y Ticio, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1069 y ss.. A la roca de Sísifo alude Silio Itálico, XI, 472–4. Esos mismos efectos sobre el reino de los muertos los obra Medea en la tragedia de

Séneca a la que da título, vv. 740 y ss., y Segal<sup>652</sup> ha señalado la relación dialéctica que media entre Orfeo y Medea, en esa tragedia. En efecto, la maga Medea, con la cual se relacionan la mayoría de los testimonios latinos que tenemos acerca del canto mágico, era el contrapunto ideal de Orfeo.

### III. 3. 3. GLORIA Y MUERTE DE ORFEO.

Orfeo, en fin, despertaba admiración, entre los hombres; era capaz de encantar (κηλέω) a la gente, con su voz (φωνή), como sugiere Platón, en *Prt.*, 315 a, al tomar a Orfeo como término de comparación para describir el atractivo de la elocuencia de Protágoras. A esa órbita, en fin, deben de pertenecer las representaciones (casi exclusivas del arte griego de época clásica) de Orfeo rodeado de guerreros tracios o de sátiros que lo escuchan: las marcas de "animalidad" que, en esas imágenes, llevan los oyentes de Orfeo (van vestidos de pieles) los aproximan a las fieras que, en la tradición literaria, escuchaban a Orfeo y recibían los efectos de su canto<sup>653</sup>. Esas imágenes, pues, son coherentes con la interpretación alegorista del Orfeo que encanta a las fieras, de la que hablamos ya en la segunda parte, y sobre la que volveremos en breve.

Como ya tuvimos ocasión de ver en la segunda parte, la aparición de los sofistas en escena hizo que reemplazaran al poeta-músico, en la educación de los jóvenes, y, paralelamente, la música mágica de Orfeo se tomó como la precursora del arte de los oradores. Esto forma parte de un fenómeno más amplio que Burkert<sup>654</sup> ha descrito diciendo que al γόης se le asoció con el sofista, o bien que éste sucedió a aquel. No hay que olvidar que a Orfeo lo llaman precisamente γόης, p. e., Estrabón, fr. 18 del libro VII, y el Ps. Luciano, *De astr.*, X, habla de γοητεία a propósito de nuestro personaje (cf. Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 3). Y es que los sofistas mismos eran conscientes de hasta qué punto su arte –un arte de la persuasión– tenía una

---

<sup>652</sup> Segal, Ch., 1983, ahora = 1989, p. 106 y ss., hace ver que, p. e., en el v. 627 de *Medea*, Orfeo hace enmudecer el fragor de los vientos, que era justamente una imagen de la furia de Medea, en v. 579. También Medea se sirve de cantos de hechizo (ejemplos en p. 107), y también ella actúa bajo la fuerza del amor, como Orfeo; pero (p. 108) los efectos que persigue (y que consigue) son opuestos a los de Orfeo, y esto manifiesta la ambigua actitud de esta tragedia hacia la civilización.

<sup>653</sup> Vid. Detienne, M., 1989, pp. 112-3.

<sup>654</sup> 1962 b.

faceta mágica, al dirigirse a algo más que al intelecto puro, a través de la función expresiva del lenguaje. Ya Gorgias, *Hel.*, 10, se refiere a la magia para describir el poder de la palabra:

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπιπιδαι ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῆι δόξει τῆς ψυχῆς ἢ δύναμις τῆς ἐπιπιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητείας. γοητείας δὲ καὶ μαγείας διςκαὶ τέχνηαι εὐρηται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. Diversos pasajes platónicos perfilan esa asociación del sofista y el γόης, a través de las ἐπιπιδαι.

Esos ensalmos (que se usaban, p. e., contra las picaduras de escorpión, cf. Platón, *Euthd.*, 290 a), se designaban con una palabra de la misma raíz de la que emplea Menón para decirle a Sócrates el efecto que le causan sus palabras (Platón, *Men.*, 80 a):

ᾠ Cώκρατες, ἤκουον μὲν ἔγωγε πρὶν καὶ συγγενέσθαι σοι ὅτι σὺ οὐδὲν ἄλλο ἢ αὐτός τε ἀπορεῖς καὶ τοὺς ἄλλους ποιεῖς ἀπορεῖν· καὶ νῦν, ὥς γέ μοι δοκεῖς, γοητεύεις με καὶ φαρμάττεας καὶ ἀτεχνῶς κατεπαίδεις.

Y, en general, el *Politicus*, 291 c, menciona al γόης como al más importante de los "sofistas" (τὸν πάντων τῶν σοφιστῶν μέγιστον γόητα). En *Smp.*, 203 d, Eros es δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής, y cf. *Euthd.*, 288 b: τὸν Πρωτέα μιμείσθον τὸν Αἰγύπτιον σοφιστὴν γοητεύοντε ἡμᾶς, y *Soph.*, 234 c:

Τί δὲ δῆ; περὶ τοὺς λόγους ἄρ' οὐ προσδοκῶμεν εἶναί τινα ἄλλην τέχνην, ἢ αὐτὸ δυνατόν <ὄν> [αὐτὸ] τυγχάνει τοὺς νέους καὶ ἔτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας ἀφεστῶτας διὰ τῶν ὠτῶν τοῖς λόγοις γοητεύειν, δεικνύοντας εἰδῶλα λεγόμενα περὶ πάντων, ὥστε ποιεῖν ἀληθῆ δοκεῖν λέγεσθαι καὶ τὸν λέγοντα δὴ σοφώτατον πάντων ἅπαντ' εἶναι;

Otro pasaje de este mismo diálogo (235 a), muestra uno de los puntos de contacto entre ambos personajes: περὶ δ' οὖν τοῦ σοφιστοῦ τόδε μοι λέγε· πότερον ἤδη τοῦτο σαφές, ὅτι τῶν γοήτων ἐστὶ τις, μιμητῆς ὦν τῶν ὄντων<sup>655</sup>. E. d.: una de las similitudes entre el γόης y el sofista

<sup>655</sup> Cf. Platón, *Plt.*, 303 c: μεγίστους δὲ ὄντας μιμητὰς καὶ γόητας μεγίστους γίνεσθαι τῶν σοφιστῶν σοφιστάς. Vid. Burkert, W., 1962 b, p. 42.

consistía, pues, en su capacidad mimética. Heródoto, IV, 105, dice que, según los escitas y los griegos que habitan en Escitia, los neuros se vuelven como lobos una vez al año, y que quizá sean γόητες:

Κινδυνεύουσι δὲ οἱ ἄνθρωποι οὗτοι γόητες εἶναι. Λέγονται γὰρ ὑπὸ Σκυθῶν καὶ Ἑλλήνων τῶν ἐν τῇ Σκυθικῇ κατοικημένων ὡς ἔτεος ἑκάστου ἅπαξ τῶν Νευρῶν ἕκαστος λύκος γίνεται ἡμέρας ὀλίγας καὶ αὐτίς ὀπίσω ἐς τῶντὸ κατίσταται.

Encontramos algo más acerca de esa capacidad de los γόητες, en Platón, *R.*, 380 d: 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 ἀπατῶντα καὶ ποιοῦντα περὶ αὐτοῦ τοιαῦτα δοκεῖν, ἢ ἀπλοῦν τε εἶναι καὶ πάντων ἥκιστα τῆς ἑαυτοῦ ιδέας ἐκβαίνειν; Pero tales personajes no podían contar con la simpatía de Platón, pues el resultado de su acción es el engaño, como se entrevé en *R.*, 598 d: ἐντυχῶν γόητί τι καὶ μιμητῆι ἐξηπατήθη. Lo cual debe completarse con el pasaje del *Sofista* citado anteriormente (234 c).

En *R.*, 413 b–d, se discuten las pruebas a las que debe someterse al legislador. Entre las cosas que pueden hacer cambiar de opinión, figura la γοητεία, que hace cambiar de opinión por obra del placer o del miedo (*R.*, 413 c): τοὺς μὴν γοητεύθεντας, ὡς ἐγῶμαι, κἂν σὺ φαίης εἶναι οἱ ἂν μεταδοξάωσιν ἢ ὑφ' ἡδονῆς κληθέντες ἢ ὑπὸ φόβου τι δείσαντες. Y, en 413 d, al indicar cómo debe someterse al futuro legislador a esas pruebas, destaca la importancia de la música que ese hombre haya aprendido:

οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ τρίτου εἶδους τοῦ τῆς γοητείας ἄμιλλαν ποιητέον, καὶ θεατέον, ὥσπερ τοὺς πῶλους ἐπὶ τοὺς ψόφους τε καὶ θορύβους ἄγοντες σκοποῦσιν εἰ φοβεροί, οὕτω τοὺς νέους ὄντας εἰς δείματ' ἄττα κομιστέον καὶ εἰς ἡδονὰς αὖ μεταβλητέον, βασιανίζοντας πολὺ μᾶλλον ἢ χρικὸν ἐν πυρί, εἰ δυσγοήτευτος καὶ ἐυσχήμων ἐν πᾶσι φαίνεται, φύλαξ αὐτοῦ ὦν ἀγαθὸς καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, εὐρυθμόν τε καὶ εὐάρμοστον ἑαυτὸν ἐν πᾶσι τούτοις παρέχων, οἷος δὲ ἂν ὦν καὶ ἑαυτῶι καὶ πόλει χρησιμώτατος εἶη.

Pues bien: las τελεταί también eran ocasión de ese tipo de "placeres" de la γοητεία. En *R.*, 364 b–c, Platón lanza sus dardos contra ciertos charlatanes que pretenden ser capaces de purificar a las personas

"manchadas" por crímenes propios o de los antepasados, mediante sacrificios, ensalmos, placeres y celebraciones: ἀγύρται δὲ καὶ μάντεις ἐπὶ πλουσιῶν θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπιδαίς, εἴτε τι ἄδικημά που γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκεῖσθαι μεθ' ἡδονῶν τε καὶ ἐορτῶν. Y, en 364 e, insiste en ese particular: a propósito de los libros de Museo y Orfeo (βίβλων ὄμαδον Μουσαίου καὶ Ὀρφέως), habla de "liberaciones y purificaciones de crímenes, por medio de sacrificios y diversiones" (λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν<sup>656</sup>).

Esos efectos eran también los buscados por los sofistas, como vemos en el pasaje de Gorgias, *Hel.*, 10, que presentábamos más arriba, y Plutarco, *De soll. anim.*, 961 d–e, sugiere que, para lograrlos, era importante el factor auditivo: ἡδονῆς δὲ τῶι μὲν δι' ὧτων ὄνομα κήλησις ἔστι τῶι δὲ δι' ὀμμάτων γοητεία· χρωῶνται δ' ἑκατέροις ἐπὶ τὰ θηρία. κηλοῦνται μὲν <γάρ> ἔλαφοι καὶ ἵπποι κύριγξι καὶ αὐλοῖς. El sofista, añade Burkert<sup>657</sup>, sustituye al "wandernder Wundermann": no tiene patria, tiene poderes excepcionales, lleva un manto de púrpura (esta última marca de distinción la atestigua Eliano, *VH*, 12, 32). En lugar del γόος que podemos pensar que ejecutaba el γόης, el sofista pronuncia λόγοι ἐπιτάφιοι; en lugar de fórmulas mágicas, emplea figuras retóricas<sup>658</sup>. Y la ψυχαγωγία se refiere también a los oyentes del sofista, no sólo a los muertos a los que invoca el γόης: p. e., Platón, *Phaedr.*, 267 c–d, compara la capacidad de conmover, en un orador, con la de los γόητες:

τῶν γε μὴν οἰκτρογόνων ἐπὶ γῆρας καὶ πενίαν ἐλκομένων λόγων κεκρατηκέναι τέχνη μοι φαίνεται τὸ τοῦ Χαλκηδονίου σθένος, ὀργίται τε αὖ πολλοὺς ἅμα δεινὸς ἀνὴρ 267 d γέγονεν, καὶ πάλιν ὠργισμένοις ἐπαίδων κηλεῖν. Finalmente, el sofista Adriano era tan ilustre que muchos lo tenían por un γόης (οὕτω τε εὐδόκιμος ὡς καὶ πολλοῖς γόης δόξαι, dice Flavio Filóstrato, *VS*, II, 10, p. 590 Olearius). Y Platón, *Leg.*, 908 d, pone de manifiesto que quien posee tales habilidades está, desde luego, en la órbita del poder: μάντεις τε κατασκευάζονται πολλοὶ καὶ περὶ πάσαν τὴν μαγγανείαν κεκινημένοι, γίνονται δὲ ἕξ αὐτῶν ἔστιν ὅτε καὶ τύραννοι καὶ δημηγόροι καὶ στρατηγοί, καὶ τελεταῖς δὲ

<sup>656</sup> Vid., a propósito de esos pasajes, Reverdin, O., 1945, pp. 225 y ss.

<sup>657</sup> 1962 b.

<sup>658</sup> Cf. Romilly, J., 1975; García Teijeiro, M., 1987, y Melero, A. (trad., introd. y notas), 1996, p. 9.

ιδίαις ἐπιβεβουλευκότες, σοφιστῶν τε ἐπικαλουμένων μηχαναί. Es claro que el sofista había heredado lo que Julia Mendoza<sup>659</sup> ha llamado el "magisterio político" del poeta en el ámbito indoeuropeo, esa función que se ve con especial claridad entre los celtas. Y en esta línea se inscribe el pasaje de Estrabón, VII, fr. 18, que presentamos en III. 1. 3. C., y comentamos más extensamente en III. 3. 1. a.

Podemos observar, por otra parte, la proximidad entre la sofística y los misterios: en ambos dominios intervenía lo que, muy generalmente, llamaremos "lo irracional". También Orfeo, desde luego, pasaba por fundador de misterios (cf., p. e., Aristófanes, *Ra.*, 1032), y, como mostrábamos en la segunda parte, siguiendo a Eisler, era en los misterios donde hundía sus raíces la interpretación alegorista del motivo de Orfeo encantando fieras: en el testimonio de Paléfato —el primero que tenemos de esa interpretación—, la relación con los misterios está clarísima. Después, los textos muestran casi únicamente las huellas de los problemas planteados por los sofistas. Y es que el sofista, como hemos visto, también era un γόης.

Walter Burkert<sup>660</sup> ha señalado que γόης, en época clásica, pasó a usarse *in malam partem*, y creemos que, en ese proceso de "devaluación" de la magia (del que también da cuenta lo que dice Platón acerca de las ἐπιδαί), la vía para seguir apreciando el poder de la música de Orfeo era considerarlo como una alegoría del valor ético de la música<sup>661</sup>. Volviendo a nuestro γόης, el caso es que, en la πόλις, ese personaje no tenía mucho que hacer: era un individuo excepcional en un marco que iguala a todos los hombres. Platón expulsa a los γόητες de su ciudad ideal, porque, al pretender influir en los dioses, incurrían en ἀσέβεια, como se deduce de *Leg.*, 909 b–c:

ὅσοι δ' ἂν θηριώδεις γένωνται 909."b".1 πρὸς τῷ θεοῦς μὴ νομίζειν ἢ ἀμελεῖς ἢ παραιτητοὺς εἶναι, καταφρονούντες δὲ τῶν ἀνθρώπων ψυχαγωγῶσι μὲν πολλοὺς τῶν ζώντων, τοὺς δὲ τεθνεώτας φάσκοντες ψυχαγωγεῖν καὶ θεοῦς ὑπερχνούμενοι πείθειν, ὡς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπιδαῖς γοητεύοντες, ιδιώτας τε καὶ ὄλας οἰκίας καὶ πόλεις χρημάτων χάριν ἐπιχειρῶσιν κατ' ἄκρας ἐξαιρεῖν, τούτων δὲ ὅς ἂν ὀφλῶν εἶναι δόξει, τιμάτω τὸ δικαστήριον αὐτῷ κατὰ 909."c".1

<sup>659</sup> 1995, *passim*.

<sup>660</sup> 1962 b, p. 50.

<sup>661</sup> Acerca de la doctrina del ἠλαρός de la música, en la Antigüedad, vid. la obra clásica de Abert, H., 1899.

νόμον δεδέσθαι μὲν ἐν τῷ τῶν μεσογέων δεσμοτηρίῳ, προσιέναι δὲ αὐτοῖς μηδένα ἐλεύθερον μηδέποτε, τακτὴν δὲ ὑπὸ τῶν νομοφυλάκων αὐτοὺς τροφὴν παρὰ τῶν οἰκετῶν λαμβάνειν.

Υ cf. *Leg.*, 932 e–933 a:

“Ὅσα τις ἄλλος ἄλλον πημαίνει φαρμάκοις, τὰ μὲν θανάσιμα αὐτῶν διείρηται, τῶν δ’ ἄλλων πέρι βλάβεων, εἴτε τις ἄρα πώμασιν ἢ καὶ βρώμασιν ἢ ἀλείμμασιν ἐκὼν ἐκ προνοίας πημαίνει, τούτων οὐδέν πω διερρήθη. διτταὶ γὰρ δὴ φαρμακεῖαι κατὰ τὸ τῶν ἀνθρώπων οὔσαι γένος ἐπίσχουσιν τὴν διάρρησιν. ἦν μὲν γὰρ τὰ νῦν διαρρήδην 933."a".1 εἶπομεν, σώμασι σώματα κακουργοῦσά ἐστιν κατὰ φύσιν· ἄλλη δὲ ἢ μαγγανείαις τέ τισιν καὶ ἐπιδαῖς καὶ καταδέσσει λεγομέναις πείθει τοὺς μὲν τολμῶντας βλάπτειν αὐτούς, ὡς δύνανται τὸ τοιοῦτον, τοὺς δ’ ὡς παντὸς μᾶλλον ὑπὸ τούτων δυναμένων γοητεύειν βλάπτονται.

Tal valoración del γόης era típica de un contexto histórico en el que ese personaje debía, por así decir, integrarse en la vida de la πόλις si quería sobrevivir. Y eso fue lo que hizo, disfrazándose, por así decir, de sofista. Ello puede comprobarse en una ojeada a los contextos en los que se habla de las ἐπιδαί –uno de los medios del γόης– y de su uso en el ámbito de lo estrictamente humano, e. d., no para influir sobre fenómenos meteorológicos o para curar mordeduras de serpiente. Limitémonos, pues, a la esfera del alma, en la que Platón, *Chrm.*, 157 a–b, dice que es donde son eficaces las ἐπιδαί:

θεραπεύεσθαι δὲ τὴν ψυχὴν ἔφη, ὦ μακάριε, ἐπιδαῖς τισιν, τὰς δ’ ἐπιδαῖς ταύτας τοὺς λόγους εἶναι τοὺς καλοῦς<sup>662</sup>. ἐκ δὲ τῶν τοιούτων λόγων ἐν ταῖς ψυχαῖς σωφροσύνην ἐγγίγνεσθαι, ἧς ἐγγενομένης καὶ παρούσης ράιδιον ἤδη εἶναι τὴν ὑγίειαν καὶ τῆι κεφαλῇ καὶ τῷ ἄλλω σώματι πορίζειν. 157 b διδάσκων οὖν με τό τε φάρμακον καὶ τὰς ἐπιδαῖς, “Ὅπως,” ἔφη, “τῷ φαρμάκῳ τούτῳ μηδεὶς σε πείσει τὴν αὐτοῦ κεφαλὴν θεραπεύειν, ὅς ἂν μὴ τὴν ψυχὴν

<sup>662</sup> También se califica de *kalav* la *ajoidav* de Orfeo, en *Simon.*, fr. 567 Page, aunque ahí no se trata de ningún intento de sanación. Hay que observar que, aunque uno de los usos más importantes de las *ejpwidaiv* fuera el medicinal (cf. Preisendanz, *Pap. magic.*, XX, 4 -II, p. 145-), los testimonios de Orfeo médico son muy escasos (E., *Aic.*, 962 y ss.; Plinio, *NH*, XXX, 7).

πρώτον παράσχη τῆι ἐπιιδῆι ὑπὸ σοῦ θεραπευθῆναι. καὶ γὰρ νῦν," ἔφη, "τοῦτ' ἔστιν τὸ ἀμάρτημα περὶ τοὺς ἀνθρώπους, ὅτι χωρὶς ἑκατέρου, σωφροσύνης τε καὶ ὑγείας, ἰατροὶ τινες ἐπιχειροῦσιν εἶναι.

Ya en la tragedia aparece la relación de las ἐπιιδαί con la persuasión: Ps. Esquilo, *Prom.*, 172–3 (καὶ μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς ἐπαιιδῆσι / θέλξει); Sófocles, *OC*, 1193–4 (ἀλλὰ νοουθετούμενοι / φίλων ἐπιιδαίς ἐξεπαίδονται φύσιν); Eurípides, *Hip.*, 478 (εἰσὶν δ' ἐπιιδαί καὶ λόγοι θελκτῆριοι) y 1038–9 (ἄρ' οὐκ ἐπιιδός καὶ γόης πέφυχ' ὄδε, / ὅς τῆν ἐμὴν πέποιθεν εὐοργησίαι) e *I. A.*, 1212 (εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ, λόγον, / πείθειν ἐπαίδου' ὡσθ' ὀμαρτεῖν μοι πέτρας, / κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὐς ἐβουλόμην). Cabe un uso metafórico; p. e., en un fragmento anónimo, atribuido a Eurípides, citado por Plutarco, *Quomodo amicus ab adulatore internoscatur*, 51 e (*T. G. F., adesp.*, fr. 364 Nauck<sup>2</sup>, p. 907<sup>663</sup>): γέρων γέροντι γλώσσαν ἠδίστην ἔχει, / παῖς παιδί, καὶ γυναικὶ πρόσφορον γυνή, / νοσῶν τ' ἀνὴρ νοσοῦντι, καὶ δυσπραξίαι / ληφθεὶς ἐπιιδός ἐστι τῶι πειρωμένω<sup>664</sup>. Y hay pasajes que relacionan esos mismos efectos con los tribunales y con las situaciones en las que los sofistas lucían sus habilidades: Esquilo, *Eum.*, 81–2 (κάκεϊ δικαστὰς τῶνδε καὶ θελκτῆριους / μύθους ἔχοντες μηχανὰς εὐρήσομεν) y 885–6 (ἀλλ' εἰ μὲν ἀγνόν ἐστὶ σοὶ Πειθοῦς σέβας, / γλώσσης ἐμῆς μείλιγμα καὶ θελκτῆριον).

Paralelamente a ese proceso, los efectos mágicos que Orfeo conseguía sobre la naturaleza no – humana, a través de la música, se reinterpretaron como alegoría de un efecto civilizador sobre la sociedad humana. Dicha interpretación se documenta por primera vez en Paléfato, XXXIII, pp. 50–51 Festa, en el s. IV a. C., donde la acción de Orfeo sobre las bacantes que,

<sup>663</sup> Citamos por la ed. de Nauck; el fragmento en cuestión no está recogido entre los *adespota* en la de Radt-Kannicht-Snell.

<sup>664</sup> Luego, en Luciano, *Demon.*, 23: Ἄλλὰ καὶ μάγου τινὸς εἶναι λέγοντος καὶ ἐπιιδὰς ἔχειν ἰσχυράς, ὡς ὑπ' αὐτῶν ἅπαντας ἀναπεισθῆναι παρέχειν αὐτῶι ὀπόσα βούλεται. Orígenes, *Cels.*, 3, 68, habla de λόγους ὡπερεὶ ἐπιιδὰς δυνάμεις πεπληρωμένους. Plutarco, *Coniugalia praecepta*, 145 c: καὶ φαρμάκων ἐπιιδὰς οὐ προσδέξεται τοῖς Πλάτωνος ἐπαιδομένη λόγοις καὶ τοῖς Ξενοφώντος. Juliano, *Or.* (Ἐπὶ τῆι ἐξόδω τοῦ ἀγαθοτάτου Σαλουστίου, 3, 33 y ss.): Τί ποτε οὖν ἄρα χρῆ διανοηθέντα καὶ τίνας ἐπιιδὰς εὐρόντα πείσαι πράως ἔχειν ὑπὸ τοῦ πάθους θορυβουμένην τῆν ψυχὴν; ἄρα ἡμῖν οἱ Ζαμόλξιδός εἰσι μιμητέοι λόγοι, καὶ αἱ ἐκ Θράικης ἐπιιδαί.

entregadas a sus orgías, se habían olvidado de volver de las montañas, se designa con los verbos ἄγω (cf. Esquilo, *Ag.*, 1630) y κατάγω (cf. Apolonio de Rodas, I, 31, donde se trata de las hayas de Pieria). El mismo verbo reaparece en otro texto que expone la interpretación alegorista del mito, el de Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa), donde encontramos también los verbos παρακαλέω (cf. el ἐπικαλέω de Luciano, *Imagines*, 14) y κηλέω (cf. Eurípides, *I. A.*, 1213; Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Dión de Prusa, LIII, 8; "eiusd.", LXXVII–LXXVIII, 19; Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11; Temistio, *Or.* II, p. 37 c Hardouin; "eiusd.", *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin, y "eiusd.", *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin, y *A. O.*, v. 74).

Por último, el texto más significativo, con relación al encantamiento musical de Orfeo sobre las fieras, como expresión de su función civilizadora, es el de Máximo de Tiro, 37, 6 y ss. En 37, 6, la acción de Orfeo sobre los salvajes tracios odrisas se expresa diciendo que éstos lo seguían de buen grado (ἐκόντες εἶποντο). Ese verbo tiene por sujeto los árboles y las fieras, en *T. G. F.*, *adesp.*, 129 Snell, vv. 6–7; los cuadrúpedos, reptiles, aves y árboles, en Paléfato, XXXIII (pp. 50–51 Festa); las rocas y las fieras, en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 3; las aves y los animales domésticos, en Dión de Prusa, XXXII, 64 (en el compuesto συνέπομαι); las fieras, en Pausanias, IX, 17, 7; los bosques, rocas, corrientes de los ríos, vientos y aves, en Quinto de Esmirna, *Posthomerica*, III, 638, y los jabalíes, en Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c–d Hardouin. Y es que Orfeo los hechizaba con su canto (κηλούμενοι τῆι ᾠδῆι), lo cual, a estas alturas, no requiere comentarios: es lo mismo que hacía Orfeo sobre la naturaleza no – humana. Y el autor concluye: τοῦτο ἄρα δρυὸς καὶ μελίας ἐλέγετο ἄγειν, εἰκαζόντων τὸ ἄγευνεὸς τοῦ τῶν κηλουμένων τρόπου ἀψύχοις σώμασιν. Lo más interesante es que el testimonio de Máximo de Tiro atestigua la índole pitagórica de los efectos que, en este contexto, tiene la música, y, al hablar del dominio de las pasiones humanas, por obra de la música de Orfeo, hemos expuesto en detalle la "psicología de la música" entre los pitagóricos.

Pero esa admiración daba lugar a la envidia que provocó su muerte, según Himerio, *Or.*, 46, 19. Insiste en la admiración Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern). En la misma línea de esa admiración, se encuentra algún testimonio tardío que habla de la atracción que ejercía nuestro héroe, atracción a la que se refiere, con el verbo ἄγω, Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1535. Es importante observar que de esta atracción sólo se hablaba, con relación a los

seres humanos, en Dión de Prusa, XXXII, 65, pasaje que además trata de después de la muerte de Orfeo.

Tenemos una variante del motivo de la envidia suscitada por Orfeo, que provocaría su muerte, en Proclo, *In R.*, I, p. 174 Kroll, y en "eiusd.", *In R.*, II, p. 315 Kroll: en esos pasajes, se sugiere que quienes asesinaron a Orfeo se proponían, al despedazarlo, participar de sus dotes musicales. He aquí, referido a la música, un fenómeno que S. Reinach<sup>665</sup> aprovechó para su hipótesis totemista sobre los orígenes remotos del mito de Orfeo, que, aunque muy bien argumentada, nos lleva ya muy lejos de la prodigiosa música que constituye el objeto de este trabajo<sup>666</sup>. Según este autor, el mito tendría sus orígenes en un ritual centrado en una figura de zorro sagrado cuyos fieles pretenderían, con el sacrificio e ingestión de la carne de ese animal, identificarse con el dios representado por éste<sup>667</sup>. Orfeo, decía Reinach, representaría ese zorro sagrado, pues aparece con una piel de zorro sobre la cabeza, en la iconografía, y las mujeres que lo desgarran son, en realidad, las fieles que celebran el rito. El nombre de esas mujeres, "basárides", se relaciona con un antiguo nombre para el zorro, βάρκαρος<sup>668</sup>.

---

665 Vid. Reinach, S., 1902, y 1928, p. 124.

666 Naturalmente, el mismo Reinach, S., 1902, pp. 276 y ss., indicó que la figura del músico prodigioso pertenece a un estadio muy posterior en la evolución del mito y de las creencias que él intentó reconstruir en relación con Orfeo. Según Reinach, es posible que del animal sagrado propio de las religiones totémicas haya tenido que surgir la figura del héroe civilizador (p. 276), que, en Grecia, sólo podía imaginarse con los rasgos de un aedo, pues la expresión de toda la sabiduría humana era la música -que incluye la poesía, ya que el canto no puede existir sin la palabra, en estas culturas; vid. Sachs, C., 1943, pp. 30 y s.-. Acerca del músico como héroe civilizador, vid. Schneider, M., 1960, pp. 161 y ss.

667 Vid. Reinach, S., 1902, p. 255.

668 Reinach, S., 1928, p. 123, explicó que los ritos totémicos suelen comportar el que los fieles intenten identificarse con el dios tomando su nombre, o mediante máscaras. Otros ejemplos los encontramos en los fieles de Dioniso, que se autodenominan *bavkcoi*, *bavkcai* (así, p. e., en "Orph.", fr. 5 Kern, transmitido por Platón, *Phaed.*, 69 c: *ναρθηκοφόροι μὲν πολλοί, βάκχοι δὲ τε παῦροι*). Para la índole "totemista" de ciertos rituales de Dioniso, y para su identificación con el toro, vid., p. e., Eurípides, *Ba.*, 735-45, y 920-3; Plutarco, *Quaest. graecae*, 299 b. Con relación a Orfeo héroe civilizador y a

Pues bien, en relación con la faceta "artística" de Orfeo, podemos ver, en esa hipotética pervivencia de rituales totemistas, la referencia a un siniestro medio de inspiración<sup>669</sup>. En lo que cuenta el texto de Proclo, parecen haber influido dos concepciones que, en último término, presentan algunas analogías: la de la substancia teófora, y la del sacrificio en el que se inmola y devora un animal, en la creencia de que así se adquieren sus cualidades. Σπαραγμός y ὠμοφαγία estaban presentes en los ritos dionisiacos, según este mismo texto de Proclo, entre otros testimonios; y el orfismo tuvo algo que ver con esos ritos: cf., p. e., los testimonios núm. 94 y ss. Kern, en los que se presenta a Orfeo como iniciador de los misterios de Dioniso<sup>670</sup>. Pero no debemos olvidar que, en los ritos órficos, sólo se comía carne en la ceremonia de iniciación, como si se pretendiera, con ello, alcanzar una sima de abyección, necesaria para una ulterior purificación del alma. En fin, el mismo Proclo (*In R.*, I, p. 174, 21 Kroll), señala también la analogía entre el mito del despedazamiento de Dioniso a manos de los Titanes, y la muerte de Orfeo, que había sido el "maestro de ceremonias" en los misterios báquicos: Ὀρφεὺς μὲν ἄτε τῶν Διονύσου τελετῶν ἡγεμῶν γενόμενος τὰ ὅμοια παθεῖν ὑπὸ τῶν μύθων εἴρηται τῶι σφετέρῳ θεῶι (καὶ γὰρ ὁ σπαραγμός τῶν Διονυσιακῶν ἐν ἔστιν συνθημάτων. Sin embargo, en el testimonio de Proclo, no se dice que los asesinos devoraran los restos mortales de Orfeo (afortunadamente, aunque el paralelismo sería más perfecto<sup>671</sup>).

---

sus posibles orígenes en un zorro sagrado, es sugestiva la idea de Reinach: quizá los efectos del arte de Orfeo se correspondan con la autoridad que el zorro ejerce en sus relaciones con los otros animales, por vía de la persuasión, que no de la fuerza, aunque no hay testimonios lo suficientemente antiguos sobre esa condición del zorro. Vid. también McGahey, R., 1994, p. 19.

<sup>669</sup> Recordemos la ingestión de laurel, aguas de fuentes sagradas, vino o cualquier substancia "teófora", como medios de inspiración (vid. Gil, L., 1967, pp. 158 y ss.).

<sup>670</sup> Vid. también West, M. L., 1984, pp. 15 y ss. y 24 y ss.

<sup>671</sup> No obstante, Porfirio, *Abst.*, 2, 8, dice que los βάρβαροι de Tracia practicaban los sacrificios humanos, y ya sabemos que Aristófanes, *Ra.*, 1032, dice que Orfeo había enseñado a los hombres a abstenerse de asesinatos, y Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss., atribuye a Orfeo el haber puesto fin a la antropofagia. Reinach menciona, a este propósito, el pasaje de

Asimismo, nos parece muy interesante que la música pudiera despertar tales impulsos en los oyentes; quizá nos hallemos ante el único testimonio de unos efectos psicopatógenos de la música de Orfeo. Pero no olvidemos que otros mitos griegos también dan cuenta de la conciencia de que la música puede tener una fuerza desestabilizadora del ánimo: es el caso del mito protagonizado por Dioniso, que enloquece mediante la música a unos piratas tirrenos que atentan contra su vida<sup>672</sup>. Si bien hay pocos mitos, en la tradición griega, en los que la música tenga esa función perturbadora, esos mitos existen, e indican que el griego no fue insensible a la dimensión "irracional" de este arte. Y, fuera de los mitos, tenemos diversos testimonios acerca de la catarsis musical que practicaban los coribantes, cuya frenética música y danza parece que procuraba los mismos efectos pacificadores que la música de Orfeo, aun cuando, en principio, tuvieran un carácter enteramente ajeno al de ésta. Del carácter de la música coribántica da cuenta, p. e., Platón, *Leg.*, 7, 790 d–e<sup>673</sup>:

νῦν δ' ὡς ἐγγύτατα τούτου ποιεῖν δεῖ περὶ τὰ νεογενῆ παίδων θρέμματα. τεκμαίρεσθαι δὲ χρὴ καὶ ἀπὸ τῶνδε, ὡς ἐξ ἐμπειρίας αὐτὸ εἰλήφασι καὶ ἐγνώκασι ὄν χρησιμον αἱ τε τροφοὶ τῶν μικρῶν καὶ αἱ περὶ τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα τελούσαι· ἤνικα γὰρ ἄν που βουληθῶσι κατακοιμίζειν τὰ δυσυπνοῦντα τῶν παιδίων αἱ μητέρες, οὐχ ἡσυχίαν αὐτοῖς προσφέρουσιν ἀλλὰ τὸναντίον κίνησιν, ἐν ταῖς ἀγκάλαις αἰεὶ κείουσαι, καὶ οὐ σιγὴν ἀλλὰ τινα μελωδίαν, καὶ ἀτεχνῶς οἷον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθάπερ ἢ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτηι τῆι τῆς κινήσεως ἅμα χορεῖται καὶ μούσῃ χρώμεναι.

Y, de los efectos saludables de esa música, Aristóteles, *Pol.*, 1342 a 7 ss., dice: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως (sc. τοῦ ἐνθουσιασμοῦ) κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσονται τοῖς ὀργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

En la próxima parte, tendremos que volver a hablar de estas músicas rituales y purificadoras.

Diodoro de Sicilia, I, 14, en el que a Osiris se le atribuye también haber acabado con la antropofagia y haber muerto despedazado, como Orfeo.

<sup>672</sup> Ps. Apolodoro, III, 5, 3.

<sup>673</sup> Cf. Aristóteles, *Pol.*, 1340 a 8; 1340 b 4-5; 1342 b 1 y ss., y Cicerón, *De div.*, I, 114, 7.

## CUARTA PARTE

## ORFEO MÚSICO, Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL.

### IV. 1. ORFEO FRENTE A LOS DIOSES Y AL MÁS ALLÁ<sup>674</sup>, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.

La literatura griega de época arcaica no nos ha conservado ningún testimonio acerca de este aspecto de la música de Orfeo. Comenzamos, pues, por examinar las fuentes literarias de época clásica.

#### IV. 1. 1. LA INFLUENCIA DE ORFEO SOBRE LOS DIOSES, A TRAVÉS DE LA MÚSICA, EN LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Eurípides, *Alc.*, 357 y ss., pone en boca de Admeto el deseo de poseer las facultades de Orfeo, para conseguir lo que éste logró de los dioses infernales:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσαι καὶ μέλος παρῆν,  
ὥστ' ἢ κόρην Διήμητρος ἢ κείνης πόσις

---

<sup>674</sup> Además de los testimonios en los que una divinidad reacciona ante el canto de Orfeo, incluimos también los que presentan a Orfeo cantando o tocando la lira, en el marco de una acción cultural, a los que también aludimos en la tercera parte, en la que describimos las funciones de la música de Orfeo en el marco de la sociedad humana: en efecto, una de ellas era la de acompañar rituales de culto, para establecer una mediación entre hombres y dioses: dicho de otra forma, en esos casos, Orfeo está poniendo su arte al servicio de los hombres. Finalmente, los testimonios acerca de determinados dioses como protagonistas del canto de Orfeo, aparecen también en la primera parte, completando las características del arte que la Antigüedad atribuyó a nuestro héroe.

ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ "Αιδου λαβεῖν,

He aquí una alusión a la capacidad de Orfeo, de encantar a los dioses infernales (la hija de Deméter, y el esposo de aquélla), y observemos que el efecto del μέλος sobre dichos dioses se expresa con el verbo κηλέω<sup>675</sup>, el mismo que aparece, aplicado a la acción de Orfeo sobre la naturaleza no - humana, en Eurípides, *I. A.*, 1213. No obstante, en este pasaje no se está afirmando que Orfeo consiguiera consumir sus propósitos, y recordemos el pasaje de Platón, *Smp.*, 179 d, a la vista del cual los dioses infernales no parecieron conmoverse en absoluto por la música de Orfeo, al ver en él a un hombre débil de espíritu, que no se atrevía a morir para reunirse con Eurídice. Es fácil ver, en este relato del fracaso de Orfeo, una manipulación a través de la cual Platón expresa su propia minusvaloración de la poesía y de los poetas.

#### IV. 1. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU ACCIÓN SOBRE EL MUNDO DIVINO, A LA LUZ DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En el tránsito de los siglos IV al III a. C., encontramos a Hermesianacte, en cuyo fr. 7 Powell, vv. 1-14, tenemos un sucinto relato del descenso de Orfeo al reino de Hades, para rescatar a Argópe (tal es el nombre que este texto da a la esposa de Orfeo), persuadiendo a los dioses infernales mediante su arte:

Οἶην μὲν φίλος υἱὸς ἀνήγαγεν Οἰάγροιο  
 Ἄργιόπην Θρηῖσσαν στείλαμενος κιθάρην  
 Ἄιδόθεν· ἔπλευσεν δὲ κακὸν καὶ ἀπειθέα χῶρον,  
 ἔνθα Χάρων κοινὴν ἔλκεται εἰς ἄκατον  
 ψυχὰς οἰχομένων, λίμνη δ' ἐπὶ μακρὸν αὐτεῖ  
 ῥεῦμα διέκ μεγάλων ῥυομένη δονάκων.  
 Ἄλλ' ἔτλη παρὰ κῦμα μονόζωστος κιθαρίζων  
 Ὀρφεύς, παντοίους δ' ἐξανέπεισε θεούς,

---

<sup>675</sup> Aunque, en el texto, el sujeto implícito de λαβεῖν, con el que concierta el participio κηλήσαντα, es Admeto, debemos insistir en que éste está manifestando su deseo de tener las facultades de Orfeo, para hacer lo mismo que éste hizo, o intentó hacer, ante Hades y Perséfone. En otras palabras, Admeto está atribuyendo a Orfeo la acción de "encantar a la hija de Deméter o al esposo de aquélla", y es por eso por lo que recogemos aquí este testimonio.

Κωκυτόν τ' ἀθέμιστον ὑπ' ὀφρύσι μειδήσαντα·  
 ἦδ' ἐ καὶ αἰνοτάτου βλέμμ' ὑπέμεινε κυνός,  
 ἐν πυρὶ μὲν φωνὴν τεθωμένου, ἐν πυρὶ δ' ὄμμα  
 κκληρόν, τριστοίχοις δεῖμα φέρον κεφαλαῖς.  
 Ἔνθεν ἀοιδιάων μεγάλους ἀνέπεισεν ἀνακτας  
 Ἄργιόπην μαλακοῦ πνεῦμα λαβεῖν βιότου.

Como vimos en I. 3., las raíces del nombre del instrumento (κιθάρη) y del verbo que designa el canto (ἀοιδιάω) están en la línea de las fuentes de época arcaica y clásica, sin presentar más novedades que el verbo ἀοιδιάω (que nunca habíamos encontrado hasta ahora, pero que deriva de la misma raíz de αἰείδω / αἰοδή, los términos usuales en las épocas arcaica y clásica). Y también los verbos que aquí designan los efectos del arte de Orfeo (ἔξανέπεισε, v. 8; ἀνέπεισεν, v. 13<sup>676</sup>) contienen la misma raíz que aparecía en Eurípides, *I. A.*, 1212, y en Fanocles, fr. 1 Powell, v. 20.

En las *Argonáuticas*, de Apolonio de Rodas (IV, 905-6; vid. el texto reproducido en el apdo. I. 1. 3.), Orfeo consigue derrotar a las Sirenas, en el transcurso del viaje de la nave Argo, cantando una melodía que gustó más a los Argonautas que la que cantaban las Sirenas. Desde el punto de vista de la relación de la música que ejecuta Orfeo, con los dioses, este episodio puede interpretarse en el sentido de que esa música puede rivalizar con éxito con la

---

<sup>676</sup> Se ha discutido largamente sobre si la versión primitiva del mito contenía un final feliz del intento de Orfeo por rescatar a Eurídice. Heurgon, J., 1932, y Bowra, C. M., 1952, presentan otros testimonios que apoyan la hipótesis de una versión del mito en la que Orfeo triunfara. No obstante, se trata sólo de una hipótesis. Los únicos textos que pueden apoyar, sin ambigüedad, ese final feliz, son el *Epitafio de Bión*, vv. 122 y ss., y este fragmento de Hermesianacte. A éste último han remitido Di Fabio, A., 1993, pp. 199 y ss., y, antes que ella, Segal, Ch., 1989, p. 155, citado por la autora italiana, que ha señalado (1993, pp. 207 y ss.) cómo la problemática gnoseológica y ética planteada por los sofistas -que se hallaba en la base de lo que Platón había dicho de Orfeo- era ajena a Hermesianacte y a la poesía helenística, por lo que ese autor no tenía inconveniente en sugerir que Orfeo había logrado realmente hacer volver a Eurídice a la vida. Lo mismo sugieren, sin afirmarlo explícitamente, Luciano, *Diálogos de los muertos*, 28, 3, y D. S., IV, 25, 4. No obstante, el relativo valor de estos últimos testimonios es casi reducido a la nada por Graf, F., 1987, pp. 81 y s., y por Heath, J., 1994, pp. 183 y ss. En la misma dirección apunta Riedweg, Ch., 1996, pp. 1.257-63.

que cantan seres divinos como las Sirenas: si Támiris no consiguió derrotar a las Musas, Orfeo consigue vencer a las Sirenas. Se encarece así lo portentoso de las dotes musicales de nuestro personaje.

En el mismo poema (IV, 1406-26), Orfeo consigue que las Hespérides hagan crecer un oasis, mediante una plegaria<sup>677</sup> (que el texto no especifica que sea cantada, pero que podemos suponer que tiene, al menos, algún tipo de estructuración rítmica -en otras palabras, algún tipo de versificación-).

En un epigrama de Damageto (s. III a. C.), recogido en *A. P.*, VII, 9, 7-8, se alude a que Orfeo fue capaz de hechizar con la lira "los severos pensamientos de Clímeno, a quien era imposible apaciguar, y su ánimo incommovible":

ὄς καὶ ἀμειλίκτοιο βαρὺν Κλυμένοιο νόημα  
καὶ τὸν ἀκήλητον θυμὸν ἔθελεξε λύρηι.

Al margen de lo que apuntábamos acerca de este testimonio, en el apartado III. 1. 3. B., podemos recoger también la explicación de la *Suda*, s. v. Κλύμενος, que dice que Clímeno es otro nombre de Hades:

Κλύμενος· οὕτω λέγεται ὁ "Αἰδης· ἢ ὅτι πάντας προκαλεῖται εἰς ἑαυτόν, ἢ ὁ ὑπὸ πάντων ἀκούόμενος.

Lo importante es que el artículo en cuestión continúa citando pasajes de dos epigramas en los que aparece Clímeno con ese significado, y uno de los pasajes citados es precisamente el de los vv. 7-8 del epigrama núm. 9 del libro VII de la *Anthologia Palatina*, e. d., el pasaje que nos ocupa. La otra cita dice así:

ἤδη γὰρ λειμῶνας ἐπὶ Κλυμένου πεπόταται,  
καὶ δροσερὰ χρυσεὰς ἄνθεα Περσεφόνης.

La recogemos porque, en la primera, interpretar Κλύμενος como equivalente de Hades, podía parecer una trivialización propia de un autor poco informado; pero, en ésta, parece evidente que se trata, en efecto, de Hades.

Este es el momento de recoger el testimonio de Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, que dice que Orfeo persuadió, con su música, a Perséfone:

---

<sup>677</sup> Vid. el texto reproducido en el apdo. III. 1. 1. C.

καὶ διὰ τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς τὴν γυναῖκα καταβῆναι μὲν εἰς "Αἶδου παραδόξως ἐτόλμησε, τὴν δὲ Φερσεφόνην διὰ τῆς εὐμελείας ψυχαγωγῆσας ἔπεισε συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ συγχωρῆσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ "Αἶδου.

Las raíces de \*πειθ- y de \*ἀγ- (en ψυχαγωγῆσας) nos son ya conocidas desde Eurípides, *I. A.*, 1211 y ss. (πέθειν) y desde Esquilo, *Ag.*, 1630 (\*ἀγ-); sin embargo, es la primera vez que encontramos el compuesto ψυχαγωγέω, referido a los efectos del arte de Orfeo.

En el mismo libro IV de la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo, el capítulo 43 transmite datos que remontan a Dionisio Escitobraquiόν (cf. frs. 18 y 30 Rusten). Se trata de una plegaria ejecutada por Orfeo para impetrar de los Samotracios la salvación frente a una tormenta:

ἐπιγενομένου δὲ μεγάλου χειμῶνος καὶ τῶν ἀριστέων ἀπογινωσκόντων τὴν σπηρίαν, φαὶν Ὀρφέα, τῆς τελετῆς μόνον τῶν συμπλεόντων μετεσχηκότα, ποιήσασθαι τοῖς Σαμοθράϊξι τὰς ὑπὲρ τῆς σπηρίας εὐχὰς<sup>678</sup>.

Ahora lo interesante sería conocer lo que Orfeo consiguió mediante esa plegaria; el texto de Diodoro continúa así (siguiendo todavía a Dionisio Escitobraquiόν, frs. 18 y 30 Rusten):

εὐθὺς δὲ τοῦ πνεύματος ἐνδόντος καὶ δυοῖν ἀστέρων ἐπὶ τὰς τῶν Διοσκόρων κεφαλὰς ἐπιπεσόντων, ἅπαντας μὲν ἐκπλαγῆναι τὸ παράδοξον, ὑπολαβεῖν δὲ θεῶν προνοίαι τῶν κινδύνων ἑαυτοὺς ἀπηλλάχθαι.

En Diodoro Sículo, IV, 48, 5-6, encontramos una historia parecida, que también tuvo lugar durante la expedición argonáutica, en el viaje de retorno:

τοὺς δ' Ἀργοναύτας ἐπισιτισαμένους ἐκπλεῦσαι καὶ μέσον ἤδη τὸ Ποντικὸν πέλαγος ἔχοντας περιπεσεῖν χειμῶνι παντελῶς ἐπικινδύνωι. (6) τοῦ δ' Ὀρφέως, καθάπερ καὶ πρότερον, εὐχὰς

---

<sup>678</sup> El pasaje procede de Dionisio Escitobraquiόν, cf. frs. 18 y 30 Rusten = *F Gr H*, F 1a 32, fr. 14 Jacoby.

ποιησαμένων τοῖς Σαμόθραιξι, λῆξαι μὲν τοὺς ἀνέμους, φανῆναι δὲ πλησίον τῆς νεῶς τὸν προσαγορευόμενον θαλάττιον Γλαῦκον<sup>679</sup>.

En este último testimonio, Orfeo influye, con su canto, sobre divinidades que, por la índole de las circunstancias, están ahora relacionadas con el mar: los Cabiros y Glauco; los primeros hacen que cesen los vientos; el segundo se aparece al lado de la nave.

#### IV. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA IMPERIAL.

Conón, según sabemos por el resumen de Focio, *Bibl.*, 140 a 24, -cf. *F Gr H* 26 F 1 (XLV)-, se refiere a la κατάβασις εἰς Ἄιδου, y alude a que Orfeo hechizó a los dioses con su canto:

κατέσχε δὲ δόξα ὡς εἰς Ἄιδου κατάβοι ἔρωτι τῆς γυναικὸς Εὐρυδίκης, καὶ ὡς τὸν Πλούτωνα καὶ τὴν Κόρην ὠίδαῖς γοητεύσας, δῶρον λάβοι τὴν γυναῖκα· ἀλλ' οὐ γὰρ ὄνασθαι τῆς χάριτος ἀναβιωσκομένης, λαθόμενον τῶν περὶ αὐτῆς ἐντολῶν.

En la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro<sup>680</sup>, I, III, 2 (I, 14), al exponer lo más conocido del mito de Orfeo, el anónimo autor se refiere, en efecto, a que persuadió (ἔπεισεν, como en Eurípides, *Hermesianacte* y *Fanocles*) a Plutón para que permitiera a Eurídice volver a la vida. Podemos suponer que esa persuasión tuvo lugar a través de los medios sugeridos en las palabras con las que se presenta a nuestro personaje: ὁ ἀσκήσας κιθαρωιδίαν, ὃ ἄιδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα. Asimismo, esta obra habla (I, IX, 25 (I, 135)) de cómo Orfeo derrotó a las Sirenas (vid. también, acerca de este pasaje, nuestras observaciones en I. 1. 4. y en III. 1. 1. D., donde reproducimos el texto).

En Temistio, *Or.*, XXX, p. 349 b Hardouin (t. 112 Kern), encontramos una interesante conexión entre la magia musical de nuestro protagonista, y su papel en el marco de ceremonias religiosas: καὶ τὰ θηρία γὰρ τῶι μέλει κηλεῖν ἐπιστεύθη θυσίας τε πάσας καὶ τελετὰς διὰ τῶν ἐκ γεωργίας καλῶν εἰς θεοὺς ἀνάγων. Acerca de este texto, remitimos a nuestro comentario en el apartado III. 1. 3. C.

<sup>679</sup> Cf. de nuevo Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten = fr. 14 Jacoby (*F Gr H*, F 1a 32).

<sup>680</sup> Vid. nuestra primera referencia a esta obra, en el apartado I. 1. 4.

Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4, parece sugerir que Orfeo se servía del canto, en el curso de las ceremonias culturales que instituyó:

τὰ μὲν ἐκ Φοινίκης Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, τὰ δ' ἐξ Αἰγύπτου περὶ θεῶν, ἢ καὶ ποθεν ἄλλοθεν, μυστήρια καὶ τελετάς, ξοάνων τε ἰδρύσεις καὶ ὕμνους, ᾠδάς τε καὶ ἐπωιδάς, ἧτοι ὁ Θράκιος Ὀρφεύς, ἢ καὶ τις ἕτερος Ἕλλην ἢ βάρβαρος, τῆς πλάνης ἀρχηγοὶ γενόμενοι, συνεστήσαντο.

En las *Argonáuticas* atribuidas a Orfeo, encontramos a nuestro personaje desempeñando funciones que podemos llamar sacerdotales, invocando distintos tipos de deidades; de ese aspecto hemos tratado en nuestro análisis del papel de Orfeo en el ámbito humano -y, concretamente, en el curso de la expedición de los Argonautas-, a la luz de este poema, por lo que remitimos al apartado III. 1. 1. D., donde se reproducen los textos que nos sirven de fuentes para esta faceta de Orfeo. Aquí nos limitaremos sólo a indicar los dioses a los que convoca con el concurso más o menos explícito de la música, así como los pasajes en los que tales acciones se relatan: Rea, vv. 601-19 ("con la forminge en las manos"); deidades infernales, vv. 950-82 (sólo encontramos la indicación de que, en el transcurso de los sacrificios, Orfeo golpeaba una superficie de "sonoro bronce", que nos dará que hablar más adelante), e Hypnos, vv. 1004 y ss., donde no cabe duda de que Orfeo convoca al dios del sueño mediante un canto mágico, que acompaña con la forminge.

Queda examinar el pasaje en el que vence a las Sirenas (vv. 1284-90):

Δὴ τότε φορμίζοντες ἀπὸ σκοπέλου λοφόεντες  
 Σειρήνες θάμβησαν, ἔην δ' ἄμπαυσαν ἀοιδῆν.  
 Καί ῥ' ἢ μὲν λωτούς, ἢ δ' αὖ χέλυν ἔκβαλε χειρῶν·  
 δεινὰ δ' ἀνεστονάχησαν, ἐπεὶ πότημος ἦε λυγρὸς  
 μοιριδίου θανάτου. Ἀπὸ δὲ σφέας ῥωγάδος ἄκρης  
 ἐς βυσσὸν δίσκευαν ἀλιρροθίοιο θαλάσσης,  
 πέτρας δ' ἠλλάξαντο δέμας μορφήν θ' ὑπέροπλον.

Un amplio desarrollo del motivo de Orfeo vencedor de las Sirenas. Aquí ya no se trata sólo de que Orfeo venciera a las Sirenas, como en el pasaje de Apolonio de Rodas, IV, 905-6, o de que su canto se apoderara de los Argonautas, como en el Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135); aquí es que el

canto de Orfeo consigue la eliminación física de las peligrosas cantoras, a las que transforma en piedras.

#### IV. 1. 4. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO.<sup>681</sup>

---

Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss., no se refiere explícitamente a que Orfeo persuadiera a las deidades infernales, pero sí llama la atención sobre el asombro que despertó su canto en las Euménides<sup>682</sup>:

*Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti  
Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis  
Eumenides,*

También hay una alusión velada a la seducción que ejerció sobre los dioses de los muertos, en el v. 505:

*quo fletu Manis, quae numina voce moveret?*

La mención de los manes, espíritus de los muertos, representa una innovación, con respecto a los antecedentes griegos: además de los dioses helénicos, se incluye también, en el mito, a figuras exclusivamente romanas.

En su relato de la κατάβασις εἰς Ἅιδου, Ovidio (*Met.*, X, 45 y ss.) dice que las Euménides lloraron al escuchar a Orfeo, y que Hades y Perséfone no pudieron negarse a atender su ruego:

*tunc primum lacrimis victarum carmine fama est  
Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx  
sustinet oranti, nec, qui regit ima, negare,  
Eurydicenque vocant,*

Habíamos encontrado ya una alusión a las Euménides en Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss.

El relato de Ovidio también contiene una interesante alusión a las Náyades y las Dríades que manifestaron su dolor por la muerte de Orfeo, al tiempo que las aves, las fieras, los árboles y los ríos, y no olvidemos que

---

<sup>681</sup> No conocemos testimonios literarios latinos anteriores.

<sup>682</sup> El *Himno órfico* núm. 69 está dedicado a las Erinias, y el núm. 70, a las Euménides: es bien sabido que se trata de las mismas diosas.

Náyades y Dríades pueden ser consideradas como seres sobrenaturales asociados a esos mismos ríos y árboles. He aquí cómo la influencia de Orfeo sobre la naturaleza se confunde con la influencia sobre seres sobrenaturales asociados con ella. Aunque, probablemente, para Ovidio, las Náyades y las Dríades no constituyeran más que un hermoso decorado -lo cual ya es bastante<sup>683</sup>-, en este pasaje (*Met.*, XI, 48-9) pervive una concepción mágico-animista del mundo, según la cual Orfeo se comunica con la naturaleza a través de los seres sobrenaturales que la animan. Es un fenómeno afín al que encontrábamos en Dionisio Escitobraquión, fr. 18 y 30 Rusten (= *F Gr H*, 32, F 14), transmitido por Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 5, donde Orfeo conseguía calmar una tempestad dirigiendo una plegaria a los Cabiros; en Apolonio de Rodas, IV, 1406-26, Orfeo hacía florecer un oasis dirigiendo otra plegaria a las Hespérides<sup>684</sup>, etc. E. d., se actúa sobre el medio natural a través de divinidades asociadas con él. En el pasaje de Ovidio, no se trata de conseguir nada; pero la facultad de comunicarse con esos espíritus de la naturaleza se manifiesta cuando éstos lamentan la muerte del cantor.

#### IV. 1. 5. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Manilio, I, 326 y s., se refiere al descenso de Orfeo al reino de Hades, descenso que tenía por causa a "los propios manes", y en el que venció, con su canto, las leyes del mundo subterráneo<sup>685</sup>:

---

<sup>683</sup> Aun cuando no podemos detenernos a examinar aquí ese problema, creemos que tal vez las Ninfas fueran algo más que un "bello decorado" en Roma, incluso en época de Augusto: basta echar una ojeada a *RE*, s. v. "Nymphen", para pensar que el culto a las Ninfas era muy importante. Acerca de las Ninfas, aunque con atención preferente a la época arcaica, vid. la tesis doctoral de nuestra colega Fátima Díez, 1995.

<sup>684</sup> Vid., acerca de estos testimonios, los apartados III. 1. 1. C., y IV. 1. 2. y IV. 3. Es muy interesante el escolio de Servio a Virgilio, *Georg.*, I, 8, en el que se atribuye al mismo Orfeo algo parecido a una interpretación alegorista o simbólica de ciertos seres míticos: *sicut Orpheus docet, generaliter aquam veteres Acheloum vocabant* (fr. 344 Kern). En último término, esa interpretación de los dioses se apoya en la concepción mágico-animista del mundo, de la que depende la magia musical de Orfeo.

<sup>685</sup> Bowra, C. M., 1952, p. 118, recoge ese texto como apoyo a su hipótesis de una versión en la que Orfeo conseguía efectivamente rescatar a Eurídice.

... *manesque per ipsos*  
*fecit iter domuitque infernas carmine leges.*

En el mismo poema, V, 329, se alude también a que Orfeo conmovió hasta las lágrimas a Dite, con lo que puso un límite al poder de la muerte:

*et Diti lacrimas et morti denique finem (sc. addidit).*

Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053-4, nos presenta a una dríade que acude a escuchar a Orfeo:

*et quercum fugiens suam*  
*ad vatem properat Dryas.*

Las dríades ya aparecían en Ovidio, *Met.*, XI, 48-9, junto a las náyades, manifestando su dolor por la muerte de nuestro personaje.

En la misma tragedia, Séneca describe la catábasis de Orfeo, y dice que venció con su canto a los dioses del Érebo (vv. 1065-7: *cantu Tartara flebili / et tristis Erebi deos / vicit...*). Se insiste en lo mismo en vv. 1080-3 (*sic cum vinceret inferos / Orpheus carmine funditus*).

Los vv. 569 y ss. del *Hercules furens*, describen también el descenso de Orfeo a los infiernos, y se nos dice que doblgó con sus cantos a los señores del mundo de las sombras y a las Euménides, a quienes hizo llorar por Eurídice:

<i>immites potuit flectere cantibus</i>	
<i>umbrarum dominos et prece supplici</i>	570
<i>Orpheus, Eurydicen dum repetit suam.</i>	
<i>quae silvas et aues saxaque traxerat</i>	
<i>ars, quae praebuerat fluminibus moras,</i>	
<i>ad cuius sonitum constiterant ferae,</i>	
<i>mulcet non solitis uocibus inferos,</i>	575
<i>et surdis resonat clarius in locis.</i>	
<i>deflent Eumenides Threiciam nurum,</i>	
<i>deflent et lacrimis difficiles dei,</i>	
<i>et qui fronte nimis crimina tetrica</i>	
<i>quaerunt ac ueteres excutiunt reos</i>	580
<i>flentes Eurydicen iuridici sedent.</i>	

Observemos que, junto a Hades y Perséfone (los *umbrarum domini*), se menciona siempre a las Euménides; cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss., y Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss. Parece que Séneca ha tomado como modelos esos precedentes de Virgilio y Ovidio: también en el pasaje de Séneca, como en el de Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss., las divinidades infernales lloran y llaman a Eurídice.

Séneca, *Med.*, vv. 357-60 dice que Orfeo, durante la expedición de los Argonautas, estuvo a punto de hacer que lo siguieran las Sirenas:

*cum Pieria resonans cithara  
Thracius Orpheus  
solitam cantu retinere rates  
paene coegit Sirena sequi?*

Lucano, fr. 1 Badali<sup>686</sup> (= 1 Morel = 3 Hosius = t. 70 Kern), sugiere que, a los sonos de la música de nuestro personaje, las Parcas dejaron de hilar:

*nunc plenas posuere colos et stamina Parcae,  
multaque delatis haeserunt saecula filis.*

Nos hallamos ante una imitación bastante clara de Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss. Con este texto de Lucano, se ha ampliado el elenco de dioses sobre los que Orfeo influye en mayor o menor medida.

Higino, en *Astronomica*, II, 7, 1, cuenta que Orfeo, en su descenso al reino de Hades, cantó en honor del linaje de los dioses (*et ibi deorum progeniem suo carmine laudasse*); en el mismo párrafo, habla del catasterismo de la lira de nuestro personaje, catasterismo que tuvo lugar *Apollinis et Iovis voluntate quod Orpheus Apollinem maxime laudarat*.

Silio Itálico, XI, 460, dice que a Orfeo lo escuchaban los manes (*auditus superis, auditus manibus Orpheus*) y, un poco más abajo, en vv. 462-3, encontramos a las Musas, que admiran el canto de nuestro personaje (*hunc etiam mater, tota comitante sororum / Aonidum turba, mater mirata canentem*). Poco después, Silio Itálico, XI, 472-4, alude también a la catábasis de Orfeo, a cómo mitigó los horrores del reino de los muertos, y a cómo la roca de Sísifo se detuvo:

---

<sup>686</sup> Citado por Aldhelmus, *De metris*, p. 159, 23 Ehwald.

*pallidaregna*

*Bistonius vates flammisque Acheronta sonantem  
placavit plectro et fixit revolubile saxum.*

El motivo de la roca de Sísifo, que dejó de rodar al pie del monte a cuya cumbre tenía que subirla el condenado, aparecía en Ovidio, *Met.*, X, 44, por primera vez.

Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60, pone en boca de Hades una alusión al motivo de las Euménides que se conmovieron con el canto de Orfeo, y sugiere que ese canto afectó también a las Parcas que hilan los destinos de los hombres (*pensa Sororum*<sup>687</sup>) y a sí mismo<sup>688</sup>:

*Odrysiis etiam pudet heu! patuisse querellis  
Tartara: vidi egomet blanda inter carmina turpes  
Eumenidum lacrimas iterataque pensa Sororum;  
me quoque ...*

El hecho de que el canto de Orfeo afectara a las Parcas lo hallábamos ya en Lucano, fr. 1 Badali, y las Euménides aparecen en varios testimonios latinos: Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss.; Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss. (donde el canto de Orfeo las hace llorar, como aquí), y Séneca, *Herc. fur.*, vv. 569 y ss., donde experimentan la misma reacción que en el pasaje mencionado de Ovidio.

#### IV. 1. 6. ORFEO Y EL MUNDO DE LOS DIOSES Y DEL MÁS ALLÁ, EN LA LITERATURA LATINA TARDÍA.

Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, interpretó el intento de Orfeo como una "evocación musical" del alma de Eurídice<sup>689</sup>: *Orpheus autem*

<sup>687</sup> Cf., p. e., Ps. Ovidio, *Epicedion Drusi (vel Consolatio ad Liviam)*, vv. 239-40.

<sup>688</sup> Bowra, C. M., 1952, p. 117-8, ha recogido ese texto como un posible indicio de que, en la versión que él supone, la catábasis de Orfeo se coronaba con el éxito: según Bowra, Hades no se quejaría si Orfeo no hubiera triunfado, aunque también reconoce que las quejas de Hades se dirigen a los humanos que, como Hércules, Teseo, Pirítoo y Orfeo, descienden a su reino sin haber sido llamados, y alteran el orden que impone el soberano del reino de los muertos.

<sup>689</sup> Cf. el apdo. III. 1. 3. G.

*voluit quibusdam carminibus reducere animam coniugis: quod quia implere non potuit, a poetis fingitur receptam iam coniugem perdidisse dura lege Plutonis: quod etiam Vergilius ostendit dicendo "arcessere:, quod evocantis est proprie.*

Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-17, alude al uso de la cítara y del canto en relación con los misterios de Baco, introducidos en Grecia, según este autor, por Orfeo:

*sacra Liberi patris primus Orpheus induxit in Graecia primusque celebravit in monte Boeotiae Thebis ubi Liber natus est proximo; qui cum frequenter citharae cantu personaret, Cithaeron appellatus est.*

Esto parece chocar con lo que sabemos acerca de los instrumentos más generalmente empleados en los misterios báquicos (la flauta y los timbales y otros instrumentos de percusión). Pero observemos que nuestro autor no dice explícitamente que el canto y la cítara acompañaran esas ceremonias; nosotros lo deducimos así porque lo que dice el texto es que, en el monte que luego se llamó Citerón, se oía frecuentemente el son de la cítara. Ahora bien, éste se oía porque Orfeo celebraba allí los ritos de Dioniso de los que se está hablando. Parece que, aun cuando sólo fuera por coherencia, Lactancio no haría mención del uso de la cítara, hablando de rituales báquicos, si no hubiera sabido o creído que ese instrumento tenía que ver con dichos ritos. Aunque este autor puede estar simplemente extendiendo al culto dionisiaco usos relacionados con el canto cultural dedicado a otros dioses. En el balance de estas fuentes, veremos hasta qué punto la lira estaba presente en el culto dionisiaco.

Del carácter cultural del arte de Orfeo también da cuenta Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2: *heroicum metrum et Delphicum et theologicum nuncupatur, heroicum ad Homero, qui hoc metro heroum facta composuit, Delphicum ab Apolline Delphico, qui primus hoc usus est metro, theologicum ab Orpheo et Musaeo, qui deorum sacerdotes cum essent, hymnos hoc metro cecinerunt.*

En un pasaje del ciclo titulado *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3, de Claudiano, las ninfas lloraban (*lugebant*), tras la muerte de nuestro personaje, por la nostalgia de los *solacia* que la música de Orfeo producía:

*Otia sopitis ageret cum cantibus Orpheus  
neglectumque diu deposuisset opus*

*lugebant erepta sibi solacia Nymphae  
quaerebant dulces flumina maesta modos.*

Es el primer testimonio que conocemos en el que se alude a estas divinidades, las Ninfas, como seres sensibles a la música de Orfeo; y observemos que su sensibilidad es de índole estética, y que no se trata del hechizo persuasivo que Orfeo ejercía sobre los dioses infernales o sobre las Hespérides o los Cabiros (vid. el apdo. IV. 1. 2). Pero, en Ovidio, *Met.*, XI, 48-9, ya habíamos encontrado a las náyades y a las dríades en la misma situación en la que aquí se hallan las ninfas.

Una función claramente cultural es la que tiene el canto de Orfeo en uno de los *Carmina minora*, de Claudiano. Es en la *Epistula ad Serenam*, e. d., en el núm. 31 (40), vv. 23-32, donde se dice que Calíope se atrevió a invitar a Juno a la boda de Orfeo, y que la esposa de Júpiter aceptó y obsequió a Orfeo con regalos propios de dioses, porque éste purificaba con su canto los altares de la diosa (vv. 23-32):

*nec sprevit regina deum vel matris honore  
vel iusto vatis ducta favore pii,  
qui sibi carminibus totiens lustraverat aras,                   25  
Iunonis blanda numina voce canens,  
proeliaque altisoni referens Phlegraea mariti,  
Titanum fractas Enceladique minas.  
ilicet adventu noctem dignata iugalem  
addidit augendis munera sacra toris,                   30  
munera mortales non admittentia cultus,  
munera quae solos fas habuisse deos.*

Representa una innovación, con respecto a los temas de la poesía de Orfeo, que, entre los dioses a los que Orfeo dirige su canto -aquí, clarísimamente, un canto cultural-, figure Juno; no obstante, el *Himno órfico núm. 16* está dedicado a Hera. Más novedosa es la indicación de que Orfeo había cantado la gigantomaquia, cuestión de la que ya hemos hablado en I. 5. E.

Como ya vimos en el apdo. I. 1. 8., Sidonio Apolinar (s. V d. C.) asocia una ejecución musical de Orfeo con fiestas en honor de Palas, en *Carm.*, VI, vv. 1 y ss. (t. 104 Kern), y luego, con Calíope, en *Carm.*, VI, vv. 29-30 (t. 104 Kern). Los textos aparecen reproducidos en el apdo. I. 1. 8.; en la sección I. 3., hemos ofrecido nuestra valoración de este testimonio.

#### IV. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.

Intentaremos, en primer lugar, pasar revista a los dioses que aparecen representados junto a Orfeo. En una cratera de volutas de Milán, y en otra en cáliz, del Antikenmuseum de Basilea (núms. 18 y 20 Garezou), sobre Orfeo, rodeado de tracios, aparecen Afrodita y Eros<sup>690</sup>. En el suelo, se ven objetos que pueden relacionarse con ritos de purificación nupcial o fúnebre<sup>691</sup>.

En un grupo escultórico de terracota, conservado en el Getty Museum, de Malibú (que tal vez proceda del sur de Italia, de 360-40 a. C.; núm. 188 Garezou<sup>692</sup>), aparece un personaje interpretable como Orfeo flanqueado por dos Sirenas, lo que puede relacionarse con una "interpretación en clave de ultratumba" del motivo de la derrota de las Sirenas por parte de Orfeo<sup>693</sup>. Las Sirenas aparecen también en un lécito de figuras negras, conservado en Heidelberg, de 580 a. C. (núm. 187 Garezou), en el que el músico puede representar a Orfeo<sup>694</sup>. El bajorrelieve del Museo de Nápoles, en el que Eurídice aparece entre Orfeo y Hermes, no muestra ningún efecto del arte de Orfeo sobre ese dios. Las Musas, a las que es posible reconocer por sus nombres, acompañan a Orfeo en un fresco de Pompeya (de 30-40 d. C., conservado *in situ*, núm. 5 Garezou), en el que nuestro personaje aparece tocando la cítara<sup>695</sup>.

En las representaciones de Orfeo entre los tracios, que hemos mencionado ya en la tercera parte, pueden aparecer también esos simpáticos seres a medio camino entre lo humano, lo animal y lo divino, que son los sátiros que vemos en la cratera de columnas del Museo Nazionale de Nápoles (ca. 460 a. C.; núm. 22 Garezou); en la del Art Museum de Portland (ca. 450

---

<sup>690</sup> ¿Una manera figurada de indicar que había un componente erótico en la relación de Orfeo con los tracios?

<sup>691</sup> La interpretación de estas imágenes sigue siendo problemática. Nosotros seguimos aquí las hipótesis de Smith, H. R. W., 1976, pp. 36, 87, 173 y 178. Vid. también Moret, J. M., 1978, esp. pp. 81 y 89-90.

<sup>692</sup> Vid. también West, M. L., 1984, lámina 4.

<sup>693</sup> Vid. West, M. L., 1984, p. 25.

<sup>694</sup> Vid. Detienne, M., 1989, p. 118.

<sup>695</sup> Vid. Schefold, K., 1960, láminas I-II, en pp. 210-11.

a. C.; núm. 23 Garezou); en un fragmento de cratera de campana, del Museo de Corinto (ca. 430 a. C.; núm. 24 Garezou), y en una hidria conservada en el Petit Palais, de París, de 430 a. C. (núm. 25 Garezou). Es curiosa la actitud de los sátiros, que, si normalmente aparecen corriendo o bailando, aquí están quietos: igual que en el caso de los guerreros tracios, hacer de los sátiros los oyentes atentos de Orfeo era una buena forma de poner de manifiesto el poder de la música<sup>696</sup>. En el mosaico conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, procedente de Jerusalén (de entre la segunda mitad del s. IV y los comienzos del V d. C.; núm. 171 Garezou), se ve a Orfeo (vestido con túnica de mangas largas, manto abrochado sobre el hombro, y bonete frigio) con una cítara y un auditorio en el que, junto a otros animales y a un centauro, aparece Pan, otro ser divino con acusadas marcas de animalidad.

En el ánfora de Bari, núm. 873<sup>697</sup> (núm. 19 Garezou), aparece Orfeo, identificable por el traje frigio y la cítara, frente a un joven que esparce algo en un θυμιατήριον. He ahí un testimonio de acompañamiento de un ritual mediante la música de Orfeo<sup>698</sup>. Las imágenes de la parte inferior del vaso sugieren, según M. Schmidt<sup>699</sup>, que se trataba de una pieza perteneciente a un ajuar funerario. Todo ello puede referirse a creencias que H. R. W. Smith reconstruyó como propias del sur de Italia: creencias en venturosas reuniones de esposos o en bodas felices, en el más allá, como sugieren, entre otras imágenes, las del ánfora apulia de figuras rojas, de Basilea<sup>700</sup>, en la que parece que están Dioniso y Afrodita (sus figuras están muy deterioradas), a juzgar por la ménade y el sátiro que los acompañan, y que parecen presidir una de esas bodas en el más allá. Los esposos se encuentran representados en la parte inferior del vaso, y a sus pies se ve una

---

<sup>696</sup> Vid. Lissarrague, F., 1994, p. 275-6, y Garezou, M. X., 1994, p. 99.

<sup>697</sup> Vid. Schmidt, M., 1978, lám. 2.

<sup>698</sup> Zamminer, F., 1989 b, p. 127, habla de una enócoe geométrica del s. VIII a. C., conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, en la que un tañedor de forminge aparece entre dos hombres que parecen arrojar algo como una hierba machacada en sendos braseros: quizá se trata de una ofrenda de perfumes; vid. Paquette, D., 1984, p. 88 y fig. Ph4.

<sup>699</sup> Vid. Schmidt, M., 1978.

<sup>700</sup> S 29 (vid. fig. 4 del cap. 7 de Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 191).

cítara, que parece haber sido propia de las purificaciones pre-nupciales del más allá, en esas creencias<sup>701</sup>.

Hades aparece por primera vez en otra ánfora de Bari, de 340-330 a. C. (núm. 21 Garezou), en la que una Nike alada corona a Orfeo. Lo curioso es que además, a cada lado del grupo formado por Hades, Nike y Orfeo, aparecen dos hombres, y que, de ese grupo de cuatro, tres van vestidos de tracios: puede tratarse de una escena de iniciación<sup>702</sup>.

Asimismo, Orfeo aparece tocando ante Hades, en el ánfora de San Petersburgo, de ca. 330-320 a. C. (núm. 79 Garezou), y frente a Hades y Perséfone, en el fragmento de ánfora del Museo Nazionale de Tarento (ca. 320 a. C.; núm. 78 Garezou), donde, tras el cantor, están Hécate, Hermes y Heracles. En la cratera apulia de volutas, de figuras rojas, conservada en el Museo Nacional de Nápoles (ca. 330 a. C., núm. 80 Garezou), Orfeo y Eurídice aparecen a la izquierda de Perséfone y Hades, en presencia de Hécate y de Eros. Las Euménides, identificables por las serpientes que forman su cabellera, y por una inscripción, aparecen, junto a Perséfone y Hécate, frente a Orfeo citaredo, en un fragmento del Museo Jatta (antigua colección Fenicia, núm. 83 Garezou<sup>703</sup>), y Cérbero tuvo que aparecer ante Orfeo en un fresco de la Villa Hadriana, en Tívoli, no conservado, pero que conocemos gracias a reproducciones (cf. núm. 85 Garezou, y reproducción en Garezou, M. X., 1994, p. 90).

Esto nos conduce a analizar ahora la relación de Orfeo con el mundo de los muertos. Un ánfora apulia de figuras rojas, conservada en el Antikenmuseum de Basilea, de entre 330-320 a. C. (núm. 88 Garezou), muestra a Orfeo en el mundo subterráneo, tocando la lira, frente a un difunto heroizado que lleva un rollo de papiro. En otra ánfora de ca. 330-20, atribuida al pintor de Ganimedes y conservada en una colección privada<sup>704</sup>, el edículo puede interpretarse como un edificio funerario, y en él vemos a un hombre sentado, con un papiro enrollado en la mano, y a Orfeo con su cítara.

---

<sup>701</sup> Vid. Smith, H. R. W., 1976, *passim*.

<sup>702</sup> Vid. Schmidt, M., 1991, pp. 42 y ss.

<sup>703</sup> Una reproducción de esa imagen puede verse en Pickard-Cambridge, A. W., 1946, p. 98, fig. 29.

<sup>704</sup> Vid. Schmidt, M., 1978, láminas 7-8, y Schmidt, M.; Trendall, A. D., y Cambitoglou, A., 1976, pp. 7 y ss., y 32 y ss.

Schmidt<sup>705</sup> admite la posibilidad de que el hombre sentado sea un dios, a la vista de la cratera de volutas de Mónaco<sup>706</sup>; pero prefiere pensar que se trata de un difunto: el papiro que lleva en la mano podía contener fórmulas como las que conocemos por las laminillas órficas, y la apariencia regia del hombre se relaciona con las creencias en que el muerto reina en el mundo de ultratumba, como se manifiesta en la laminilla B 1 de Petelia (καὶ τότε ἔπειτ' ἄλλοισι μεθ' ἠρώεσσιν ἀνάξειε). Otras representaciones de Orfeo citaredo ante lo que puede ser un palacete funerario, pueden verse en los núms. 72-77 Garezou.

En la gran cratera apulia de Munich, del pintor de Hades<sup>707</sup>, aparece Orfeo citaredo como protector de un grupo integrado por un hombre joven, una mujer y un niño con una cadena, en los que se ha querido ver una familia de iniciados en el orfismo<sup>708</sup>.

La cratera en cáliz siciliana de figuras rojas, procedente de Lentini<sup>709</sup> (núm. 201 Garezou), muestra a Orfeo<sup>710</sup>, a Hermes (quizá como psicopompo y compañero de Orfeo en el más allá) y a una mujer coronada con una diadema, que parece inverosímil en un contexto órfico. Según Schmidt<sup>711</sup>, es posible que se trate de Perséfone, aunque esa misma autora admite que la corona nupcial hace pensar en una mujer "humana".

---

705 1978, p. 115-6.

706 Núm. 3297, = lámina 13 del trabajo de Schmidt, M., 1978.

707 Vid. la reproducción que figura en *LIMC*, IV b, p. 220, correspondiente al núm. 132 del catálogo de representaciones de Hades (comentario y bibliografía, en *LIMC*, IV a, p. 385).

708 Vid. Schmidt, M., 1991, p. 32, con bibliografía.

709 Vid. Schmidt, M., 1978, lám. 17 a.

710 De identificación problemática; vid. la discusión de Schmidt, M., 1978, pp. 116-7. Garezou incluye este testimonio entre los documentos de contexto funerario de identificación incierta: el citaredo en pie, con traje oriental, sin bonete frigio, pero coronado, le sugiere más bien a Apolo que a Orfeo, como en una cratera de columnillas apulia, de figuras rojas (procedente de Armento, de entre 360-40 a. C.; conservada en el Museo Nazionale de Nápoles, núm. 199 Garezou). No obstante, Orfeo también aparece coronado de laurel en los núms. 8, 23, 25, 26, 28 y 29 Garezou.

711 1978, p. 118.

Del mayor interés es un testimonio (cratera en cáliz apulia de figuras rojas del British Museum, F 270<sup>711</sup>, de ca. 330 a. C.) en el que Orfeo alarga su lira a un joven, a la entrada del Hades. Parece como si hubiera una creencia en que la lira puede ayudar al muchacho en su viaje al más allá (o para volver del más allá), aunque el sentido global de la imagen es dudoso, a causa de la presencia de la figura de un anciano pedagogo, a la izquierda. En apoyo a esa creencia, puede mencionarse el famoso escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, según el cual *negantur animae sine cithara posse ascendere*. Es cierto que ese testimonio se refiere a una escatología astral, pero en él pueden haberse adaptado a esa escatología astral creencias en la eficacia de la lira en un reino de los muertos situado bajo tierra, como las que sugiere un trabajo de Svenbro<sup>712</sup>, cuya argumentación expondremos en el balance y comentario de los datos de esta cuarta parte.

Y el ejemplo eminente de la relación de Orfeo con el mundo de los muertos fue su intento de rescatar a Eurídice. Con ésta aparece, p. e., en la cratera apulia de volutas, de figuras rojas, conservada en el Museo Nacional de Nápoles (ca. 330 a. C., núm. 80 Garezou), y en el bajorrelieve ático del Museo de Nápoles (núm. 5.432 Monceaux, 91 Panyagua; cf. *LIMC*, s. v. "Hermès", núm. 589). Aunque, como han dicho Martha Maas y Jane McIntosh Snyder<sup>713</sup>, en la cerámica apulia parece que Orfeo, más que ir a rescatar a Eurídice, aparece como garante de que se habían cumplido las purificaciones que había prescrito, como sugiere el ánfora correspondiente al núm. 132 del catálogo de representaciones de Hades, en *LIMC*. Las ánforas núms. 270 de Milán, y 872 de Bari sugieren que Orfeo interviene en ritos de purificación para una boda en el Hades, como las que eran objeto de las creencias escatológicas del sur de Italia, según las ha reconstruido Smith<sup>714</sup>.

---

711 Schmidt, M., 1978, p. 121 y lám. 14.

712 Vid. Svenbro, J., 1992.

713 Vid. Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 172.

714 Vid. Smith, H. R. W., 1976, *passim*.

#### IV. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LOS DIOSES Y EL MÁS ALLÁ.

##### IV. 3. 1. DIOSES A LOS QUE ORFEO DIRIGIÓ SU CANTO.

###### A. LOS DIOSES DEL REINO DE LOS MUERTOS.

###### A. 1. *BALANCE GENERAL.*

A los dioses de los muertos aluden Eurípides, *Alc.*, 357 y ss.; Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 8 y 14 (donde se les designa respectivamente como παντοῖοι θεοί y μέγαλοι ἄνακτες); Damageto, *A. P.*, VII, 9, 7-8, que habla de Clímene, a quien la *Suda*, s. v. Κλύμενος, identifica con Hades; y Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, que menciona a Perséfone. Conón, según Focio, *Bibl.*, 140 a 24 –cf. *F Gr H* 26 F 1 (XLV)–, aludió también a Plutón y a Core. Vuelve a referirse a Plutón el Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14), y a las deidades infernales (aunque ahora no en relación con el intento de recuperar a Eurídice), el autor de las *A. O.*, vv. 950-82. En la literatura latina, encontramos a las Euménides (Virgilio, *Georg.*, IV, 481 y ss.; Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss.; Séneca, *Herc. fur.*, v. 577; Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60, a las que no encontrábamos en la literatura griega; los manes (Virgilio, *Georg.*, IV, 505; Silio Itálico, XI, 460), y, naturalmente, a los consabidos Plutón y Perséfone (Ovidio, *Met.*, X, 45 y ss.; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1065-7 y 1080-3; "eiusd.", *Herc. fur.*, vv. 569-70 y 578, de los que Plutón aparece con el nombre de Dite, en Manilio, V, 329.

El hecho de que Orfeo no consiguiera rescatar a Eurídice no quiere decir que no hubiera conseguido, en un primer momento, conmovier a Hades y a Perséfone. Sólo el testimonio de Platón, *Smp.*, 179 d, sugiere que los dioses infernales no sintieron el menor aprecio por el canto del tracio, al verlo como un hombre débil y cobarde. Pero estos detalles proceden de una manipulación del mito, por parte de Platón, como dijimos en nuestro comentario de este texto, en el apdo. IV. 1. Por lo demás, hay que recordar que, de los *Himnos órficos*, el núm. XXIX está dedicado a Perséfone, y el núm. XVIII, a Hades. Y la preocupación escatológica y soteriológica, en la literatura órfica, parece corresponderse, como repetidamente se ha observado, con el episodio de la catábasis.

La existencia de una versión "pre-*virgiliana*" del mito, en la que el héroe consigue rescatar a Eurídice, ha sido uno de los problemas que ha suscitado más discusiones y al que se dedica una gran parte de la bibliografía sobre Orfeo. Nosotros, aun considerando muy plausibles los argumentos a favor de esa versión en la que Orfeo conseguía efectivamente rescatar a Eurídice, creemos que a esa hipótesis le sigue faltando la prueba concluyente, para pasar a ser tesis. Pese a la fuerza de la argumentación de Heurgon<sup>715</sup>, Bowra<sup>716</sup>, Lee<sup>717</sup> y Touchette<sup>718</sup>, ninguno de esos autores ha reparado en la disposición de las figuras -y especialmente de los pies de esas figuras- en el relieve del Museo de Nápoles (vid. núm. 91 Panyagua, y cf. *LIMC*, s. v. "Hermès", núm. 589), que sugieren que Eurídice debe volver al reino de los muertos, ya en un testimonio del s. V. Por otra parte, los argumentos de Graf<sup>719</sup> y de Heath<sup>720</sup>, contra los testimonios literarios normalmente aducidos a favor de una versión con "final feliz", tienen cierto peso, y en la misma línea se sitúa Riedweg<sup>721</sup>. Y no hay un sólo testimonio acerca de la vida de Orfeo junto a Eurídice, tras la catábasis, ni acerca de hijos de Orfeo y Eurídice.

Pero, para lo que a nosotros nos ocupa en este trabajo, tal polémica no tiene mucho sentido, pues, fuera cual fuera el comportamiento de Orfeo, todos los testimonios -menos, como hemos dicho, el de Platón, *Smp.*, 179 d- están de acuerdo en que la música de Orfeo consiguió persuadir a los dioses del Hades. Que éstos le pusieran como condición no volverse hasta hallarse en el reino de los vivos, y que Orfeo no pudiera resistir el temor a que Eurídice no fuera con él, no afecta a la capacidad persuasiva de la música, que es lo que a nosotros nos interesa en este trabajo, y el motivo en el que insiste la mayoría de los testimonios antiguos<sup>722</sup>. En este sentido, cabe hacer, no obstante, algunas observaciones. Puesto que ya los mismos comentaristas antiguos (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119; vid. el texto reproducido en III. 1. 3. G.) relacionaron el episodio de la catábasis de Orfeo con un ritual de

---

715 Vid. Heurgon, J., 1932.

716 Vid. Bowra, C. M., 1952.

717 Vid. Lee, M. O., 1964.

718 Vid. Touchette, L. A., 1990.

719 Vid. Graf, F., 1987, pp. 81 y ss.

720 Vid. Heath, J., 1994.

721 Vid. Riedweg, Chr., 1996, pp. 1.255-9.

722 Vid. Graf, F., 1987.

evocación de las almas, hay que preguntarse, para empezar, hasta qué punto y cómo estaba presente la música en las ceremonias de evocación de los muertos -o, más en general, relacionadas con el mundo de ultratumba-, en la Antigüedad. Ello permitiría abordar el problema desde otra óptica: ¿eran los medios del arte de Orfeo los adecuados para actuar sobre el más allá? A la vista de los datos que vamos a exponer en el siguiente apartado, podemos adelantar ya que los medios de Orfeo podían ser y no ser los idóneos para hacer volver un alma al mundo de los vivos. En otras palabras: desde el punto de vista de la música, ambas versiones fueron posibles, aun cuando, por otros indicios, no se confirme la existencia de una versión con final feliz. Pero veamos ya en qué consistían las prácticas musicales de los antiguos en relación con el más allá.

## A. 2. ΜÚΣΙΚΑ ΦÚΝΕΒΡΕ, ΜÚΣΙΚΑ ΠΑΡΑ ΛΑΣ ΑΛΜΑΣ, ΜÚΣΙΚΑ ΔΕΛ ΜΑΣ ΑΛΛÁ.

### I. El canto fúnebre.-

En un pasaje de Marciano Capela, IX, 925 (p. 491 Dick), la Música personificada dice a los dioses que gracias a ella se mitigan los rigores del mundo infernal: *per me quippe vestrum homines illexere succursum irasque inferas per naenias sedavere*. Pero hay testimonios mucho más antiguos del uso del canto en los rituales dirigidos a los muertos. P. e., Esquilo, *Pers.*, 619-32, atestigua, en ese marco, el uso de himnos a los dioses psicopompos, para que faciliten el camino a los espíritus, de este mundo al de ultratumba, o viceversa. He aquí el texto de Esquilo:

- BA. ἀλλ' ὦ φίλοι χοῆσι ταῖσδε νερτέρων  
 ὕμνους ἐπευφημεῖτε τόν τε δαίμονα 620  
 Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε· γαπότους δ' ἐγώ  
 τιμὰς προπέμπω τάσδε νερτέροις θεοῖς.
- ΧΟ. βασίλεια γύναι, πρέσβος Πέρσαις,  
 κύ τε πέμπε χοᾶς θαλάμους ὑπο γῆς,  
 ἡμεῖς θ' ὕμνους αἰτησόμεθα φθιμένων πομποῦς  
 εὐφρονας εἶναι κατὰ γαίας. 626
- ἀλλὰ χθόνιοι δαίμονες ἀγνοί,  
 Γῆ τε καὶ Ἑρμῆ βασιλεῦ τ' ἐνέρων,  
 πέμψατ' ἔνερθεν ψυχὴν εἰς φῶς· 630  
 εἰ γάρ τι κακῶν ἄκος οἶδε πλέον,  
 μόνος ἂν θνητῶν πέρας εἴποι.

Es cierto que esa ceremonia tiene lugar entre los persas, y el testimonio B 30 Bidez-Cumont, de Zoroastro<sup>723</sup>, transmitido por Luciano, *Menippus sive Necyomantia*, c. 6, dice que los magos discípulos de Zoroastro abrían las puertas del Hades y hacían volver a las almas, con ensalmos: καί μοί ποτε διαγρυπνοῦντι τούτων ἔνεκα ἔδοξεν ἐς Βαβυλῶνα ἐλθόντα δεηθῆναι τινος τῶν Μάγων τῶν Ζωροάστρου μαθητῶν καὶ διαδόχων· ἤκουον δ' αὐτοὺς ἐπιδαῖς καὶ τελεταῖς τισιν ἀνοίγειν τε τοῦ "Αἰδου τὰς πύλας καὶ κατάγειν ὃν ἂν βούλωνται ἀσφαλῶς, καὶ ὀπίσω αὐθις ἀναπέμπειν. También nos consta que una refeción de los vv. 34 y ss. del canto XI de la *Odisea* se empleaba como "conjuro" para "resucitar" a los muertos (fr. 5 de los *Cestoi*, de Julio el africano, = *Ox. Pap.*, 412). Y Porfirio, *Abst.*, 4, 18, dice, a propósito de las ceremonias fúnebres de los brahmanes, que morían entre himnos: οἱ δ' ἐπειδὴν ὑπακούσῃ τῶν ἐντεταλμένων αὐτοῖς, πυρὶ τὸ σῶμα παραδόντες, ὅπως δὴ καθαρωτάτην ἀποκρίνῃ τὸ σῶμα τὴν ψυχὴν, ὑμνοῦμενοι τελευτῶσιν.

Pero no se trataba sólo de una ceremonia bárbara (lo cual, por otra parte, no sería impedimento para relacionar esos testimonios con Orfeo, que, aun no siendo persa, procede también de un ámbito bárbaro). Esquilo, *Sept.*, 866 y ss., se refiere también a un himno a las Erinis y a un peán dirigido a Hades, aunque no indique la finalidad perseguida. Ahora podemos recordar que Eurípides, *Alc.*, 357 y ss., hace decir a Admeto que querría poder hechizar con sus himnos a la hija de Deméter y a su esposo, como lo hacía Orfeo<sup>724</sup>. La palabra ὕμνος reaparece en los textos de Esquilo y Eurípides. He aquí el pasaje de Esquilo, *Sept.*, 866 y ss., que West considera espurio:

ΧΟ. ἡμᾶς δὲ δίκη πρότερον φήμης  
τὸν δυσκέλαδον θ' ὕμνον Ἐρινύος  
ἰαχεῖν Ἀΐδα τ'  
ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν.

Ahora bien, hay algunos testimonios que sugieren que a las deidades de los muertos se las invocaba en voz baja, como dice Teócrito, II, 10 y ss.: ἀλλὰ, Σελάνα, / φαῖνε καλόν· τὴν γὰρ ποταεῖσομαι ἄσυχᾶ, δαῖμον, / τᾷ χθονίαι θ' Ἐκάται.

<sup>723</sup> Vid. Bidez, J., y Cumont, F., 1938, II, p. 40.

<sup>724</sup> Cf. A. O., 573-5.

## II. Instrumentos propios de la música fúnebre.-

Si la presencia del canto en la evocación de las almas está relativamente documentada, más problemático es ver si la lira tenía alguna función relativa a las almas de los muertos, de acuerdo con las creencias más o menos supersticiosas de los antiguos. En general, no parece que fuera la música de lira la más empleada para esos menesteres, sino la resonancia del bronce<sup>725</sup>, a la que, en principio, se atribuía una virtud purificadora, como atestigua un escolio a Teócrito, II, 36: τὸν δὲ χαλκὸν ἐπήχουν ἐν ταῖς ἐκλείψει τῆς σελήνης καὶ ἐπὶ τοῖς κατοικομένοις, ἐπειδὴ ἐνομιζέτο καθαρτικὸς εἶναι καὶ ἀπελαστικὸς τῶν μiasμάτων. διόπερ πρὸς πᾶσαν ἀφοσίωσιν καὶ ἀποκάθαρσιν αὐτῶι ἐχρῶντο, ὡς φησι καὶ Ἀπολλώδορος<sup>726</sup> ἐν τῶι περὶ θεῶν. De esa función catártica dan cuenta, p. e., Tibulo, I, 8, 21 y ss.; Juvenal, 6, 442-3; Plutarco, *Aem.*, 17, y Alejandro de Afrodisias, *Probl.*, 2, 46<sup>727</sup> (que la refieren a los eclipses de Luna<sup>728</sup>, como Livio, 26, 5, 9, que registra también el uso del fragor del bronce para espantar al enemigo). Macrobio, *Sat.*, V, 19, 11, también habla de lo mismo: *omnino autem ad rem divinam pleraque aenea adhiberi solita, multa indicio sunt, et in his maxime sacris quibus delinire aliquos aut devovere aut denique exigere morbos volebant*. Ese sonido también parece haber tenido una función catártica en el culto de Cibele<sup>729</sup>, y acompañaba las ofrendas a Hécate, como vemos en Teócrito, II, 36: ἅ θεὸς ἐν τριόδοις· τὸ χαλκέον ὡς τάχος ἄχει.

El uso de la resonancia del bronce, para relacionarse con divinidades ctónicas, quizá pueda explicarse, desde el punto de vista de la magia, en virtud de su relación con la tierra: puesto que el bronce procede de la tierra, su sonido debe de ser la voz de un espíritu ctónico (Eurípides, *Hel.*, 1346: χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν), y entonces ese sonido sería el más adecuado

<sup>725</sup> Vid. Rohde, E., 1893 (<sup>8</sup>1921), I, p. 272, n. 1, y II, p. 77, n. 2.

<sup>726</sup> F Gr H 244 F 110.

<sup>727</sup> κινούει χαλκὸν καὶ σιδήρον ἄνθρωποι πάντες ὡς τοὺς δαίμονας ἀπελαύνοντες. Cf. Luciano, *Philops.*, 15: ἐκεῖνα μὲν γὰρ (τὰ φάσματα) ἦν ψόφον ἀκούσῃ χαλκοῦ ἢ σιδήρου. πέφευγε.

<sup>728</sup> Cf. Plutarco, *De facie*, 944 b: κροτεῖν ἐν ταῖς ἐκλείψεισιν εἰώθασιν οἱ πλείστοι χαλκῶματα, καὶ ψόφον ποιεῖν καὶ πάταγον ἐπὶ τὰς ψυχάς.

<sup>729</sup> Cf. Claudiano, *Paneg. de IV consulatu Honorii Augusti*, vv. 149-50: *nec te progenitum Cybelius aere sonoro / Iustravit Corybas ...*

para comunicarse con el más allá<sup>730</sup>. En efecto, Aristóteles, fr. 196 Rose (en Porfirio, *VP*, 41), atribuye a los pitagóricos una creencia animista a propósito del sonido del bronce: τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναί τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένου τῷ χαλκῷ. Y hay más testimonios de la creencia en que el bronce está presente en el más allá, p. e., en un oráculo transmitido por Porfirio, *Phil.*, p. 141 Wolff, vv. 1-2<sup>731</sup>: αἰπεινὴ μὲν ὁδὸς μακάρων τρηχεῖά τε πολλόν, / χαλκοδέτοις τὰ πρῶτα διοιγομένη πυλεῶσιν.

En este marco, un pasaje de las *Argonáuticas órficas* (*A. O.*, vv. 965-6), que es el único que no presenta a Orfeo tocando la lira o la cítara, sino percutiendo una placa de bronce, en un ritual de evocación de las divinidades infernales, puede haber conservado un estado de cosas más próximo al originario en el culto a los muertos, que los textos en los que aparece Orfeo citaredo. También, como veremos más abajo, la resonancia de los metales parece haber sido más propia de los cultos místéricos que la de la lira.

Ahora bien, en el sarcófago de Hagia Triada (ca. 1300 a. C.<sup>732</sup>), aparecen ya un flautista y un citarista acompañando una ofrenda. En Roma, es importante un testimonio de "atracción musical" de los manes, en ritos fúnebres, mediante música de flautas. Está en Estacio, *Theb.*, VI, 120 y ss.: *cum signum luctus cornu grave mugit adunco / tibia, cui teneros suetum producere manes / lege Phrygum maesta*. Pero los manes son sensibles también a la música de lira, si bien el testimonio que tenemos de este particular puede ser una reminiscencia del mito de Orfeo<sup>733</sup>: *qualis enim fuerit vita, quam deinde pudica, / si possem effari, cithara suadere ego Manes* (*Carm. epigr.*, 492, 7 y ss.).

Pero también hay testimonios de que, en las ofrendas a divinidades ctónicas, la música estaba casi ausente<sup>734</sup>. En cuanto a las Euménides, el escolio a Sófocles, *OC*, 489, dice que se les rinde culto en silencio: ἄπυστα

<sup>730</sup> Vid. West, M. L., 1967, p. 12.

<sup>731</sup> Correspondiente a p. 371-2 Smith. El fragmento de Porfirio, *De philosophia ex oraculis haurienda*, que contiene ese oráculo, ha sido transmitido por Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, IX, 10, 2.

<sup>732</sup> Vid. Quasten, J., 1930, p. 7.

<sup>733</sup> Vid. Wille, G., 1967, p. 548.

<sup>734</sup> Stengel, P., 1910, p. 132.

φωνῶν ἀνήκουστα, ἀντὶ ἡρέμα καὶ συντόμως. τοῦτο ἀπο τῆς δρωμένης  
 θυσίας ταῖς Εὐμενίαι φησί. μετὰ γὰρ ἠσυχίας τὰ ἱερά δρῶσι. Del himno  
 de las Erinis dice Esquilo que se canta sin forminge (*Eum.*, 328 y ss.: ἐπι δὲ  
 τῶι τεθυμένωι / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορά, φρενοδαλῆς /  
 ὕμνος ἐξ Ἐρινύων / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ- / μιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς).  
 La música no se empleaba en el culto a los muertos, según Dión Casio, LVI,  
 31, 3: τῶι δ' αὐλητῆι οὐκ ἐχρήσαντο, y cf. Suetonio, *Tib.*, 70, 3: *et quo  
 primum die post excessum Augusti curiam intravit, ... sine tibicine  
 supplicavit, ut ille olim in morte filii*. Eurípides, *I. T.*, 146, habla de "elegías  
 sin lira" (ἀλύροις ἐλέγοις), aunque Esquilo, *Chph.*, 149-51, alude a los  
 peanes en honor de los muertos: τοιαῖσδ' ἐπ' εὐχαῖς τάσδ' ἐπιπέδω  
 χοάς / ὑμᾶς δε κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος, / παιῶνα τοῦ θανόντος  
 ἐξαυδωμένας.

Ahora bien, aparte de las divinidades asociadas a los muertos, ¿qué  
 efectos tenía el sonido sobre las almas de los muertos? Sabemos que el  
 sonido del bronce ahuyentaba a los fantasmas, según creencia de los antiguos  
 que se documenta en Ovidio, *Fast.*, V, 441-4735:

*rursus aquam tangit, Temesaeaque concrepat aera,  
 et rogat ut tectis exeat umbra suis.  
 cum dixit novies 'manes exite paterni'  
 respicit, et pure sacra peracta putat.*

En ese marco, pues, parece que la lira no tenía mucho que hacer. Sin  
 embargo, un interesante estudio de Jesper Svenbro<sup>736</sup>, al que ya hemos  
 aludido en la segunda parte de este trabajo, ha señalado las relaciones de  
 magia simpática entre la lira y el Hades, y, por tanto, la congruencia de ese  
 instrumento en una escatología que sitúa bajo tierra el mundo de los muertos.  
 Para no repetir lo ya dicho, remitimos al apdo. II. 3. A. b., que tenemos que  
 completar aquí detallando en qué consisten esas relaciones de magia simpática  
 entre la lira y el reino de Hades. Como vimos, la lira y la lápida funeraria son  
 invenciones de Hermes, cada una de las cuales tiene lugar en una de las  
 versiones del robo de las vacas de Apolo, a manos del hijo de Maya, y, según  
 ha hecho ver Svenbro, se contraponen porque la lápida funeraria cierra a los  
 muertos el camino de regreso al mundo de los vivos, mientras que la lira

735 Cf. los testimonios de Luciano, *Philops.*, 15, y de Alejandro de  
 Afrodiasias, *Probl.*, 2, 46, que hemos citado en la página anterior.

736 Vid. Svenbro, J., 1992.

permite ese regreso de las almas, como sugiere, para ese autor<sup>737</sup>, el testimonio de Varrón acerca de un poema órfico titulado *Lyra*, transmitido por un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, que hemos presentado en III. 1. 3. D. Existe un pequeño inconveniente: ese testimonio relaciona esas creencias con una escatología astral, como veremos más abajo, mientras que aquí nos estamos moviendo en el marco de una escatología "tradicional", que sitúa bajo tierra el reino de los muertos. Pero no es imposible que, en ese testimonio, se hayan adaptado a la escatología astral las creencias que intenta entrever Svenbro, sobre las relaciones entre la lira y el Hades subterráneo.

Esas relaciones pueden enriquecerse cuando se observa el comportamiento de la tortuga<sup>738</sup> y se intenta deducir de él propiedades que los antiguos pudieran atribuir a la lira, en relación con el mundo de los muertos. Los antiguos sabían que la tortuga entierra sus huevos (Aristóteles, *HA*, 558 a 4 y ss.) y que deja señales que le permitan reconocer el lugar donde los ha enterrado (Plutarco, *De soll. anim.*, 982 b-c<sup>739</sup>). Svenbro ve en esos fenómenos un enterramiento que, en vez de condenar su objeto al no-ser, lo prepara para que entre en el mundo del ser. Y este autor recoge la posibilidad de que, en el mismo nombre de la tortuga -en las lenguas románicas-, puede verse una relación con el mundo de los muertos: en efecto, esp. "tortuga", fr. "tortue", it. "tartaruga", pueden derivar de una palabra bajo-latina "\*tartaruca", que sugiere una significación de "animal del Tártaro". Además, se documenta (una sola vez) el uso de la palabra *χελώνη* como designación de un tipo de tumba, en una inscripción de Polla (Patara, Asia Menor), de época imperial<sup>740</sup>, y un lécito ático (del pintor de Saburov, del s. V, Berl. Inv. 3262) muestra un *βάρβιτον* sobre una estela funeraria<sup>741</sup>. Volveremos sobre esa imagen; pero, antes, hay que señalar algunos hechos más.

---

<sup>737</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 148.

<sup>738</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, pp. 149 y ss., con bibliografía.

<sup>739</sup> Aunque ese autor habla de la tortuga marina, cabe extrapolar ese comportamiento a la tortuga de tierra: al menos, Aristóteles, *De respir.*, 475 b 29-31, relaciona los hábitos de la tortuga marina y de la terrestre, en cuanto a la puesta de los huevos.

<sup>740</sup> Vid. Hicks, E. L., 1889, esp. p. 82, núm. 35.

<sup>741</sup> Vid., p. e., Greifenhagen, A., <sup>2</sup>1966, láminas 82-83. En p. 30, ese autor dice que podía tratarse de la tumba de una tañedora de lira. Ese lekythos también está reproducido en Quasten, J., 1929, lámina VI.

Aristófanes, *Ra.*, 868, hace decir a Esquilo ὅτι ἡ πόλις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι (sabemos que obras tuyas obtuvieron victorias después de su muerte, según la *Vida de Esquilo*, 13), y Dioniso, en esa misma obra (v. 1471), elige a Esquilo para que vuelva a Atenas, desde el Hades. Para Svenbro, que quizá procede aquí con excesiva audacia especulativa, esa situación tiene que ver con esta otra: Esquilo había declarado que el treno se canta sin lira (*Ag.*, 990, y *Eum.*, 331-333<sup>742</sup>), y había asociado su propia poesía a la "pequeña lira", de la que Eurípides prescinde (vv. 1304-7). Según Svenbro, es por eso por lo que Dioniso eligió a Esquilo, para que volviera a Atenas. Esquilo se había servido de la lira, por lo que pudo volver a vivir. Y no olvidemos que, según la *Vida de Esquilo*, 10, Esquilo murió porque un águila le dejó caer una tortuga sobre la cabeza, lo cual simbolizaba la muerte que le decretó Zeus<sup>743</sup>. Así, la propiedad de las tortugas, que salen a la superficie de la tierra, después de hibernar en ella, parece haberse transmitido a Esquilo y a su arte, cuya fama pervivió.

A pesar de lo aventurado de la "lectura" que hace Svenbro de las *Ranas*, cuanto llevamos dicho puede sugerir una relación de magia simpática entre la tortuga y el mundo de los muertos, que podría, a su vez, hacer de la lira el instrumento más adecuado para tratos con el más allá. Además, hay un pasaje de Plinio, *NH*, XXXII, 33, que sugiere que la sangre de tortuga servía como contraveneno para tratar mordeduras de serpiente: *sanguis earum*

---

<sup>742</sup> Cf. Sófocles, fr. 849 Radt, y *OC*, 1220-3, y Eurípides, *IT*, 143-7; *Hel.*, 184-90; *Alc.*, 430-1 y 445-7, y *Ph.*, 1026-31. En todos esos pasajes, se afirma que la lira no acompañaba los cantos de duelo, lo cual parece negar la eficacia de la lira en una música que intenta influir sobre el mundo de ultratumba. Sin embargo, este testimonio no tiene un valor absoluto, pues, como veremos más abajo, hay algunos testimonios del uso de la lira en la música fúnebre. Así pues, nos inclinamos a no interpretar esos textos en un sentido literal: que la música fúnebre no empleara la lira sólo quiere decir que su carácter está lejos del sentido sereno y sobrio de la música normalmente asociada a aquel instrumento. Pero eso no impidió que la lira se utilizara en esos contextos.

<sup>743</sup> Tras relatar la muerte de Esquilo, el texto dice: χρηστηριασθείς δὲ ἤν' οὐρανὸν σε βέλος κατακτενεί. Svenbro relaciona la tortuga y el águila con Zeus: hay, en efecto, una calcedonia grabada con una imagen de Zeus, que lleva una tortuga en la mano, y tiene una tortuga a sus pies (vid. Cook, A. B., 1925, II, 2, p. 895, fig. 821).

*claritatem visus facit, <discutit> suffusiones oculorum. et contra serpentium omnium et araneorum ac similibum et ranarum venena auxiliatur.* No olvidemos que Eurídice había muerto a causa de una mordedura de serpiente<sup>744</sup>, y que Orfeo se valió, entre otras cosas, de su lira, para intentar hacerla volver al mundo de los vivos. En el contexto de los hechos descritos por Svenbro, parece que el uso de la lira era perfectamente coherente para esos fines, desde el punto de vista mágico.

La argumentación de Svenbro, salvando algunas interpretaciones excesivamente audaces -aunque no insostenibles-, es sugerente y está bien trabada. Pero el uso de la lira, en ceremonias relacionadas con el mundo de ultratumba, no se documenta de una manera que permitiese pensar que ese instrumento fuera, en efecto, el adecuado para evocar almas o para comunicarse con el más allá. Hemos visto más arriba lo frecuente que era valerse de la resonancia del bronce, y hay por otra parte testimonios que sugieren que el retorno de los infiernos debía hacerse en silencio (Ps. Virgilio, *Culex*, 290-1<sup>745</sup>). No obstante, ya hemos aludido a la cítara de siete cuerdas<sup>746</sup>, en el sarcófago de Hagia Triada, y, en la iconografía fúnebre, no faltan los testimonios. Así, Quasten alude a un relieve del s. V a. C., que muestra un banquete funerario en el que aparece un tañedor de lira<sup>747</sup>. Un lécito de fondo blanco<sup>748</sup> muestra a un joven con lira, junto a una tumba, y hay varias imágenes que muestran al difunto en un "naiskos", con una lira: p. e., tenemos el ánfora de figuras rojas del pintor de Iliupersis, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (núm. 11223<sup>749</sup>); el vaso apulio del Museo Civico di Storia ed Arte, de Trieste<sup>750</sup>, en el que el

---

<sup>744</sup> Vid. Virgilio, *Georg.*, IV, 457-9, y Svenbro, J., 1992, p. 150.

<sup>745</sup> *praeceptum signabat iter nec rettulit intus / lumina nec divae corruptit munera lingua.*

<sup>746</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, p. 122, y Paquette, D., 1984, p. 90 y fig. 10.

<sup>747</sup> Vid. Quasten, J., 1930, p. 205, y la reproducción en Dölger, F. J., 1927, lámina 233.

<sup>748</sup> Conservado en la "Antikensammlung" del Kunsthistorisches Museum, de Viena (IV 143, antiguo 622). Vid. la reproducción en Paquette, D., 1984, p. 169, fig. L 44, y en Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 109 (fig. 21 del cap. IV).

<sup>749</sup> Cf. fig. 12 del cap. 7 de Maas, M., y McIntosh Snyder, J., 1989, p. 194. Para referencias a otras imágenes, vid. *ibid.*, p. 178-9 y 242, n. 68 al cap. 7.

<sup>750</sup> Vid. Quasten, J., 1929, lámina VIII.

muerto aparece en un heroon, con una lira a su izquierda -la colocación a la izquierda puede relacionar ese instrumento con el otro mundo-, o el vaso del Museo Nazionale de Nápoles<sup>751</sup>, en el que se ve una cítara bajo el heroon. Del s. III d. C. puede datar el sarcófago del Museo Laterano<sup>752</sup>, en el que el retrato de la difunta aparece flanqueado, de dentro hacia afuera, por dos Érotes alados, con cestos de fruta, dos pastores -el de la derecha del espectador, por cierto, caracterizado como el "Buen Pastor"-, y, en cada extremo, sendas tañedoras de lira. En época posterior, encontramos un sarcófago descubierto en el "Coemeterium" de San Urbano, en la Catacumba de Calisto, conservado en el Palacio Corsini de Roma. El lugar de su hallazgo y la imagen del Buen Pastor que aparece en la mandorla central, sugieren una procedencia paleocristiana. En el panel delantero, a la izquierda del observador, se ve a una joven sentada, tocando la lira, tras de la cual hay tres mujeres; a la derecha, como contrapunto, vemos a un hombre sentado, en actitud oratoria, vestido con *toga contabulata*, y que sostiene un *volumen* con la mano izquierda. Tras él, podemos observar otros tres hombres<sup>753</sup>.

### III. La música del más allá.

Las representaciones a las que hemos aludido nos conducen a un bello círculo de ideas, que es el de la música del más allá<sup>754</sup>. Con esa creencia se

---

<sup>751</sup> Vid. Quasten, J., 1929, lámina IX.

<sup>752</sup> Vid. Quasten, J., 1929, p. 3, y lámina II (las láminas aparecen tras la p. 188). Según Quasten, el peinado de la difunta, verosíblemente retratada en el centro del panel anterior del sarcófago, permite relacionar la obra con la época de los Severos.

<sup>753</sup> Vid. Quasten, J., 1929, lámina I.

<sup>754</sup> Tal es la opinión de Quasten, J., 1929, pp. 5 y ss., y 1930, con el antecedente de Dütschke, H., 1909, p. 188. Este autor comenta otras interpretaciones según las cuales los instrumentos musicales aparecían representados sobre sepulcros de músicos profesionales -lo que no es verosímil cuando los difuntos son niños, como en el relieve reproducido en Quasten, J., 1929, lámina 5-. También se propuso que los tañedores de lira, en los sarcófagos, aludieran a la cultura del difunto, o que fueran una reproducción decorativa de una escena de la vida cotidiana (vid. las referencias en Quasten, J., 1929, pp. 1-5). Por último, Deonna, W., 1939, esp. pp. 77-81, adujo abundantes testimonios de agonizantes que declararon escuchar una maravillosa música: que tales alucinaciones auditivas puedan explicar la creencia en la música del más allá no pasa de ser otra hipótesis,

relacionan las representaciones de Orfeo encantando animales, con su música, en el arte funerario, como vimos en la segunda parte (II. 2.), y esa intención mágica de la representación de un músico que restaura mágicamente la Edad de Oro en el más allá puede confirmarse a la vista de San Agustín, *De civ. Dei*, 18, 14, que protesta contra la presencia de Orfeo en los ritos funerarios<sup>755</sup>. Debemos, en este momento, exponer los testimonios de la creencia en la música del más allá, entre los antiguos, pues, si la música estaba presente en el más allá, ello sería, desde el punto de vista mágico, la condición de posibilidad de otra creencia: que, mediante la música, fuera posible comunicarse con el otro mundo.

Ya el fr. 129 Snell, vv. 6 y ss., de Píndaro, dice que, en el otro mundo, se pasa el tiempo haciendo música, entre otras cosas:

καὶ τοὶ μὲν ἵπποις γυμνασίοις τε - →,  
τοὶ δὲ περσοῖς,  
τοὶ δὲ φορμίγγεσσι τέρπονται.

El diálogo pseudo-platónico *Axioco*, 371 d, también incluye la música entre los placeres del más allá: ὅσοις μὲν οὖν ἐν τῷ ζῆν δαίμων ἀγαθὸς ἐπέπνευσεν, εἰς τὸν τῶν εὐσεβῶν χώρον οἰκίζονται, ἔνθα ἄφθονοι μὲν ὦραι παγκάρπου γονῆς βρύουσι, πηγαὶ δὲ ὑδάτων καθαρῶν ρέουσι, παντοῖοι δὲ λειμῶνες ἄνθεσι ποικίλοισι ἐαριζόμενοι, διατριβαὶ δὲ φιλοσόφων καὶ θέατρα ποιητῶν καὶ κύκλιοι χοροὶ καὶ μουσικὰ ἀκούσματα. Y las descripciones virgilianas del Elíseo incluyen versos como éstos: *pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt* (*Aen.*, VI, 644), o *conspicit, ecce, alios dextra laevaue per herbam / vescentis laetumque choro paeanaanentis* (*Aen.*, VI, 656-7). También Cintia habla a Propercio de la música del más allá (IV, 7, 59 y ss.):

*Ecce coronato pars altera vecta phaselo,  
mulcet ubi Elysias aura beata rosas,  
qua numerosa fides quaque aera rotunda Cybebes  
mitratisque sonant Lydia plectra choris.*

---

pues también parece que, en la agonía, el sentido que primero se pierde es el del oído (Porte, J., prólogo a la obra coordinada por él mismo, 1968).

<sup>755</sup> *Quamvis Orpheum nescio quo modo infernis sacris vel potius sacrilegiis praeficere soleat civitas impiorum.*

La epigrafía sepulcral ofrece testimonios del mayor interés. de los que escogemos algunos sobre la cítara -el instrumento de Orfeo- en el otro mundo. Un epigrama dedicado a Anacreonte (*A. P.*, VII, 27) dice así: Εἴησιν ἐν μακάρεσσιν, Ἀνάκρεον, εὐχος Ἴώνων / μήτ' ἐράτων κώμων ἄνδιχα μήτε λύρης. Aunque nos remite a la creencia en que los μύσται de Dioniso se reunirán con el dios en el más allá, el epitafio correspondiente a *CIL*, VI. 30122, alude al instrumento de Orfeo y Apolo: *magna virtus pueri victusque remisit animam / volnus habet et c(a)e[c]o carpitur i[gn]e / condidimus terr(a)e a[fr]i[s]que sacrabimus ipsum. / Qui sonus auditur et vox imago Ly(a)ei, / murmurant et chitari cord(a)e cum voce decores. / Hos tibi versicul[os] cum lacrimis fecerunt ipsi / parentes.* También es reveladora otra inscripción, publicada por Dütschke<sup>756</sup>, escrita en griego, aunque con caracteres latinos (ofrecemos la transcripción de Dütschke):

... LIGYRON·MELOS·ON·POTE·HERME[c  
 ἦ]YRE·CHELONES·METRON·EGODE PSALLVS AEIDO  
 PROS ZOFONE (sic!) AEROENTA CHELIDONI ICELON AVDEN  
 ALA (sic!) MEMYR (sic!), OLOE KATE[χει καὶ γαῖα] MELENA  
 (sic!)  
 HOS MEN MOI LETEN [παρέχει] KAI APHIATO PHONEN.

Cumont<sup>757</sup>, siguiendo a Paul Mazon, la lee de este modo:

Μὰψ ὑμνεῖν ἔμαθ]ο[ν] λιγυρὸν μέλος, ὧν ποτε Ἑρμῆς  
 εὔρε χελώνης μέτρον· ἐγὼ δὲ ψάλλουσι· αἰείδω  
 πρὸς ζόφον ἠερόεντα χελιδόνι (ε)ἴκελον αὐδήν·  
 ἀλλά με Μ(οῖ)ρ' ὀλοῆ κατέχ[ει καὶ γαῖ]α μέλ(αι)να  
 ὡς μὲν μοι λήθην [π]αρέχ[ει] καὶ ἀφ[ε]λίατο<sup>758</sup> φωνήν.

En relación con la música del más allá, Yámblico pudo llegar a incluir en su *De vita Pythagorica*, 28, 139, el relato de alguien que había oído una voz que cantaba junto a la tumba de Filolao<sup>759</sup>: ἔφη γοῦν Εὐρυτόν τις λέγειν ὅτι φαίη ποιμὴν ἀκοῦσαί τινος αἰδοντος, νέμων ἐπὶ τῷ τάφῳ

<sup>756</sup> 1909, p. 66. Procede del sarcófago núm. 71 de los catalogados en esa obra (Rávena, s. III d. C.). Un sentido afín al de esa inscripción lo tiene la recogida en *CIL*, VI, 24042.

<sup>757</sup> 1942, p. 299, n. 1, y lámina XXVI, 2-4.

<sup>758</sup> ἀφ[ε]λίατο: ἀφίατο Marrou, H. I., 1938, p. 196 de la reimpr.

<sup>759</sup> Sobre el que insiste en 28, 148.

τοῦ Φιλολάου, καὶ τὸν οὐθὲν ἀπιστῆσαι, ἀλλ' ἐρέσθαι τίνα ἀρμονίαν. ἦσαν δὲ οὗτοι ἀμφότεροι Πυθαγόρειοι, καὶ μαθητῆς Εὐρυτος Φιλολάου. Y, en efecto, hay incluso representaciones de los difuntos tocando instrumentos musicales, en los relieves funerarios: p. e., en el relieve de un sarcófago del Museo de Nápoles<sup>760</sup>, vemos a la difunta tocando la lira en un globo que tiene que representar el firmamento, pues está sostenido por un personaje con la postura de Atlas. A los lados, quienes sostienen el globo son centauros sobre los que cabalgan nereidas: éstas también tocan instrumentos de cuerda.

Aludíamos antes a que los μύσται de Dioniso creían en su unión con el dios, en el más allá, y, del mismo modo, los intelectuales y músicos esperaban formar parte del coro de las Musas, después de su muerte, como sugiere el epitafio de Erina (A. P., VII, 12):

Ἄρτι λοχευομένην σε μελισσοτόκων ἔαρ ὕμνων,  
 ἄρτι δὲ κυκνείωι φθεγγομένην στόματι  
 ἦλασεν εἰς Ἀχέροντα διὰ πλατὺ κῦμα καμόντων  
 Μοῖρα, λινοκλώστου δεσπότης ἠλακάρης·  
 σὸς δ' ἐπέων, Ἥρινα, καλὸς πόνος οὐ σε γεγωνεῖ  
 φθιέσθαι ἔχειν<sup>761</sup> δὲ χοροὺς ἄμμιγα Πιερίσιν.

Los dos primeros versos de otro epitafio, que, por el tipo de letra, puede ser de época de Augusto (CIL, VI, 21521 c 1-2), dicen así: *Seu grege Pieridum gaudes seu Palladis [arte / comnis caelicolum te chor[u]s excipiet*. Y las Musas aparecen representadas en multitud de sarcófagos romanos, como el del Museo de Berlín, de época de los Flavios<sup>762</sup>. En otro sarcófago<sup>763</sup>, se ve, a la derecha del espectador, a un hombre sentado, con un rollo de papiro en la mano; junto a él, la Musa Urania, en pie, toca con una varilla una esfera

<sup>760</sup> Vid. Marrou, H. I., 1938, p. 170 de la reimpr., núms. 221-2, y Cumont, F., 1942, p. 304 y lám. XXIX, 1.

<sup>761</sup> ἔχειν: ἄγειν Headlam.

<sup>762</sup> Vid. Cumont, F., 1942, fig. 65.

<sup>763</sup> De la antigua colección Simonetti, del s. III d. C.; vid., p. e., Marrou, H.-I., 1933, pp. 173 y ss. (con reproducción en p. 174, fig. 4); 1938, pp. 159-60. y Cumont, F., 1942, p. 300.

estrellada: como dijeron Marrou<sup>764</sup> y Cumont<sup>765</sup>, la Musa de la Astronomía podía estar indicando, en esa imagen, el camino de la inmortalidad a través de la sabiduría, en el marco del misticismo astral<sup>766</sup>. Por cierto que, a la izquierda del espectador, en ese mismo relieve, puede verse a una mujer que toca la lira, a la que escucha otra Musa. Las Musas, en número de siete -que era muy a menudo el de las cuerdas de la lira-, aparecen como jueces del torneo entre Apolo y Marsias, representado en un sarcófago de Sidón, conservado en la Gliptoteca de Copenhague, y ese mito, según Aristides Quintiliano, II, 18, tenía el sentido de expresar la superioridad de la música de lira sobre la de flauta. En el apartado siguiente, veremos qué sentido tenía la lira con vistas al más allá, y entonces se comprenderá por qué la superioridad de ese instrumento era objeto de representación en el arte funerario.

Las sirenas aparecen también con tímpanos, flautas y liras, en la iconografía fúnebre. Una estela del Pireo, quizá del s. I a. C., muestra una pequeña Sirena que toca la cítara<sup>767</sup>. Encontramos también a las Sirenas bailando y tocando diversos instrumentos en el festín dionisiaco del Elíseo, en la tumba de Metrodoro de Quíos<sup>768</sup>, y, en otro sarcófago, se las puede ver vestidas con el *pallium* de los filósofos<sup>769</sup>. Y un lécito de fondo blanco, conservado en el British Museum, muestra a una Sirena tocando la lira sobre una tumba, flanqueada por dos hombres con sendos perros, que la escuchan

---

764 1933 y 1938.

765 1942, p. 300. Cf. Platón, *Smp.*, 187 a y ss.; "eiUSD", *Phaedr.*, 259 d, y *Crat.*, 396 b-c: ἡ δ' αὖ ἐς τὸ ἄνω ὄψις καλῶς ἔχει τοῦτο τὸ ὄνομα καλεῖσθαι, οὐρανία, ὀρώσα εἰς τὸ ἄνω, y Diodoro Sículo, IV, 7, 4: Οὐρανίαν δ' ἀπὸ τοῦ τοὺς παιδευθέντας ὑπ' αὐτῆς ἐξαίρεσθαι πρὸς οὐρανόν.

766 También aparece Urania en el relieve de un sarcófago del Palazzo Mattei (vid. Cumont, F., 1942, lám. XXXI, 1).

767 Vid. Cumont, F., 1942, p. 147-8, y fig. 19.

768 Vid. Cumont, F., 1942, pp. 324 y s., y, para una reproducción, Weicker, G., 1909-1915, fig. 6. También se las ve en un banquete de los bienaventurados, en un cuenco de Cirene, del s. VI a. C., conservado en el Museo del Louvre, reproducido en Weicker, G., 1902, p. 15, fig. 9 (=1909-1915, fig. 4). Cf. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, 2, 328 y ss.: *Grata coronati peragunt convivía manes; / rumpunt insoliti tenebrosa silentia cantus.*

769 Vid. Cumont, F., 1942, p. 331 y fig. 73.

atentamente<sup>770</sup>. También Orfeo, como vimos en el apartado IV. 2., aparecía en el Hades, en la iconografía, desde época clásica, y en el Hades lo sigue mostrando Virgilio, *Aen.*, VI, 644 y ss. Nuestro personaje es visible también en los relieves de sarcófagos romanos<sup>771</sup>, tanto paganos como paleocristianos, que lo representan entre los animales que lo escuchan, y no estará de más recordar que una de las más antiguas imágenes griegas de un músico al que rodean los pájaros<sup>772</sup>, fue hallada en una necrópolis<sup>773</sup>. En un epitafio de la época de Hadriano o Marco Aurelio, se afirma que el alma del dedicatario, Zenódoto, se encuentra en el cielo, donde están Orfeo y Platón<sup>774</sup>. También Estacio, *Silv.*, V, 3, 26-7, espera que su padre esté cantando junto a Homero y Hesíodo, en el más allá. Todo ello, desde el punto de vista de la magia simpática, constituye la contrapartida -y, al mismo tiempo, la condición de posibilidad- del uso de la música en las ceremonias fúnebres: ese arte podrá servir para guiar a las almas a su destino de ultratumba, o para hacerlas volver al mundo de los vivos, en tanto que esté presente también en el más allá.

Pero, en principio, la música del más allá no parece que se haya concebido como guía para las almas que emprenden su viaje al otro mundo, sino como la transposición de una de las alegrías de la vida terrena<sup>775</sup>, a lo que hay que añadir la creencia en la función catártica y apotropaica del arte de

---

770 Vid. reproducción en Harrison, J. E., <sup>1</sup>1903 (<sup>3</sup>1922; 3ª reimpr., 1959), p. 204, fig. 39.

771 Vid. Cumont, F., 1942, p. 304, y los núms. 114 y 147 Garezou.

772 ¿O es el músico el que escucha a los pájaros y aprende a tocar imitando el canto de éstos? No olvidemos que, según Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30, y Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 6, Orfeo había aprendido música imitando el canto de las aves.

773 Nos referimos a la píxide micénica del Museo Arqueológico de La Canea (núm. 105 del catálogo de la exposición "El mundo micénico", p. 195 de la ed. española indicada en bibliografía).

774 *AP*, VII, 363: †Τετμενάνης ὄδε τύμβος εὐγλύπτοιο μετάλλου / ἥρωος μεγάλου νέκυος κατὰ σῶμα καλύπτει / Ζηνοδότου· ψυχὴ δὲ κατ' οὐρανὸν, ἦιχί περ Ὀρφεύς, / ἦιχί Πλάτων, ἱερὸν θεοδέγμονα θῶκον ἐφεῦρει.

775 En ese sentido se inclinan Festugière, A. J., 1953, pp. 133 y ss., y Wille, G., 1967, pp. 542 y ss., aunque hay que observar, como ya hiciera Delatte, A., 1913, p. 328, que, p. e., en los léцитos de fondo blanco, no se ve a los muertos practicar ningún otro juego o distracción fuera de la música o la lectura.

los sonidos<sup>776</sup>. P. e., en el *Corpus Hermeticum*, las referencias a la música del paraíso apuntan más bien a que, como la divinidad goza con el canto (χαίρει γὰρ ὑμνοῖς ὁ θεός, dice el fr. 23, 69), esa es la actividad propia de los bienaventurados, como se ve en *Poimandres*, 25-6, donde se describe la ascensión del alma a través de las esferas celestes (a cuyo conjunto se designa en todo el pasaje con la palabra ἀρμονία<sup>777</sup>), por cuyo poder<sup>778</sup> el alma se desnuda de las cualidades que había adquirido al descender a través de las esferas, para encarnarse<sup>779</sup>. Y, al alcanzar la última esfera, el alma canta himnos con los que allí se encuentran, en honor del padre: καὶ οὕτως ὁρμῶν λοιπὸν ἄνω διὰ τῆς ἀρμονίας, καὶ τῇ πρώτῃ ζώνῃ δίδωσι τὴν αὐξητικὴν ἐνέργειαν καὶ τὴν μειωτικὴν ... 26. καὶ τότε γυμνωθεὶς ἀπὸ τῶν τῆς ἀρμονίας ἐνεργημάτων γίνεται ἐπὶ τὴν ὀγδοαδικὴν φύσιν, τὴν ἰδίαν δύναμιν ἔχων, καὶ ὑμνεῖ σὺν τοῖς οὐκοῦν τὸν πατέρα.

Tal parece haber sido uno de los orígenes religiosos de la doctrina de la armonía de las esferas: como ha señalado Burkert<sup>780</sup>, en el fondo de esa doctrina no hay ni un modelo cosmológico, ni una teoría musical, sino más bien una creencia relativa al más allá, de la que ese autor halla un eco en la escatología persa, donde el paraíso recibe el nombre de "Garodemana", e. d., "Mansión de los cantos", lo que alude a cantos de alabanza de los bienaventurados. Ese canto, enmarcado en el motivo de la liturgia celeste, constituye un rasgo de un fenómeno más amplio: la configuración del paraíso a imagen del espacio sagrado terreno<sup>781</sup>, lo cual es típico de la escatología judeo-cristiana, como veremos más abajo. En relación al pasaje del *Corpus*

---

<sup>776</sup> Vid. Delatte, A., 1913, p. 331.

<sup>777</sup> El origen del hombre también se sitúa en la ἀρμονία, según el *Poimandres*, 15: ὑπεράνω οὖν ὦν τῆς ἀρμονίας. Cf. Plotino, IV, 3, 12.

<sup>778</sup> En el fr. 20, 7 (*ap.* Estobeo, I, 49, 3, vol. I, p. 320 Wachsmuth, = vol. III, p. 87 Festugière), se describe así la finalidad de la armonía de los astros: ἡ φύσις τοίνυν ὁμοιοῖ τὴν ἀρμονίαν τοῦ σώματος τῇ τῶν ἀστέρων συγκράσει καὶ ἐνοῖ τὰ πολυμυγῆ πρὸς τὴν τῶν ἀστέρων ἀρμονίαν, ὥστε ἔχειν πρὸς ἄλληλα συμπάθειαν. τέλος γὰρ τῆς τῶν ἀστέρων ἀρμονίας τὸ γεινᾶν συμπάθειαν καθ' εἰμαρμένην αὐτῶν.

<sup>779</sup> Cf. Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 714, y XI, 51. Acerca de esa doctrina de la encarnación del alma y de la escatología, así como sobre las visiones que le corresponden, vid. los trabajos de Culianu, I. P., 1982, 1983 y 1984, y Pérez Jiménez, A., 1993.

<sup>780</sup> Vid. Burkert, W., 1962, pp. 357 y ss. de la trad. inglesa.

<sup>781</sup> Vid., p. e., Widengren, G., 1945, p. 139 de la trad. esp.

*Hermeticum* que mencionábamos en la página anterior (*Poimandres*, 25-6), fue Kroll<sup>782</sup> el que sugirió que el canto de los bienaventurados se relaciona con la armonía de las esferas, que, para Filón de Alejandría (cf. *De vita Mosis*, II, 239, con *De somniis*, I, 37, y *De confus. ling.*, 56), constituye un canto de alabanza a Dios. La crítica de Festugière<sup>783</sup> es muy justa: en Grecia, el canto de los bienaventurados se documenta por primera vez en Píndaro, fr. 129 Snell, antes que cualquier especulación sobre la armonía de las esferas. Pero ello no invalida nada: para nosotros, la especulación pitagórica representa un intento de racionalización matemática de una doctrina que sí pudo ser originariamente escatológica, y esa índole, que se manifiesta con especial claridad, p. e., en la apocalíptica judaica, se ha conservado bastante bien en los textos de Filón de Alejandría a los que nos hemos referido, y en otros que citaremos después, frente a la mayoría de los testimonios griegos, que reducen de la armonía de las esferas a un modelo cosmográfico.

En ese marco de la música del más allá, según Weicker<sup>784</sup>, que las Sirenas cantaran tiene que ver con que fueran espíritus de los muertos, y con que las almas fueran concebidas en forma de ave (concepción de la que, según ese autor, nació la imagen de las Sirenas). La idea del alma-ave se entrevé ya en *Od.*, XI, 605: ἀμφὶ δέ μιν κλαγγή<sup>785</sup> νεκύων ἦν οἰωνῶν ὥς<sup>786</sup>, y hay que mencionar aquí las metamorfosis de Aristeas en cuervo

---

<sup>782</sup> 1914, pp. 308 y ss.

<sup>783</sup> 1953, pp. 133 y ss.

<sup>784</sup> Vid. Weicker, G., 1902, p. 17. También cantan las Hespérides, en un entorno asimilable al paraíso -espacio divino, próximo a las islas de los bienaventurados-: vid., p. e., Hesíodo, *Th.*, 518, y Eurípides, *Hipólito*, vv. 742 y ss. El escolio a las Ἑσπερίδες λιγύφωνοι de Hesíodo, *Th.*, 275, relaciona, por cierto, el canto de las Hespérides con la armonía de las esferas: διὰ τοῦτο τοιαῦτας καλεῖ, διότι κατὰ μουσικὴν ἀρμονίαν οἱ ἀστέρες κινουῦνται περὶ τὰ Γάδειρα (p. 55 Di Gregorio).

<sup>785</sup> Con la misma palabra se designa el canto de las aves del mundo de los vivos, en *Il.*, II, 463.

<sup>786</sup> El fr. 54 West, de Hiponacte, puede tomarse como un testimonio de la creencia en que ciertas aves son mensajeras del más allá (así lo interpreta Weicker, G., 1902, p. 27). Dice así: κριγὴ δὲ νεκρῶν ἄγγελος καὶ κήρυξ. Todo depende de si damos a la palabra κριγὴ el sentido de γλαύξ, atestiguado por Hesiquio, o el de "chillido". Cf. Ovidio, *Met.*, V, 543-550; VI, 431-2; X, 453,

(desde Heródoto, IV, 15), que Plinio, *NH*, VII, 174, y Máximo de Tiro, 10, 2, asocian con vuelos del alma. Desde luego, un vuelo del alma pudo estar ya presente en el poema de Aristeas, aunque no fuera, en verdad, más que un tratamiento literario del tema del viaje: así parece deducirse de los pasajes de Heródoto, IV, 13, y de Máximo de Tiro, 38, 3 c (= Aristeas Epic., fr. 1 Bernabé), que tienen todo el aire de un resumen del poema. Otras huellas de esa concepción del alma-ave se entrevén en Eurípides, *Hip.*, 732 y ss., y 1.290 y ss.; en Platón, *Phaedr.*, 246 c, y luego en Plutarco, *Cons. ad uxorem*, 10, 611 d-f<sup>787</sup>. Y es muy interesante que la imagen del alma-ave aparezca también en la laminilla de Turios (fr. 32 c, v. 6 Kern)<sup>788</sup>.

Y, del mismo modo que esa creencia en la música del más allá estuvo presente entre los paganos, también pervivió en la escatología cristiana. Rinuy<sup>789</sup> ha dicho que la presencia de Orfeo-Buen Pastor en el arte funerario paleocristiano obedece a una creencia en que ese Buen Pastor acogerá a los bienaventurados en el Paraíso, y esa idea se puede apoyar, por lo que toca a la música, en que, también en el marco de la escatología cristiana, hay múltiples testimonios de la presencia de la música en el Paraíso. Seguramente ese motivo estaba tomado de la literatura apocalíptica y visionaria hebrea: ya una de las visiones de Isaías (6, 3) le mostró a los ángeles proclamando (ἐκέκραγον, ἔλεγον, dice el texto de los *Septuaginta*) la gloria de Dios<sup>790</sup>, y, en la *Ascensio Isaiae*, II, 12 y ss.<sup>791</sup>, esa proclamación es musical: un ángel<sup>792</sup> conduce a Isaías a través de los siete cielos, y éste escucha cómo los ángeles cantan himnos: καὶ πάλιν ἀνήγαγέν με εἰς τὸν πρῶτον οὐρανόν, καὶ εἶδον ἐκεῖ κατὰ τὸ μέσον τοῦ οὐρανοῦ θρόνον, δεξιούς τε καὶ ἀριστερούς ἐστῶτας θεῖους ἀγγέλους καὶ ὑμνοῦντας ἀσιγήτῳ φωνῇ.

---

y XV, 791. Por otra parte, según Eliano, *NA*, 10, 33, las tórtolas que no son blancas están consagradas a las Euménides y a las Moiras.

<sup>787</sup> Para otros testimonios, vid. Turcan, R., 1959.

<sup>788</sup> κύκλον δ' ἐξέπταν βαρυπενθέος ἀργαλέοιο.

<sup>789</sup> Vid. Rinuy, P. L., 1986, p. 311.

<sup>790</sup> Cf. *Ps.*, 148, 2-4, y *Job.*, 38, 7.

<sup>791</sup> Citamos por la versión conocida como *Leyenda griega de Isaías*, ed. por E. Norelli, en la colección *Corpus Christianorum* (vid. datos completos en la bibliografía final).

<sup>792</sup> Que, en II, 8, ha dicho a Isaías para qué le ha visitado: "para llevarte hasta el séptimo cielo, para que conozcas los misterios de Dios" (τοῦ ἀνεγέγκαι σε ἕως ἑβδόμου οὐρανοῦ, ὅπως ἴδῃς τὰ μυστήρια τοῦ θεοῦ).

13. Καὶ εἶπον τῷ θεῷ ἀγγέλω τῷ ὄντι μετ' ἐμοῦ· "τίμι ὁ ὕμνος οὗτος ἀναπέμπεται;" καὶ εἶπέν μοι· "Οὗτος ὁ ὕμνος εἰς δόξαν καὶ τιμὴν ἀναπέμπεται τοῦ καθεζομένου ἐν τῷ ἑβδόμῳ οὐρανῷ μεγάλου καὶ ἀκαταλήπτου θεοῦ". Este motivo de la música escuchada en visiones del más allá reaparece en diversas obras místicas, y se ha llegado incluso a transcribir las melodías supuestamente escuchadas en tales trances<sup>793</sup>.

Y la descripción de la liturgia celeste, en el *Apocalipsis de San Juan*, incluye referencias aún más claras a la música, como en 5, 8 y ss.:

καὶ ὅτε ἔλαβεν τὸ βιβλίον, τὰ τέσσαρα ζῶια καὶ οἱ εἴκοσι τέσσαρες πρεσβύτεροι ἔπεσαν ἐνώπιον τοῦ ἀρνίου, ἔχοντες ἕκαστος κιθάραν καὶ φιάλας χρυσᾶς γεμούσας θυμιαμάτων, αἱ εἶσιν αἱ προσευχαὶ τῶν ἁγίων. καὶ αἰδουσιν ᾠδὴν καινὴν.

Y en 14, 2-3:

καὶ ἤκουσα φωνὴν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ὡς φωνὴν ὑδάτων πολλῶν καὶ ὡς φωνὴν βροντῆς μεγάλης, καὶ ἡ φωνὴ ἦν ἤκουσα ὡς κιθαρωιδῶν κιθαριζόντων ἐν ταῖς κιθάραις αὐτῶν. καὶ αἰδουσιν [ὡς] ᾠδὴν καινὴν ἐνώπιον τοῦ θρόνου καὶ ἐνώπιον τῶν τεσσάρων ζώων καὶ τῶν πρεσβυτέρων· καὶ οὐδεὶς ἐδύνατο μαθεῖν τὴν ᾠδὴν εἰ μὴ αἱ ἑκατὸν τεσσαράκοντα τέσσαρες χιλιάδες, οἱ ἡγορασμένοι ἀπὸ τῆς γῆς.

Por cierto, parece que esa música reserva un papel preferente a la cítara<sup>794</sup>, en lo que, más que el antecedente pitagórico, seguramente pesaba el modelo bíblico de David, como sugiere Clemente de Alejandría, *Paed.*, II, 4, 43: κἂν πρὸς κιθάραν ἐθέλησῃς ἢ λύραν αἰδεῖν τε καὶ ψάλλειν, μῶμος οὐκ ἔστιν, Ἑβραῖον μιμήσῃ δίκαιον βασιλέα εὐχάριστον τῷ θεῷ. Y la idea de que los bienaventurados hacen música persiste en la epigrafía paleocristiana: cf. Buecheler, F., *Carm. epigr.*, III, 2018: *ne tristes lac(rimas ne p)ectora tundite v(estra, / o pater et mater, n(am reg)na caelestia*

<sup>793</sup> Vid., p. e., Dinzelsbacher, P. (ed.), 1984, s. v. "Musique", y "eiusd". (introd., ed. y trad.), 1989, p. 144.

<sup>794</sup> Entresacamos un par de pasajes de los *Himnos*, de Sinesio de Cirene: Πρῶτος νόμον εὐρόμαν / ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε. / γόνε κύδιμε παρθένου, / Ἰησοῦ Σολυμήιε, / νεοπαγέσιν ἀρμογαῖς / κρέξαι κιθάρας μίτους (6, 1-6). Cf. 7, 1-5: Ὑπὸ Δώριον ἀρμογᾶν / ἐλεφαντοδέτων μίτων / στάσω λιγυρὰν ὄπα / ἐπὶ σοί, μάκαρ, ἄμβροτε, / γόνε κύδιμε παρθένου.

*tango. / non tristis Erebus, n(on p)allida mortis imag(o, / sed requies segura  
te(net ludoque choreas / inter felices animas et (a)moena piorum / pr(ata ...*

Verosímilmente, las jerarquías angélicas que ocupan cada una de las esferas del firmamento habían reemplazado las figuras de Sirenas o de Musas que algunos textos paganos<sup>795</sup> hacían cantar en el mismo ámbito celeste, de modo que también la escatología cristiana contaba con la presencia de la música en el más allá. Al parecer, los responsables de la sustitución pudieron ser los gnósticos<sup>796</sup>, a la vista de San Ireneo de Lyon, *Adv. haer.*, I, 5, 2: τοὺς δὲ ἑπτὰ οὐρανούς [οὐκ] εἶναι νοερούς φασιν. Ἀγγέλους δὲ αὐτοὺς ὑποτίθενται, καὶ τὸν Δημιουργὸν δὲ καὶ αὐτὸν Ἄγγελον, Θεῶι δὲ εὐοικότα, ὡς καὶ τὸν Παράδεισον, ὑπὲρ τρίτον οὐρανὸν ὄντα, τέταρτον Ἀρχάγγελον λέγουσι δυνάμει ὑπάρχειν. Y, según otra obra de este mismo autor, los querubines y serafines glorifican con su canto a Dios<sup>797</sup>, lo cual se expresa más claramente aún en el *Apocalypsis Petri*, 18-19: ἄγγελοι περιέτρεχον αὐτοὺς ἐκεῖσε· ἴση δὲ ἦν ἡ δόξα τῶν ἐκεῖ οἰκητόρων, καὶ μιᾷ φωνῇ τὸν κύριον θεὸν ἀνευφήμουν εὐφραϊνόμενοι ἐν ἐκείνῳ τῷ τόπῳ<sup>798</sup>. Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 11, 77, 2, cita un apocalipsis de Sofonías, en el que los ángeles también cantan himnos: καὶ ἀνέλαβέν με πνεῦμα καὶ ἀνήνεγκέν με εἰς οὐρανὸν πέμπτον καὶ ἐθεώρουν ἄγγελους καλουμένους κυρίους, καὶ τὸ

---

<sup>795</sup> Vid., p. e., Cumont, F., 1942, p. 261, n. 5, y Buschor, E., 1944, p. 34. Hay que observar que, ya en el paganismo tardío, Proclo habla de ángeles músicos, adivinos y arqueros, puestos al servicio de Apolo (*In Crat.*, 174, y cf. Cumont, F., 1915, pp. 170-172).

<sup>796</sup> Que, a su vez, pudieron recibir influencias persas -al menos, de los magos helenizados: vid. Ostanes, fr. 10 Bidez-Cumont- y judaicas.

<sup>797</sup> Nos referimos a la *Demostración de la predicación apostólica* (cap. 10), conservada en una traducción armenia; vid. la trad. francesa de L. M. Froidevaux, L. M., 1959, pp. 46-7. La tradición llegaría, p. e., hasta Dante, *Purg.*, XXX, 92-3: anzi'l cantar dí quei che notan sempre / dietro alle note de li eterni giri. En el *Paradiso*, XXVII, 1-6, los bienaventurados cantan himnos de alabanza; en XXVIII, 115-120, son tres jerarquías angélicas (dominaciones, virtudes y potestades) las que "perpetúalmente 'Osanna' sberna / con tre melode, che suonano in tree / ordini di letizia onde s' interna".

<sup>798</sup> Citamos a partir del texto que ofrece Dieterich, A., <sup>3</sup>1969, p. 4, líneas 39-41.

διάδημα αὐτῶν ἐπικείμενον ἐν πνεύματι ἀγίῳ καὶ ἦν ἐκάστου αὐτῶν ὁ θρόνος ἐπταπλασίῳ φωτὸς ἡλίου ἀνατέλλοντος, οἰκοῦντας ἐν ναοῖς σωτηρίας καὶ ὑμνοῦντας θεὸν ἄρρητον ὕψιστον. Como observó Cumont, ese motivo tenía cierta similitud con la función de las Musas en el "mito pitagórico" relatado por Filón de Alejandría, *De plant. Noë*, 28, 127 y ss. (II, p. 156 Cohn-Wendland)<sup>799</sup>.

Pero lo más interesante es que esos ángeles músicos tenían también una función en la escatología cristiana<sup>800</sup>: San Jerónimo, *Ep.*, 23, 3, dice que el alma es recogida por coros de ángeles (*excipitur angelorum choris*), y Prudencio, *Perist.*, 3, 48; 5, 37 y s., y 14, 92 y ss., presenta un coro de ángeles acompañando al alma en su ascensión al paraíso.

Esa música ultraterrena se escucha también, a veces, en relatos de viajes imaginarios a los límites del mundo (donde, como sabemos, puede imaginarse que está el más allá: las islas de los bienaventurados son el ejemplo típico). Así lo vemos en las parodias de Luciano, *Verae historiae*, II, 5, §108 -II, 1, 49 Sommerbrodt-: καὶ αὖραι δέ τινες ἤδειαι πνέουσαι ἡρέμα τὴν ὕλην διεσάλευον, ὥστε καὶ ἀπὸ τῶν κλάδων κινουμένων τερπνὰ καὶ συνεχῆ μέλη ἀπεσυρίζετο, εἰκότα τοῖς ἐπ' ἐρημίας αὐλήμασι τῶν πλαγίων αὐλῶν. καὶ μὴν καὶ βοή σύμμικτος ἠκούετο ἄθρους, οὐ θορυβώδης, ἀλλ' οἷα γένοιτ' ἂν ἐν συμποσίῳ, τῶν μὲν αὐλούντων, τῶν δὲ ἐπαινούντων, ἐνίων δὲ κροτούντων πρὸς αὐλὸν ἢ κιθάραν. O incluso en relatos de viajes "reales" a esos límites del mundo, como la *Navigatio*, de Hanón, 14: καὶ φωνὴν αὐλῶν ἠκούομεν κυμβάλων τε καὶ τυμπάνων πάταγον καὶ κραυγὴν μυρίαν<sup>801</sup>. Estas palabras no deben hacernos pensar en una alucinación auditiva: p. e., Casariego las interpretó en forma muy lógica como descripción de una fiesta nocturna de los indígenas<sup>802</sup>. Ahora bien, que esas inquietantes sonoridades se hubieran

<sup>799</sup> Acerca del cual vid. Cumont, F., 1919, y Boyancé, P., 1946.

<sup>800</sup> Vid. Holland, R., 1925, pp. 209 y ss.

<sup>801</sup> Ese motivo reaparece en los viajes de Marco Polo. Citamos por la ed. de Ronchi, G., <sup>2</sup>1988 (<sup>1</sup>1982), p. 65 (para la redacción toscana, 56, 11): "E molte volte ode l'uomo molti istormenti in aria e propriamente tamburi". En la redacción franco-italiana, 57 (p. 371): "Et encore voç di que <le> jor meisme oient les homes ceste voices de espiriti et vos semble maintes foies que voç oiés soner manti instrumenti et propremant tanbur".

<sup>802</sup> Vid. Casariego, J. E. (ed. y trad.), 1947, pp. 63-4.

escuchado en un viaje a latitudes tan lejanas, pudo facilitar que se incorporaran a la imagen del "otro mundo".

Y también las iniciaciones místicas contenían un "viaje al más allá" que describe Plutarco, en un tratado sobre el alma conservado por Estobeo, IV, 52, 49 -1089 Hense-, = Plutarco, fr. 178 Sandbach): οὕτω κατὰ τὴν εἰς τὸ ὄλον μεταβολὴν καὶ μετακόσμησιν ὀλωλέναι τὴν ψυχὴν λέγομεν ἐκεῖ γενομένην· ἐνταῦθα δ' ἀγνοεῖ, πλὴν ὅταν ἐν τῷ τελευτᾶν ἤδη γένηται· τότε δὲ πάσχει πάθος οἷον οἱ τελεταῖς κατοργιαζόμενοι. διὸ καὶ τὸ ῥῆμα τῷ ῥήματι καὶ τὸ ἔργον τῷ ἔργῳ τοῦ τελευτᾶν καὶ τελεῖσθαι προσέοικε. πλάναι τὰ πρῶτα καὶ περιδρομαὶ κοπῳδαίαι καὶ διὰ σκότους τινὲς ὑποπτοὶ πορεῖαι καὶ ἀτέλεστοι, εἶτα πρὸ τοῦ τέλους αὐτοῦ τὰ δεινὰ πάντα, φρίκη καὶ τρόμος καὶ ἰδρῶς καὶ θάμβος· ἐκ δὲ τούτου φῶς τι θαυμάσιον ἀπήντησεν καὶ τόποι καθαροὶ καὶ λειμῶνες ἐδέξαντο, φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότηας ἀκουσμάτων ἱερῶν καὶ φασμάτων ἀγίων ἔχοντες· ἐν αἷς ὁ παντελής ἤδη καὶ μεμυημένος ἐλεύθερος γεγὼς καὶ ἄφետος περιμῶν ἐστεφανωμένος ὀργιάζει καὶ κύκεστιν ὁσίους καὶ καθαροὺς ἀνδράσι ...

Como vemos, ese texto compara las iniciaciones con la muerte, y las "religiones populares", entre las que, a este respecto, se incluye el orfismo, imaginan la vida de los bienaventurados como un banquete perpetuo<sup>803</sup>. Pues bien: la música se desplazó al más allá, de la misma manera que formaba parte del simposio y de las iniciaciones místicas, como podemos ver en el fragmento de Plutarco, y como veremos más abajo, cuando hablemos de la música cultural en la antigüedad. Así, un epigrama de ca. s. I a. C., dice: Ἄ μάκαρ, ἀμβροσίησι συνέστιε φίλτατε Μούσαις / χαῖρε καὶ εἰν Ἄϊδεω δώμασι, Καλλιμάχε. También podemos encontrar a los muertos haciendo música, como en la cratera núm. 3.035 B del Museo de Berlín<sup>804</sup>, y cf. los instrumentos musicales que acompañan el banquete fúnebre en un sarcófago de la primera mitad del s. III d. C., conservado en el Museo Profano del Laterano (Roma)<sup>805</sup>.

<sup>803</sup> Vid. Quasten, J., 1930, p. 208. P. e., Platón, *R.*, 363 c-d, protesta contra quienes no imaginan mejor premio de la virtud que una continua borrachera.

<sup>804</sup> Vid. Quasten, J., 1930, lám. 33.

<sup>805</sup> Vid. Marrou, H. I., 1938, núm. 200, descrito y reproducido en pp. 155-6, y Cumont, F., 1942, lám. XXV, 2.

Hay también testimonios de que los instrumentos musicales podían constituir ofrendas para los muertos. Un lécito (conservado en el Museo Nacional de Atenas<sup>806</sup>, en 1913) muestra una lira depositada sobre la tumba; en otro (núm. 4 Delatte), vemos a un joven que avanza hacia la estela funeraria, con una lira. Otro joven está tocando ese instrumento, sentado en los peldaños de otro monumento funerario, representado en el lécito núm. 9 Delatte. En una vasija para ungüentos (núm. 3.262 del Museo de Berlín<sup>807</sup>), vemos a una mujer que lleva una lira como ofrenda para el muerto. Pero la lira no es el único instrumento que se ofrece a los difuntos: una cratera campania (núm. 15 Delatte) y una enócoe apulia (núm. 16 Delatte) muestran mujeres con tímpanos que parecen ser su ofrenda al difunto, y las ánforas núms. 17 y 18 Delatte muestran sistros apulios<sup>808</sup>, que encontramos junto a una lira en la cratera de volutas núm. 34 Delatte. Además, Delatte<sup>809</sup> habla de instrumentos musicales hallados efectivamente en las tumbas, como ocurrió en la Via Sacra, donde se encontró una lira de madera y un plectro, junto al cadáver de una joven con la cabeza ceñida con una corona de hojas de oro. Tales ofrendas de instrumentos musicales pueden haberse destinado a que los muertos pudieran participar en el coro de los bienaventurados<sup>810</sup>. O tal vez tuvieron una función apotropaica -como, en general, la tuvo la música fúnebre-: para ayudar a los muertos a alcanzar su destino en el más allá, o para invocarlos y solicitar su auxilio desde el mundo de ultratumba<sup>811</sup>. Y remitimos, en fin, a las imágenes de las que hablamos al final del apartado precedente.

IV. "*Iter exstaticum caeleste*". La lira de Orfeo, y la lira como imagen del universo. La armonía de las esferas, y la inmortalidad astral.

Hemos intentado, en los párrafos que preceden, investigar la presencia y función de la lira en la música fúnebre. No nos ha parecido que

---

<sup>806</sup> Vid. Delatte, A., 1913, núm. 3. Nos referiremos a los testimonios iconográficos catalogados por ese autor con el número que ocupan en su elenco, seguido del apellido "Delatte".

<sup>807</sup> Vid. Quasten, J., 1930, lám. 34.

<sup>808</sup> Dice Delatte, A., 1913, p. 331, que el sistro y el tímpano eran instrumentos propios de las ceremonias místicas. Podremos comprobarlo más adelante.

<sup>809</sup> 1913, p. 324.

<sup>810</sup> Delatte, A., 1913, p. 332.

<sup>811</sup> Vid. Quasten, J., 1930, p. 212.

fuera el instrumento más usado, aunque no estuvo ausente en las ceremonias relacionadas con el más allá. Pero donde tuvo más sentido el uso "funeral" de la lira fue en el marco del pitagorismo, según vamos a exponer en este apartado.

Al ámbito pitagórico, según toda probabilidad, remonta el escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119<sup>812</sup>, que asocia las siete cuerdas de la lira de Orfeo con las siete esferas del universo. Este escolio también nos informa de la existencia de una obra de Orfeo sobre la evocación de las almas, titulada *Lyra*, en la que, al parecer, se atribuía al instrumento de Orfeo la capacidad de evocar almas:

*Dicunt tamen quidam liram Orphei cum vii cordas fuisse, et celum habet vii zonas, unde teologia assignatur. Varro autem dicit librum Orfei de vocanda anima Liram nominari. et negantur animae sine cithara posse ascendere.*

Ese testimonio relaciona a Orfeo -y, más concretamente, su instrumento- con creencias escatológicas pitagóricas, expuestas en un poema atribuido a nuestro héroe. La atribución, ya remonte a Varrón de Átace, ya a Varrón Reatino, se transmitió en el marco del pitagorismo romano<sup>813</sup>. Y ese texto puede servirnos de guía para investigar la función que se otorgaba a la lira en las creencias escatológicas de los pitagóricos. Así pues, empezaremos por examinar los testimonios que hacen de la lira una imagen del universo: tal es la primera idea contenida en ese escolio, y una de las condiciones de posibilidad para las creencias que expondremos más tarde. La consideración de la lira como imagen del universo tiene -al margen ya de Heráclito, fr. 10 y 50-51 DK- al menos tres variantes: las cuerdas de una lira tri- o tetracorde corresponden a las estaciones<sup>814</sup> del año, o a los cuatro elementos<sup>815</sup>; las de

---

<sup>812</sup> Escolio descubierto en 1925, en el ms. *Parisinus Latinus* 7.930, por J. J. Savage; vid. su artículo de 1925, esp. pp. 229 y ss. Para un comentario de ese texto, vid. Nock, A. D., 1927 y 1929, y West, M. L., 1984, pp. 29 y ss. El texto que reproducimos sigue la transcripción de West.

<sup>813</sup> Vid. West, M. L., 1984, pp. 29 y s.

<sup>814</sup> Vid. Escitino, fr. 1 West; "Orph.", *Hymni*, XXXIV, 16 y ss.; Diodoro Sículo, I, 16; Plutarco, *De an. procr. in Tim.*, 1028 e-f; Aristides Quintiliano, III, 19, y Macrobio, *Sat.*, I, 19, 15.

<sup>815</sup> Vid. Boecio, *De inst. mus.*, I, 20, y Manuel Bryennio, *Harm.*, I, p. 362 Wallis.

una lira heptacorde, a las esferas del universo. Nos detendremos brevemente en esta última, que es la que corresponde a lo que dice el escolio a Virgilio, y la que, al referirse al mundo celeste, puede tener algo que ver con la escatología astral.

La analogía entre la lira heptacorde y las esferas del Universo se documenta relativamente tarde, en el mundo antiguo. Con el antecedente de Eratóstenes, *Hermes* (fr. 15 Powell, 397 A *SHell*), el primer testimonio del que disponemos es el de Cicerón, *Somn. Scip.*, V, 3<sup>816</sup>, en el que, además, se entrevén ya las implicaciones de esa imagen para la soteriología del alma. En efecto, al tener la lira siete cuerdas, y el universo, siete esferas, la lira es una imagen del universo, con el que comparte además su índole sonora, pues los sonidos de cada cuerda de la lira se corresponden con los de la armonía de

---

816 También del s. I a. C. datan otros testimonios de esa analogía: Alejandro de Éfeso, fr. 21 *SHell*, transmitido por Heráclito, *Alleg. hom.*, 12, y por Teón de Esmirna, p. 138 y ss. Hiller; Filón de Alejandría, *De opificio mundi*, 126 (λύρα μὲν γὰρ ἢ ἑπτὰχορδος ἀναλογούσα τῆι τῶν πλανήτων χορείαι τὰς ἔλλογίμους ἀρμονίας ἀποτελεῖ, σχεδόν τι τῆς κατὰ μουσικὴν ὀργανοποιίας ἀπάσης | ἡγεμονικῆς οὐκά); Quintiliano, I, 10, 2 (*Atqui claros nomine sapientiae viros nemo dubitauerit studiosos musices fuisse, cum Pythagoras atque eum secuti acceptam sine dubio antiquitus opinionem uulgauerint mundum ipsum ratione esse compositum, quam postea sit lyra imitata, nec illa modo contenti dissimilium concordia, quam uocant harmonian, sonum quoque his motibus dederint.*). En el s. II d. C., el Ps. Luciano, *De astr.*, X, continúa con la imagen, y atribuye su descubrimiento a Orfeo, como vimos en la tercera parte; en el IV d. C., Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, invierte, con respecto a Luciano, la relación entre los descubrimientos astronómicos y musicales de Orfeo. Al s. IV pertenece también Macrobio, *Sát.*, I, 19, 15, que expone estas analogías. Finalmente, Porfirio, *Phil.*, p. 138 Wolff (= Eusebio, *Praep. Ev.*, V, 14), ha conservado un supuesto oráculo de Apolo que aludía a esta "lira cósmica"; el contexto relaciona esa imagen con la tradición griega acerca de Ostanos (cf. Ostanos, fr. 11 Bidez-Cumont). Que la lira heptacorde, como símbolo del Universo, hubiera llegado también a los magos helenizados era esperable, toda vez que éstos habían aprendido de los griegos un sistema cosmográfico de siete cielos (cf. Ostanos, fr. 8 b Bidez-Cumont, con otra alusión a la lira cósmica). Los misterios de Mitra, por cierto, habían adoptado y difundido la idea de una ascensión celeste del alma a través de siete cielos (cf. Orígenes, *Cels.*, VI, 22).

las esferas. Así, no sólo la estructura del instrumento, sino también sus sonidos, ofrecen al hombre una imagen del cosmos, o le permiten entrar en contacto con el mundo celeste. Eso es lo que sugiere Cicerón en el famoso pasaje del *Somnium Scipionis*, V, 3, incluido al final de su *De re publica* (VI, 10 y ss.): *Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum ...*

Obsérvese que esa evocación de la armonía de las esferas se sitúa en el marco de una revelación escatológica, como ocurría con una de las primeras alusiones a dicha armonía, deslizada en el marco de otro sueño, el de Er (Platón, *R.*, 616 b-c<sup>817</sup>), del que el *Somnium Scipionis* es una afortunadísima imitación. También se alude a la armonía de las esferas en otra revelación escatológica expuesta en forma de sueño de un vuelo del alma: el llamado sueño de Timarco, en Plutarco, *De genio Socratis*, 590 c. Todo ello hace pensar que la lira como alegoría del universo no sólo tenía un valor epistemológico, sino tal vez algo que ver también con la escatología astral. Vamos a intentar explorar seguidamente ese problema, para lo cual debemos permitirnos un "excursus" sobre la escatología astral.

La creencia en la inmortalidad astral ha sido objeto de una magistral exposición de Cumont<sup>818</sup>, que debe completarse con otra, también excelente, de Boyancé<sup>819</sup>, en quienes basamos estas líneas<sup>820</sup>. El principio subyacente en esa creencia es que el alma es de naturaleza ígnea -pues un cuerpo vivo se diferencia de uno muerto, entre otras cosas, por el calor-, lo que hizo pensar que tendría su origen en los astros, y que verosímilmente retornaría a ellos tras la muerte. Razonamiento que puede entreverse en un fragmento de Alejandro Polyhístor, transmitido por Diógenes Laercio, VIII, 27, a

---

<sup>817</sup> La armonía de las esferas, en el mito de Er, no se adecúa enteramente a la concepción pitagórica tal como la transmitió Aristóteles, *De caelo*, 290 b 12 y ss.: p. e., a la armonía de las esferas en Platón corresponde un pasaje del *Timeo* (37 b), donde se dice que esa armonía se produce ἀνευ φθόγγου καὶ ἤχησ, mientras que, según Aristóteles, los pitagóricos parecen haber pensado que los astros producían sonidos de gran intensidad.

<sup>818</sup> Vid. Cumont, F., 1949, pp. 142-188.

<sup>819</sup> Vid. Boyancé, P., 1952.

<sup>820</sup> Lo que decimos aquí debe completarse con el trabajo de Flamant, J., 1982.

propósito de los pitagóricos: ἥλιόν τε καὶ σελήνην καὶ τοὺς ἄλλους ἀστέρας εἶναι θεοὺς· ἐπικρατεῖ γὰρ τὸ θερμὸν ἐν αὐτοῖς, ὅπερ ἐστὶ ζωῆς αἴτιον. τὴν τε σελήνην λάμπεσθαι ὑφ' ἡλίου, καὶ ἀνθρώπων εἶναι πρὸς θεοὺς συγγένειαν, κατὰ τὸ μετέχειν ἀνθρώπου θερμοῦ. Esa concepción del calor como principio de la vida estaba muy difundida en Grecia en el s. V a. C.<sup>821</sup>; p. e., Aecio, 5, 25, 4, la atribuye a Empédocles (cf. A 85 DK): Ἐμπεδοκλῆς τὸν θάνατον γίνεσθαι διαχωρισμῶι τοῦ πυρώδους καὶ ἀερώδους καὶ ὑδατώδους καὶ γεώδους, ἐξ ὧν ἡ σύγκρισις τῶι ἀνθρώπῳ συνεστάθη). También Heráclito, fr. 16 DK, transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, VI, 2, 17, 2, sugiere que el alma tiene naturaleza ígnea<sup>822</sup>. Asimismo, quienes creían que la ψυχή es ἀήρ (Anaxímenes, fr. 2 DK), también pensaban que naturalmente tendería a flotar hacia arriba cuando, después de la muerte, salga a la atmósfera, lo cual, como veremos más abajo, fue también doctrina de Empédocles.

Ideas parecidas pudieron estar entre las bases de la especulación que, sobre el origen y destino celeste del alma, se dio entre los sacerdotes-astrónomos de Babilonia, aunque nuestros testimonios son muy posteriores a los orígenes de la "teología" de los caldeos. P. e., Filón de Alejandría, *De migrat. Abrahami*, 32 (II, p. 303, 5 Wendland), atribuye a los caldeos el estudio de la astronomía y de la astrología, basadas en la noción de armonía entre lo celeste y lo terrestre: Χαλδαῖοι τῶν ἄλλων ἀνθρώπων ἐκπεπονηκέναι καὶ διαφερόντως δοκοῦσιν ἀστρονομίαν καὶ γενεθλιαλογικὴν, τὰ ἐπίγεια τοῖς μετεώροις καὶ τὰ οὐράνια τοῖς ἐπὶ γῆς ἀρμοζόμενοι καὶ ὥσπερ διὰ μουσικῆς λόγων τὴν ἐμμελεστάτην συμφωνίαν τοῦ παντὸς ἐπιδεικνύμενοι τῆι τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα κοινῶν καὶ συμπαθείαι, τόποις μὲν διεζευγμένων, συγγενεῖαι δὲ οὐ διωκτικῶν. Y, si no enteramente los magos "ortodoxos" persas, desde luego los llamados maguseos -e. d., magos emigrados a Mesopotamia y Asia Menor- parecen haber acogido gustosos esas ideas y, tal vez, haberlas transmitido a los pitagóricos y estoicos, aunque también pudieron ser éstos quienes las hicieran llegar a los maguseos. En el mundo romano, tenemos testimonios de esas creencias; p. e., Varrón, *De lingua latina*, 5, 59, las ha transmitido a partir de Epicarmo: *animalium semen ignis is qui anima ac mens, qui caldor e caelo, quod huic innumerabiles et immortales ignes. itaque*

<sup>821</sup> Vid. Dodds, E. R., 1951, pp. 150 y 166 de la trad. esp., n. 112 al cap. V.

<sup>822</sup> Esa interpretación se puede sostener especialmente a la vista del fr. 31 DK, transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, V, 14, 104.

*Epicharmus dicit de mente humana: ait: 'istic est de sole sumptus ignis'; idem <de> sole[m]: 'isque totus mentis est'.*

En Grecia, las consecuencias escatológicas de tales ideas se documentan por primera vez en 432 a. C., año del que data una inscripción procedente del Cerámico de Atenas, y que conmemora a los caídos en Potidea, de quienes se dice: αἰθεῖρ μὲμ φυχὰς ὑπεδέχσατο (*IG*, "ed. minor", I, 945, v. 5<sup>823</sup>). También de época clásica datan los testimonios de Eurípides, *Hel.*, 141, que alude al catasterismo de los Dioscuros en la constelación de *Gemini* (ἄστροις εφ' ὁμοιωθέντε φάσ' εἶναι θεῶ), y de Aristófanes, *Pax*, 833, donde Trigeo dice que, cuando uno muere, se convierte en un astro (ὡς ἀστέρες γιγνόμεθ', ὅταν τις ἀποθάνῃ), para presentar, en los versos siguientes, al ditirambógrafo Ión de Quíos catasterizado en el lucero de la mañana. La vuelta de la ψυχή o πνεῦμα al éter ígneo se documenta, además, en Eurípides, *Suppl.*, 533<sup>824</sup>, y en el fr. 971 Nauck<sup>825</sup>. También Empédocles (fr. 2, 4 DK) aceptó esas ideas: ὠκύμοροι καπνοῖο δίκην ἀρθέντες ἀπέπταν. Asimismo, Epicarmo, fr. 226 Olivieri (= 265 Kaibel), transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, IV, 26, 167, 2, asegura a los espíritus piadosos un destino celeste tras la muerte:

εὐσεβῆς νόωι πεφυκῶς οὐ πάθοις κ' οὐδὲν κακὸν  
καθθανῶν, ἄνω τὸ πνεῦμα διαμένει κατ' οὐρανόν·

Y un poeta anónimo, citado por Clemente de Alejandría a continuación del fragmento que acabamos de transcribir, ya sugiere que la música formaba parte de la vida celeste de esos bienaventurados, como habíamos visto que ocurría en otras creencias escatológicas, en los párrafos que preceden a este estudio de la música en la escatología astral. He aquí el texto, según lo cita Clemente de Alejandría, *Strom.*, IV, 26, 167, 3<sup>826</sup>:

823 Cf. Peek, W., 1955, pp. 8-9.

824 ἔασατ' ἤδη γῆ καλυφθῆναι νεκρούς, / ὅθεν δ' ἕκαστον ἐς τὸ φῶς ἀφίκετο. / ἐνταῦθ' ἀπελθεῖν, πνεῦμα μὲν πρὸς αἰθέρα, / τὸ σῶμα δ' ἐς γῆν·

825 ὁ δ' ἄρτι θάλλων σάρκα διοπετῆς ὅπως / ἀστῆρ ἀπέσβη, πνεῦμ' ἀφέις ἐς αἰθέρα.

826 Según la ed. de Stählin-Früchtel-Treu, se trata de Píndaro, fr. 132 *dubium* Schroeder, correspondiente al fr. 132 Snell-Maehler. Quien identifica al autor como Píndaro es Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 8, 35; esa identificación ha sido rechazada por los

καὶ τὸν μελοποιὸν αἰδοντα·

ψυχὰὶ δ' ἀσεβῶν ὑπουράνιοι γαίαι πωτῶνται  
 ἐν ἄλγεσι φοιροῖσι ὑπὸ ζεύγλαισ ἀφύκτοισ κακῶν,  
 εὐσεβῶν δὲ ἐπουράνιοι νάουσι,  
 μολπαῖς μάκαρα μέγαν αἰίδουσι· ἐν ὕμνοισ·

Ese fragmento, con su alusión a la música que hacen los bienaventurados en el paraíso celeste, nos conduce ya casi directamente a la cuestión que queremos abordar aquí; pero, antes de entrar en el problema, debemos anotar que los representantes eminentes de la creencia en la inmortalidad astral, en el mundo greco-romano, son los pitagóricos, como atestigua un famoso ἄκουσμα, transmitido por Yámblico, *VP*, 18, 82, que ubica el Sol y la Luna en las islas de los bienaventurados: τί ἐστὶν αἱ μακάρων νῆσοι; ἥλιος καὶ σελήνη<sup>827</sup>. Y es precisamente esta ubicación del reino de los muertos en el Sol y en la Luna, lo que aproxima a los pitagóricos a las doctrinas del *Avesta*, según Cumont<sup>828</sup>. Otros testimonios del pitagorismo colocan la sede de las almas en el éter, igual que en la inscripción del Cerámico (*JG*, "ed. minor", I, 945, v. 5) que citamos en la página anterior: vid., p. e., el *Carmen aureum*, que datará del s. II d. C., aproximadamente. Los vv. 70-1, los dos últimos de ese poema, aseguran que el alma será inmortal en el éter: ἦν δ' ἀπολείψας σῶμα ἐς αἰθέρ' ἐλεύθερον ἔλθῃσι, / ἔσσει αἰθάνατος θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητός. Y, en el s. V d. C., el filósofo platónico Hierocles, en su comentario a ese pasaje<sup>829</sup>, equipara las αἰθέριοι αὐγαί con las μακάρων νῆσοι.

El orfismo, por su parte, no fue del todo ajeno a las religiones astrales. Hay testimonios que presentan a Orfeo como astrónomo o astrólogo: el Ps. Luciano, *De astr.*, X, y Fírmico Materno, *Mathesis*, IV, proemio, 5 (vol. I, p. 196, 23 Kroll). Por otra parte, las *Argonáuticas órficas* aluden (v. 37) a obras astrológicas de Orfeo<sup>830</sup>. Y, de los *Himnos órficos*, el séptimo

---

sucesivos editores (cf. la ed. de Puech, París, Les Belles Lettres, t. IV, 196). Parece que la idea de bienaventurados que cantan en un paraíso celeste es extraña, en efecto, en época de Píndaro.

<sup>827</sup> Cf. Porfirio, *ap. Stob.*, I, 49, 61.

<sup>828</sup> Vid. Cumont, F., 1949, p. 147, y cf. p. 143.

<sup>829</sup> *In Aureum Carmen*, cap. XXVII, p. 119 Köhler.

<sup>830</sup> Cf. t. 223 Kern, y los fragmentos recogidos en pp. 267-97 de la ed. de Kern.

está dedicado a los astros (el v. 2 los llama δαίμονες; el v. 6, πάσης μοίρης σημάντορες ὄντες, y el v. 7, θνητῶν ἀνθρώπων θείαν διέποντες ἀταρπὸν<sup>831</sup>); el octavo, al Sol, con una alusión velada a la lira cósmica que lo identifica con Apolo (v. 9), y el noveno, a Selene<sup>832</sup>. Y Simplicio, *In Aristotelis physicorum libros commentaria*, vol. I, p. 643 Diels, dice que Orfeo también conoció doctrinas "asirias" sobre un origen etéreo del ser humano:

ἐπεὶ οὖν ἡ Ἄσσυριος θεολογία καὶ ὑπὲρ τόνδε τὸν κόσμον ἄλλο σῶμα θεϊότερον τὸ αἰθέριον παραδέδωκεν, οἶδε δὲ αὐτὸ καὶ Ὀρφεὺς ἐν οἷς φησιν

αἰθέρι πάντα περίξ ἀφάτωι λάβε· τῶι δ' ἐνὶ μέσσωι  
οὐρανόν (fr. 165 Kern)

Vetio Valente, *Anthologiarum libri ix*, pág. 330, también ha transmitido creencias en un origen celeste del alma, bajo el nombre de Orfeo (fr. 228 Kern):

οὐ γὰρ φθαρτὰ πάντα καὶ μοχθηρὰ ἔλαχον οἱ ἄνθρωποι, ἔστι δέ τι καὶ θεῖον ἐν ἡμῖν θεόπνευστον δημιούργημα, ὃ τε περικεχυμένος ἀὴρ ἀφθαρτος ὑπάρχων καὶ διήκων εἰς ἡμᾶς ἀπόρροιαν καιρικὴν ἀθανασίας ἀπονέμει τακτῶι καὶ μεμετρημένωι χρόνωι. ἦν ἕκαστος ἡμῶν καθ' ἡμέραν μελετᾶι γυμναζόμενος λαμβάνειν ἢ καὶ ἀποδιδόναι τὸ ζωτικὸν πνεῦμα. καθὼς καὶ ὁ θεϊότατος Ὀρφεὺς λέγει·

Ψυχὴ δ' ἀνθρώποισιν ἀπ' αἰθέρος ἐρρίζωται.

καὶ ἄλλως·

Ἄερα δ' ἔλκοντες ψυχὴν θείαν δρεπόμεσθα.

ἄλλως·

Ψυχὴ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρωσ ἐκ Διός ἐστιν.

<sup>831</sup> Como veremos más abajo, Proclo, *Himno núm. 3*, vv. 6-8, atribuye a las Musas esa misma función de indicar a los mortales el camino divino.

<sup>832</sup> De la que se dice que salva a quienes le dirigen sus súplicas (v. 12: λαμπομένη, κωίζουσα νεοῦς ἰκέτας σέο, κούρη). En II. 3. A. a., hemos recogido otros testimonios de himnos órficos dedicados a los astros.

Y no se trata sólo de atribuciones dudosas, propias de autores de una época tardía y dominada por el sincretismo. Ya en las *lamellae aureae* se habla del γένος οὐράνιον del alma, por lo menos desde ca. 400 a. C., de cuando puede datar la laminilla de Hiponion, en la que se aconseja al difunto que, cuando llegue al Hades, diga, entre otras cosas, esta frase: ὕδρ Γᾶς εἶμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος ("hijo de la Tierra soy y del cielo estrellado"), fórmula que volvemos a encontrar en las laminillas de Petelia y Eleuterna (fr. 32 Kern). Pero hay que observar que los órficos siguen ubicando bajo tierra el reino de los muertos.

Plutarco es también el autor de muchos de los pasajes por los que conocemos estas doctrinas. Así, en *Amatorius*, 766 c, leemos: ὁ γὰρ ὡς ἀληθῶς ἐρωτικὸς ἐκεῖ γενόμενος καὶ τοῖς καλοῖς ὁμιλήσας, ἦι θέμις, ἐπτέρωται καὶ κατωργίασται καὶ διατελεῖ περὶ τὸν αὐτοῦ θεὸν ἄνω χορεύων καὶ κυμπεριπολῶν, ἄχρις οὗ πάλιν εἰς τοὺς Σελήνης καὶ Ἀφροδίτης λειμῶνας ἐλθὼν καὶ καταδαρθῶν ἑτέρας ἀρχηται γενέσεως. Escatologías luni-solares las ha expuesto también Plutarco en *De facie*, 943 c y ss., y puede verse además *eiusd.*, *De genio Socratis*, 590 c y 591 f, y *De sera numinis vindicta*, 563 e-568 a. Y un antecesor ilustre de Plutarco había sido Platón, que había acogido gustoso la creencia en el origen y destino astral de las almas, p. e., en el mito de Er, de la *República*, aun sin los detalles de la Luna y el Sol. En *Phaedr.*, 246 b-c, también se habla del origen celeste del alma<sup>833</sup>, y, más claramente aún, en *Tim.*, 41 d, se dice que el demiurgo ha atribuido a cada alma un astro: συστήσας δὲ τὸ πᾶν διεῖλεν ψυχὰς ἰσαριθμοὺς τοῖς ἄστροις.

En cuanto a Roma, ya vimos que no había rechazado la idea pitagórica del origen celeste del alma. Tampoco rechazó la escatología astral, según vemos en el frecuente motivo de la apoteosis de hombres de estado (como Rómulo, en Ovidio, *Met.*, XIV, 805-851). También hallamos expuesta esa doctrina en el *Somnium Scipionis* ciceroniano. Ese pasaje da cuenta de la naturaleza ígnea y celeste del alma: *animus datus est ex illis sempiternis ignibus, quae sidera et stellas vocatis, quae globosae et rotundae, divinis animatae mentibus* (Cicerón, *De re p.*, VI, 15), así como de que las almas de los hombres insignes por haber cultivado la piedad y la justicia volverán a tener su sede entre los astros, después de la muerte: *ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum, qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt*

<sup>833</sup> Acerca de la importancia del Fedro platónico, en el desarrollo de la religión y del misticismo astrales, vid. Boyancé, P., 1952, esp. pp. 321-330.

*locum, quem vides, (erat autem is splendidissimo candore inter flammam circus elucens) quem vos, ut a Graiis accepistis, orbem lacteum nuncupatis* (Cicerón, *De re p.*, VI, 16). Hay que observar que Cicerón pone la sede de las almas en la Vía Láctea, mientras que el catecismo de los acusmáticos la situaba en el Sol y en la Luna. Pero las discrepancias en la concreta ubicación astral del paraíso<sup>834</sup> no tienen especial relevancia, con vistas a lo que a nosotros nos concierne aquí.

Tras exponer, en el "excursus" precedente, la creencia en una escatología astral, es éste el momento de preguntarnos si la música -y, más concretamente, la de lira- tenía algo que ver con esa escatología. La respuesta la da el mismo *Somnium Scipionis*, concretamente este pasaje (V, 3, = *De re p.*, VI, 18):

*Quid? hic, inquam, quis est, qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus? Hic est, inquit, ille, qui intervallis disiunctus inparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis impulsu et motu ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit; nec enim silentio tanti motus incitari possunt, et natura fert, ut extrema ex altera parte graviter, ex altera autem acute sonent.*

*Quam ob causam summus ille caeli stellifer cursus, cuius conversio est concitator, acuto et excitato movetur sono, gravissimo autem hic lunaris atque infimus; nam terra nona immobilis manens una sede semper haeret complexa medium mundi locum. Illi autem octo cursus, in quibus eadem vis*

---

<sup>834</sup> Como Cicerón, en el pasaje transcrito, también Porfirio, *De antro nympharum*, 28; Favonio Eulogio, *Disput. de Somn. Scip.*, p. 2, 16-18 Scarpa (= p. 1, 20 Holder: *Bene meritis ... lactei circuli lucida ac candens habitatio deberetur*), y Numenio, en Proclo, *In R.*, II, p. 129-30 Kroll, colocan el reino de los muertos en la Vía Láctea. Numenio parece transmitir una doctrina de Pitágoras (probablemente a través de Heraclides Póntico, según Boyancé, P., 1952, pp. 335-6): καὶ γὰρ τὸν Πυθαγόραν δι' ἀπορρήτων "Αἰδὴν τὸν γαλαξίαν καὶ τόπον ψυχῶν ἀποκαλεῖν, ὡς ἐκεῖ συνωθουμένων· διὸ παρὰ τισὶν ἔθνεσιν γάλα σπένδεται τοῖς θεοῖς τοῖς τῶν ψυχῶν καθάρταις καὶ τῶν περὶ αὐτῶν εἶναι γάλα τὴν πρώτην τροφήν. Otros hablan de la Luna (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 887), o, como Yámblico, *ap. Lido, De mens.*, IV, 149, del Sol y de la Luna, siguiendo la tradición de los acusmáticos. La más antigua exposición de esa última escatología se halla en Plutarco, *De facie in orbe Lunae*, 943 c y ss.

*est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est; quod docti homines nervis imitati atque cantibus aperuerunt sibi reditum in hunc locum* <sup>835</sup>, *sicut alii, qui praestantibus ingeniis in vita humana divina studia coluerunt.*

E. d., en los mismos términos de magia simpática que la hipótesis de Svenbro permitía entrever entre la lira y la piedra -y el Hades subterráneo, por tanto-, también aquí la lira, al ser una imagen del mundo astral, parece el instrumento adecuado para comunicar las almas con los astros, para recordarles cuál es su destino celeste tras la muerte, y para guiarlas a dicho destino. Todo ello es coherente con la función purificadora que los pitagóricos otorgaban a la música de lira, en la vida terrena, tal como expusimos en las partes segunda y tercera, y recordemos que la muerte se concebía también como una iniciación misteriosa, e. d., como una purificación. La música de las esferas, producida por el universo -del que la lira es una imagen- parece haber tenido la misma función purificadora que la música de lira tal como se practicaba entre los pitagóricos. Y, puesto que una buena parte de las ideas pitagóricas fueron adoptadas en el ámbito del judaísmo alejandrino, no es incoherente sacar aquí a colación, como prueba de que a la armonía de las esferas se le atribuía la función de despertar en el alma el amor celeste, un texto de Filón de Alejandría, que presentó la lira heptacorde como símbolo del Universo y, por tanto, como el rey de los instrumentos musicales. Eso es lo que dice Filón de Alejandría, *De opificio mundi*, 126: *λύρα μὲν γὰρ ἢ ἑπτάχορδος ἀναλογοῦσα τῆι τῶν πλανήτων χορείαι τὰς ἐλλογίμους ἀρμονίας ἀποτελεῖ, σχεδόν τι τῆς κατὰ μουσικὴν ὀργανοποιίας ἀπάσης | ἡγεμονικὸς οὖσα* <sup>836</sup>. Censorino, *De die natali*, XIII, 5, dice que, según Dorilao, el mundo es el instrumento de Dios (*Dorylaos scripsit esse mundum organum Dei*). También llama Filón al cielo ὄργανον de Dios, en *De virtutibus*, 74 (= *De humanitate*, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, p. 387 Mangey).

---

<sup>835</sup> Cf. Platón, *Phaedr.*, 248 d, y el comentario de Plotino, I, 3, 1.

<sup>836</sup> Cf. también *Legum allegoriae*, I, 14: *κατὰ τε μουσικὴν ἢ ἑπτάχορδος λύρα πάντων σχεδόν ὀργάνων ἀρίστη, διότι τὸ ἐναρμόμιον, ὃ δὴ τῶν μελωιδουμένων γενῶν ἐστὶ τὸ σεμνότατον, κατ' αὐτὴν μάλιστα πως θεωρεῖται.* La imagen de un instrumento musical para referirse al Universo reaparece, p. e., en *De confus. linguarum*, 56: *ἵνα τὸ τοῦ παντὸς ὄργανον ὁ κόσμος πᾶς ταῖς ἀρμονίαις μουσικῶς μελωιδῆται.*

En *De somniis*, I, 37, Filón habla también del cielo como τὸ μουσικῆς ἀρχέτυπον ὄργανον, retomando la idea del pasaje del *De opificio mundi* que hemos transcrito; pero además, poco antes, describe los efectos de la música que canta el firmamento en términos arrebatadores. Esa música no es solamente un canto de alabanza al Creador: ἄκρως ἡρμόσθαι δοκεῖ δι' οὐδέν ἕτερον ἢ ἵνα οἱ ἐπὶ τιμῇ τοῦ τῶν ὅλων πατρὸς αἰδόμενοι ὕμνοι μουσικῶς ἐπιψάλλωνται (*De somniis*, I, 37). Es que, además, tal es la música que se escucha entre los bienaventurados, por lo que todo aquello que permita recordarla despertará en el hombre el irrefrenable deseo de la ascensión al paraíso: ὁ δὲ οὐρανὸς αἰεὶ μελωδεῖ, κατὰ τὰς κινήσεις τῶν ἐν ἑαυτῷ τὴν πάμμουσικον ἀρμονίαν ἀποτελῶν ἧς εἰ συνέβαινε τὴν ἡχὴν εἰς τὰς ἡμετέρας φθάνειν ἀκοάς, ἔρωτες ἂν ἀκάθεκτοι καὶ λελυττηκότες ἴμεροι καὶ ἄπαυστοι καὶ μανιώδεις | ἐγίνοντο οἶστροι, ὡς καὶ τῶν ἀναγκαίων ἀπέχεσθαι τρεφομένους μηκέθ' ὡς θνητοὶ σιτίοις καὶ ποτοῖς διὰ φάρυγγος, ἀλλ' ὡς οἱ μέλλοντες ἀπαθανατίζεσθαι δι' ὧτων μουσικῆς τελείας ἐνθέοις ᾠδαῖς (*De somniis*, I, 35-6).

Un razonamiento bastante parecido, y expuesto con un estilo pitagorizante más acusado, se encuentra en otro texto de Filón de Alejandría, que antes citamos –*De virtutibus*, 72-75 (= *De humanitate*, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, = p. 387 Mangey)–, donde además se manifiesta con especial claridad la función de la música que armoniza el alma con el mundo en el momento de la muerte. De acuerdo más con la tradición bíblica –e irania– que con la griega pagana, esa música es una alabanza a Dios, y esa índole sagrada reaparece en los pasajes del *Corpus Hermeticum* (frs. 20, 7, y 23, 69, y *Poimandres*, 25-6) que citamos en la parte que antecede a esta exposición sobre la música del más allá y la música fúnebre en el pitagorismo. Esas son las ideas básicas del texto de Filón de Alejandría, *De virtutibus*, 72-75 (= *De humanitate*, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, = p. 387 Mangey), que se refiere a la muerte de Moisés, y dice así:

τὰ δὲ ἀρμόττοντα τοῖς τε ὑπηκόοις καὶ τῷ κληρονόμῳ τῆς ἡγεμονίας διαλεχθεὶς ἄρχεται τὸν θεὸν ὕμνῆν μετ' ᾠδῆς, τελευταίαν αὐτῷ βίου τοῦ μετὰ σώματος εὐχαριστίαν ἀποδιδούς, ἀνθ' ὧν ἀπὸ γενέσεως ἄχρι γήρως καιναῖς καὶ οὐ ταῖς ἐν ἔθει χάρις εὐηργετείτο· καὶ συναγαγὼν ἄθροισμα θεῖον, τὰ στοιχεῖα τοῦ παντὸς καὶ τὰ συνεκτικώτατα μέρη τοῦ κόσμου, γῆν τε καὶ οὐρανόν, τὴν μὲν θνητῶν ἐστῖαν, τὸν δὲ ἀθανάτων οἶκον, ἐν μέσοις τὰς ὕμνωιδίας ἐποιεῖτο διὰ παντὸς ἀρμονίας καὶ συμφωνίας εἶδους, ἵνα κατακούσῃσιν ἀνθρωποὶ τε

καὶ ἄγγελοι λειτουργοί, οἱ μὲν ὡς γνώριμοι, πρὸς τὴν τῆς ὁμοίας εὐχαρίστου διαθέσεως διδασκαλίαν, οἱ δ' ὡς ἔφοροι θεασάμενοι κατὰ τὴν σφῶν ἐμπειρίαν, μὴ τι τῆς ὠιδῆς ἐκμελές, καὶ ἅμα διαπιστοῦντες, εἴ τις ἄνθρωπος ὢν ἐνδεδεμένος σώματι φθαρτῶι δύναται τὸν αὐτὸν τρόπον ἡλίω καὶ σελήνῃ καὶ τῶι τῶν ἄλλων ἀστέρων παιέρῳι χορῶι μεμουσῶσθαι τὴν ψυχὴν πρὸς τὸ θεῖον ὄργανον, τὸν οὐρανὸν καὶ τὸν κύμπαντα κόσμον, ἀρμολύμενος. ταχθεὶς δ' ἐν τοῖς κατὰ τὸν αἰθέρα χορευταῖς ὁ ἱεροφάντης ἀνεκεράσατο ταῖς πρὸς θεὸν εὐχαρίστοις ὑμνωδίαις τὰ γνήσια πάθη τῆς πρὸς τὸ ἔθνος εὐνοίας, ἐν οἷς ἦσαν ἔλεγχοι παλαιῶν ἀμαρτημάτων, αἱ πρὸς τὸν παρόντα καιρὸν νουθεσῖαι καὶ σωφρονισμοί, παραινέσεις αἱ πρὸς τὰ μέλλοντα διὰ χρηστῶν ἐλπίδων, αἷς ἐπακολουθεῖν ἀναγκαῖον αἴσια τέλη.

Pues bien: los pitagóricos atribuían a la música una función muy afín a la que hemos visto en el texto de Filón de Alejandría, aunque hubieran llegado a las mismas conclusiones por caminos distintos. Habían transferido a la armonía de las esferas la función catártica que, según ellos, tenía la música humana<sup>837</sup>, *a fortiori*, pues ésta era una imitación de aquella<sup>838</sup>. Gracias a la catarsis musical de las pasiones y de las máculas terrenas, sería posible volverse como los seres divinos que son los astros, volver a la morada de los bienaventurados, de la que procedían las almas encarnadas en la Tierra. Como vimos en nuestro "excursus" sobre la escatología astral, esa sede de los bienaventurados se halla tanto en el Sol o la Luna, como en la Vía Láctea, según ocurría en el *Somnium Scipionis*. Y la función catártica de la música humana tiene también una función trascendente: no es sólo que

---

<sup>837</sup> Aristóxeno, en Cramer, *Anecd. Paris. gr.*, I, p. 172, y Yámblico, *VP*, 64 y ss. y 110 y ss.; Porfirio, *VP*, 30 y 32-3; escolio a *Il.*, XXII, 391; el anónimo citado en Cramer, *Anecd. Paris. gr.*, IV, p. 423, y Aristides Quintiliano, II, 19. Hemos presentado esos textos en las partes segunda y tercera de este trabajo; el escolio a *Il.*, XXII, 391, figura al final de esta cuarta parte.

<sup>838</sup> Vid. Yámblico, *VP*, 65 ss.; Cramer, *Anecd. Paris. gr.*, III, p. 112; Quintiliano, I, 10, 12; Boecio, *De mus.*, I, 20; Manuel Bryennio, *Harm.*, I, p. 362 Wallis, y Eustacio, *Opusc.*, p. 53, 80 y ss. Más breve que el de Yámblico, el texto recogido en los *Anecdota Parisina graeca*, III, p. 112, es muy claro: καὶ ὁ Πυθαγόρας ἐκ τῆς τῶν ἀστρῶν οὐρανίας κινήσεως τὴν μουσικὴν συνέθηκε. Eustacio, por su parte, dice así: καὶ κατὰ οὐρανίαν ἐμμέλειαν αἰδεῖν ἂν περθεύονται, ὅποιαν τιὰ ὁ τὴν σοφίαν αἰθέριος Πυθαγόρας εἰς γῆν ἐκείθεν καταγαγεῖν ἐσεμύνατο, καὶ πρὸς αὐτὴν τὰ πλήκτρα χειρίζεσθαι.

purifique el alma de pasiones o vicios, sino que así le permite, tras la muerte, la ascensión al mundo celeste, según detalla Favonio, en la p. 19 Holder de su comentario al *Somnium Scipionis*, V, 2 (= *De re publica*, VI, 18): *quod et musica disciplina purgatos animos faciat labe corporea et imperiosis pateat via carminibus in usque illum <circulum> qui dicitur galaxias, animarum beata luce fulgentem.*

A su vez, un pasaje de Yámblico, *VP*, 15, 66 (= Nicómaco), prueba el origen pitagórico de estas concepciones: ἀφ' ἧς ἀρδόμενος ὡς περ καὶ τὸν τοῦ νοῦ λόγον εὐτακτούμενος καὶ ὡς εἰπεῖν σωμασκούμενος εἰκόνας τιὰς τούτων ἐπειόει (ὁ Πυθαγόρας) παρέχειν τοῖς ὀμιληταῖς ὡς δυνατὸν μάλιστα διὰ τε ὀργάνων καὶ διὰ ψιλῆς τῆς ἀρτερίας ἐκμιμούμενος. Ἐαυτῶι γὰρ μόνωι τῶν ἐπὶ γῆς ἀπάντων συνετὰ καὶ ἐπήκοα τὰ κοσμικὰ φθέγματα ἐνόμιζεν ἀπ' αὐτῆς φυσικῆς πηγῆς τε καὶ ρίζης, καὶ ἄξιον ἑαυτὸν ἠγεῖτο διδάσκεσθαι τι καὶ ἐκμαιθάνειν καὶ ἐξομοιοῦσθαι κατ' ἔφεσιν καὶ ἀπομίμησιν τοῖς οὐρανίοις κτλ.

Y, asimismo, como decíamos, parece que los pitagóricos han atribuido a la armonía de las esferas una función benéfica sobre las almas, después de la muerte -como se la atribuían a la música humana, durante la vida-. En un hermoso pasaje de Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3, se personifica ese aspecto soteriológico de la música de las esferas en el canto de las Sirenas, según una exégesis pitagórica de ese motivo de la *Odissea*. Otros comentaristas del mito de Er (Platón, *R.*, 614 a-621 a) también veían, en las Sirenas que aparecen cantando en cada esfera del universo, en *R.*, 617 b, una personificación de la armonía de las esferas: ἔτιοι δὲ Σεῖρηνας οὐ τοὺς ἀστέραις λέγεσθαι φασι, ἀλλὰ κατὰ τὸ Πυθαγορικὸν τοὺς ὑπὸ τῆς τούτων φορᾶς γινομένους ἤχους καὶ φθόγγους ἡρμωμένους καὶ συμφώνους, ἐξ ὧν μίαν ἡρμωμένην ἀποτελεῖσθαι φωνήν, dice Teón de Esmirna, p. 147 Hiller. Y Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3, precisamente comentando el pasaje platónico<sup>839</sup>, atribuye a esas Sirenas una función soteriológica:

---

<sup>839</sup> Cf. también Plutarco, *De an. procr. in Tim.*, 1029 c, donde, como en el pasaje de las *Quaestiones convivales* que transcribimos más abajo, el autor justifica que las Sirenas sustituyan a las Musas, sobre la base de una falsa etimología del nombre de aquéllas: τὰ θεῖα εἶρουσι, con el mismo verbo que Hesíodo, *Th.*, 38, aplica a las Musas (εἶρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσκόμμενα πρὸ τ' ἐόντα).

Αἱ γὰρ μὲν δὴ Ὀμήρου Σειρήνες οὐ κατὰ λόγον ἡμᾶς τῶι μύθῳ φοβοῦσιν, ἀλλὰ κάκεινος ὀρθῶς ἠνίξατο τὴν τῆς μουσικῆς αὐτῶν δύναμιν οὐκ ἀπάνθρωπον οὐδ' ὀλέθριον οὔσαν, ἀλλὰ ταῖς ἐντεῦθεν ἀπιούσαις ἐκεῖ ψυχαῖς, ὡς ἔοικε, καὶ πλανωμέναις μετὰ τὴν τελευταίην ἔρωτα πρὸς τὰ οὐράνια καὶ θεῖα λήθην δὲ τῶν θνητῶν ἐμποιοῦσα κατέχει καὶ κατὰιδει θελγομένης, αἱ δ' ὑπὸ χαρᾶι ἔπονται καὶ συμπεριπολοῦσιν.

La continuación de ese texto recuerda los pasajes de Filón de Alejandría (*De somniis*, I, 35-6), en los que se describía la atracción de esa música sobre el alma:

ἐνταῦθα δὲ πρὸς ἡμᾶς ἀμυδρά τις οἶον ἤχῳ τῆς μουσικῆς ἐκείνης ἐξικνουμένη διὰ λόγων ἐκκαλεῖται καὶ ἀναμιμνήσκει τὰς ψυχὰς τῶν τότε· «τὰ δ' ὦτα τῶν» μὲν πλείστων περιαλήλιπται καὶ καταπέπλασται σαρκίνοις ἐμφράγμασι καὶ πάθεσιν, οὐ κηρίνοις· ἡ δὲ «δι'» εὐφύϊαν αἰσθάνεται καὶ μνημονεύει, καὶ τῶν ἐμμανεστάτων ἐρώτων οὐδὲν ἀποδοεῖ τὸ πάθος αὐτῆς, γλιχομένης καὶ ποθούσης λῦσαι τε μὴ δυναμένης ἑαυτὴν ἀπὸ τοῦ σώματος. Οὐ μὲν ἔγωγε παντάπασι συμφέρομαι τούτοις· ἀλλὰ μοι δοκεῖ Πλάτων, ὡς ἀτράκτους καὶ ἡλακάτας τοὺς ἄξονας σφονδίλους δὲ τοὺς ἀστέρας, ἐξηλλαγμένως ἐνταῦθα καὶ τὰς Μούσας Σειρήνας ὀνομάζειν "εἰρούσας" τὰ θεῖα καὶ λεγούσας ἐν "Αἴδου, καθάπερ <ὁ> Σοφοκλέους Ὀδυσσεύς φησι "Σειρήνας εἰσαφικέσθαι

Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς "Αἴδου νόμους".

(746 A) Μούσαι δ' εἰσὶν ὀκτῶ αἱ συμπεριπολοῦσι ταῖς ὀκτῶ σφαίραις, μία δὲ τὸν περὶ γῆν εἴληχε τόπον. Αἱ μὲν οὖν ὀκτῶ περιόδοις ἐφεστῶσαι τὴν τῶν πλανωμένων ἄστρον πρὸς τὰ ἀπλανῆ καὶ πρὸς ἄλληλα συνέχουσι καὶ διασώζουσιν ἀρμονίαν· μία δὲ τὸν μεταξὺ γῆς καὶ σελήνης τόπον ἐπισκοποῦσα καὶ περιπολοῦσα, τοῖς θνητοῖς, ὅσον αἰσθάνεσθαι καὶ δέχεσθαι πέφυκε χαρίτων καὶ ῥυθμοῦ καὶ ἀρμονίας, ἐνδίδωσι διὰ λόγου καὶ ὠιδῆς, πειθῶ πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς συνεργὸν ἐπάγουσα παραμυθουμένην καὶ κηλοῦσαν ἡμῶν τὸ ταραχῶδες καὶ τὸ πλανώμενον ὡς περ ἐξ ἀνοδίας ἀνακαλουμένην ἐπιεικῶς καὶ καθιστᾶσαν (Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 6, 2, 745 e -746 a).

Ahora bien, a la vista de ese texto, parece que quienes tradicionalmente habían estado asociadas a la armonía de las esferas habían sido las Musas, no las Sirenas (tal es uno de los problemas que se discuten

en toda la *quaestio* núm. 14). Ya un discurso atribuido por Timeo a Pitágoras confiere vagamente a las Musas la función de mantener la armonía universal, aunque todavía sin identificarlas con cada esfera planetaria<sup>840</sup>. Platón asignó también a las Musas el origen de la armonía, tanto cósmica como individual, p. e., en *Tim.*, 47 d: ἡ δὲ ἀρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένωι Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγυῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται. Y Máximo de Tiro, divulgador del platonismo en el s. II, alude a la armonía de las esferas en términos que recuerdan tanto a los de Filón, que se puede pensar en una fuente común. En la *dissertatio* núm.37, 4-5, leemos:

Εἰ δὲ Πυθαγόρῃ<sup>841</sup> πειθόμεθα, ὥσπερ καὶ ἄξιον, καὶ μελωιδεῖ ὁ οὐρανός, οὐ κρουόμενος ὥσπερ λύρα, οὐδὲ ἐμπνεόμενος ὥσπερ αὐλός, ἀλλ' ἡ περιφορὰ τῶν ἐν αὐτῷ δαιμονίων καὶ μουσικῶν σωματίων, σύμμετρος τε οὐσα καὶ ἀντίρροπος, ἦχόν τινα ἀποτελεῖ δαιμόνιον<sup>842</sup>. τῆς ὠιδῆς ταύτης τὸ κάλλος θεοῖς μὲν γνῶριμον, ἡμῖν δὲ ἀναισθές, δι' ὑπερβολὴν μὲν αὐτοῦ, ἔνδειαν δὲ ἡμετέραν. τοῦτό μοι δοκεῖ<sup>843</sup> καὶ Ἡσίοδος αἰνίττεσθαι<sup>844</sup>, Ἑλικῶνά τινα ὀνομάζων ζάθειον καὶ χοροὺς ἡγαθέους ἐν αὐτῷ, κορυφαῖον δὲ εἶτε Ἥλιον εἶτε Ἀπόλλωνα, εἶτε τι ἄλλο ὄνομα φανοτάτωι καὶ μουσικῶι πυρί.

---

840 Yámblico, *VP*, 9, 45: ὁ δὲ πρῶτον μὲν αὐτοῖς συνεβούλευεν ιδρύσασθαι Μουσῶν ἱερόν, ἵνα τηρῶσι τὴν ὑπάρχουσαν ὁμόνοιαν· ταύτας γὰρ τὰς θεὰς καὶ τὴν προσηγορίαν τὴν αὐτὴν ἀπάσας ἔχειν καὶ μετ' ἀλλήλων παραδεδόσθαι καὶ ταῖς κοινᾶς τιμαῖς μάλιστα χαίρειν, καὶ τὸ σύνολον ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν ἀεὶ χορὸν εἶναι τῶν Μουσῶν, ἔτι δὲ συμφωνίαν, ἀρμονίαν, ῥυθμόν, ἅπαντα περιειληφέναι τὰ παρασκευάζοντα τὴν ὁμόνοιαν. ἐπεδείκνυε δὲ αὐτῶν τὴν δύναμιν οὐ περὶ τὰ κάλλιστα θεωρήματα μόνον ἀνήκειν, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν συμφωνίαν καὶ ἀρμονίαν τῶν ὄντων. Para Timeo como fuente de ese discurso, cf. Diógenes Laercio, VIII, 11.

841 Para la atribución de esa doctrina a Pitágoras, vid. Aristóteles, *De caelo*, 2, 9, 290 b; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1147 a; Porfirio, *VP*, 30.

842 Cf. Filón de Alejandría, *De somniis*, 1, 35, que hemos reproducido más arriba.

843 δοκεῖ Schottus: ἄσκει R: δοκεῖν Reiske.

844 αἰνίττεσθαι Markland: αἰνίττεται R. Cf. Hesíodo, *Th.*, 2-4. Está jugando con la etimología del topónimo "Helicón" y el verbo ἐλίττω.

Máximo de Tiro atribuye a Pitágoras la formulación de su pensamiento; pero lo más importante es que, según él, Hesíodo, al hablar de las danzas de las Musas en el Helicón, y de Apolo como su corifeo y demás, está hablando veladamente de la armonía de las esferas: el Helicón sería el cielo (el nombre "Helicón" alude al *axis mundi*); las Musas, los astros, y Apolo, el Sol. A continuación, trata de la música humana como imagen de la música divina, y sobre su valor moral y religioso<sup>845</sup>. Proclo, *In R.*, II, p. 204, 12 y ss. Kroll, se hace eco de esa misma exégesis, al hablar de "alguien" (Hesíodo) que ha llamado "Helicón" al cielo<sup>846</sup>, como corresponde al lugar en el que resuena el canto de las Musas: ὡς οὖν εἶ τις αὐτὸν (scil. τὸν οὐρανόν) Ἑλικῶνα προσηγόρευεν, μυθολογῶν εἰς τὰς Μούσας ἀναπέμπων, ὡς ἐναρμόμιον τόπον Μουσῶν ἀποφαίνων. Y, en esa misma dirección, Proclo, *In Tim.*, II, 210 Diehl, habla de las Musas y de las Sirenas como de la personificación de las proporciones musicales del alma del mundo<sup>847</sup>, y, en *In R.*, II, p. 68 Kroll, atribuye a esas Musas una función salvífica. Antes de Proclo, Arnobio, III, 37, al comentar las discrepancias de los paganos a propósito del número de Musas, dice que, para Hesíodo, eran nueve, con lo que ese poeta había llenado de dioses el cielo y las estrellas (*dis caelum et sidera locupletans*). Y otros pasajes de Plutarco confirman esa dimensión cósmica de las Musas, como éste (*De an. procr.*, 1029 d): οἱ δὲ πρεσβύτεροι Μούσας παρέδωκαν ἡμῖν ἑννέα, τὰς μὲν ὀκτῶ καθάπερ ὁ Πλάτων περὶ τὰ οὐράνια τὴν δ' ἑνάτην τὰ περίγεια κηλεῖν.

En ese testimonio, ya se entrevé que hacer corresponderse las nueve Musas con las ocho esferas del firmamento planteaba un problema, como ocurrió con otros intentos de poner de acuerdo la mitología con la cosmografía. Uno de ellos fue el de Porfirio, *Περὶ ἀγαλμάτων*, fr. 8, p. 12 \*.12 Bidez (= Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, III, 11, 24): καὶ ἡλίου δὲ τὴν τοιάνδε δύναμιν ὑπολαβόντες, Ἀπόλλωνα προσεῖπον ἀπὸ τῆς τῶν ἀκτίνων αὐτοῦ πάλσεως. ἑννέα δὲ ἐπαίδουσαι αὐτῷ Μούσαι, ἧ τε ὑποσελήμιος σφαῖρα καὶ ἑπτὰ τῶν πλανητῶν καὶ μία τῆς ἀπλανοῦς. O el

<sup>845</sup> Hemos presentado ese texto en el apdo. III. 1. 3. C.

<sup>846</sup> Por cierto: también el Citerón ha sido interpretado como el cielo, en Lido, *De mens.*, IV, 51: Οἱ δὲ γε Ῥωμαῖοι τὸν Διόνυσον βακχευτὴν τοῦ Κιθαιρῶνός φασι, οἰοεὶ βακχευτὴν καὶ ἀνατρέχοντα ἀνα τὸν οὐρανόν, ὄν' ἐκ τῆς τῶν ἑπτὰ συμφωνίας ἀστέρων Κιθάρωνα ὠνόμασαν· ὅθεν Ἑρμῆς κιθάραν δίδωσι μουσικῶς τῷ Ἀπόλλωνι, οἷον ὁ λόγος τῷ ἡλίῳ τὴν τοῦ παντὸς ἀρμονίαν.

<sup>847</sup> Cf. todavía Proclo, *In Tim.*, II, 234, y III, 214 Diehl.

de Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 31 (= Porfirio, *In Tim.*, fr. 68 Sodano): *theologi quoque novem Musas octo sphaerarum musicos cantus et unam maximam concinentiam quae confit ex omnibus esse voluerunt*. Y, en esta misma órbita neopitagórica, otra solución fue contar con la supuesta "anti-tierra"; es lo que propone Porfirio, *VP*, 31, a pesar de que la cosmología de su época no podía admitir la hipótesis de la "anti-tierra": τὰ δ' οὖν τῶν ἑπτὰ ἀστέρων φθέγματα καὶ τῆς τῶν ἀπλανῶν, ἐπὶ ταύτης τε ὑπὲρ ἡμᾶς λεγομένης δὲ κατ' αὐτοὺς ἀντίχθονος τὰς ἑννέα Μούσας εἶναι διεβεβαιούτο<sup>848</sup>. Vid. también las palabras de Amelio, en Lido, *De mens.*, IV, 85: Μοῦσαι εἶσι, φησὶν, αἱ τῶν σφαιρῶν ψυχαί, αἱ τὰς τῶν ὄλων δυνάμεων τε καὶ οὐσιῶν ἐνεργείας ὄσας εἰς τὸ πᾶν ἀφιᾶσιν ὁμοῦ καὶ εἰς μίαν συνάγουσι συμφωνίαν τὴν ἀπὸ τοῦ δημιουργοῦ τεταγμένην. Esa consideración de las Musas como alma de las esferas celestes se repite, aplicada a las Sirenas, en el comentario de Proclo al pasaje correspondiente del mito de Er (*In R.*, II, pp. 237-8 Kroll).

Al margen de todos los problemas que dio a los antiguos intentar que el número de Musas o de Sirenas concordara con el número de esferas, y con las discrepancias entre quienes hablan de Musas o de Sirenas celestes, lo que vemos es que uno u otro grupo de diosas representan la personificación del carácter divino y musical de los astros. Ya la *Odisea* colocaba a las Sirenas en una pradera (XII, 45 y 159) y en una isla (XII, 201), y la pradera formaba parte de la topografía del más allá<sup>849</sup> en la misma *Odisea* (cf., p. e., XI, 539; XXIV, 13). También las Hespérides vivían en un prado, en los confines occidentales del mundo conocido, según Hesíodo, *Th.*, 279, y ese ámbito geográfico también fue una de las ubicaciones preferidas para el más allá, como lo demuestran las islas de los bienaventurados (Hesíodo, *Op.*, 168-73). Y las Sirenas fueron desplazadas igualmente a los astros, cuando las islas de los bienaventurados se ubicaron en el Sol y la Luna<sup>850</sup>. Ese desplazamiento venía favorecido por el hecho de que las Sirenas eran seres

---

<sup>848</sup> El sujeto implícito es Pitágoras.

<sup>849</sup> Acerca de ese motivo, remitimos a la tesis de nuestra colega M<sup>a</sup> del Henar Velasco López, 1993.

<sup>850</sup> Así lo entendió Boyancé, P., 1946, p. 4; vid., no obstante, las puntualizaciones de Breglia Pulci Doria, L., 1994, p. 63.

alados<sup>851</sup>, cualidad cuyas implicaciones escatológicas se pueden observar en un hermoso fragmento de Eurípides (911 Nauck, transmitido por Clemente de Alejandría, *Strom.*, IV, 26, 172, 1):

χρυσέαι δέ μοι πτέρυγες περὶ νώτῳ  
καὶ τὰ χειρῶν πτερόεντα πέδιλα [ἀρμόζεται]  
βάσομαί τ' εἰς αἰθέριον πόλον ἀρθεῖς  
Ζηνὶ προσμείξων.

Luego encarnaron la función catártica de la música sideral, en los testimonios que hemos visto, y Filón de Alejandría, *Quaest. in Genesim*, III, 3, compara la seducción de la armonía de las esferas con el hechizo del canto de las Sirenas: *Perfecta musica ex motu stellarum harmonice cooptata ... excitat insaniam in auribus, et indomitam voluptatem afferens animo facit ut contemnatur cibus et potus atque fame mortem appropinquante fere moriamur ob cupidinem cantus* [Phaedr., 259 C] ... *Quod si Sirenum cantatio, ut Homerus ait, ita violenter invitat auditores ut oblivioni tradant patriam, domum, amicos et cibos necessarios, quanto magis perfectissima et summa harmonia praedita atque vere coelestis musica attingens instrumentum auris cogit insanire ac divinare*. También las Musas tienen esa función catártica, según Proclo, *In R.*, II, p. 68 Kroll<sup>852</sup>:

ἐκάτερος μὲν οὖν ἐστὶν ἀρμονίας καὶ ὁ ἰσομήκης ἐαυτῷ καὶ ὁ προμήκης, ἀλλ' ἡ ἀρμονία νοεῖσθω τρόπον ἕτερον ἐπ' ἀμφοῖν· ἡ μὲν γάρ ἐστὶν ἀρμονία θεοπρεπῆς καὶ τὰς ψυχὰς σῶζουσα καὶ ἐνιδρύνουσα τοῖς θεοῖς, ἡ δὲ γενεσιουργὸς καὶ συνάπτουσα αὐτὰς τοῖς ἐνύλοις· καὶ ἡ μὲν ὄντως ἔργον τῶν Μουσῶν τῶν παιδευουσῶν τὰς νοεράς ἡμῶν δυνάμεις καὶ τελειουσῶν καὶ πρὸς τὴν οὐρανίαν τάξιν ἀφομοιουσῶν, ἡ δὲ Χειρῶν οὐσὰ τιμῶν ταῖς τὴν γένεσιν αὐξοῦσαι ἀρμονίαις προσεοικυῖα. ταύτης γοῦν προεστᾶσι καὶ αἱ Χειρῆνες· ἅς ὁ μὲν ἀναγόμενος καὶ σῶζων ἐαυτὸν παραπλεύσεται τὴν ἀμείνω διώκων ἀρμονίαν καὶ ὡς ἀληθῶς μουσικὴν, ὁ δὲ πολὺς ἀσπάζεται ὑπὸ τῶν Χειρῶν δεσμευθεὶς ἐγκαταμένειν τῇ φύσει καὶ ταῖς τῆς φύσεως

<sup>851</sup> Eustacio, *In Homeri Odysseam*, vol. 2, p. 5, líneas 34 y ss., da una peregrina explicación de la identificación entre Sirenas y astros, a partir del verbo *χειρᾶν*, "resplandecer".

<sup>852</sup> Cf. todavía Proclo, *In Crat.*, 176, donde es Apolo, como rector de la armonía de las esferas que producen las Musas, el que establece la armonía en el alma.

γλυκυθυμίαις, γοητευόμενος ὑπ' αὐτῶν. ἔχεις οὖν καὶ ὅποια τὰ εἶδη τῶν ἁρμονιῶν καὶ τίςιν ἀνείται γένεσιν ἐν τῷ παντί, τὸ μὲν Μούσαις, τὸ δὲ Σειρήσιν.

El mismo Proclo dice también, en su *Himno núm. 3 (A las Musas)*, vv. 6-8, que éstas enseñan a las almas a marchar, puras, hacia los astros de los que procedían: καὶ σπεύδειν ἐδίδαξαν ὑπὲρ βαθυχεύμονα λήθην / ἴχνος ἔχειν, καθαρὰς δὲ μολεῖν ποτὶ σύννομον ἄστρον, / ἔνθεν ἀπεπλάγχθησαν. La noción del σύννομον ἄστρον aparece ya en Platón, *Tim.*, 42 b (εἰς τὴν τοῦ συννόμου πορευθεὶς οἴκησιν ἄστρον, βίον εὐδαίμονα ἔξου), y Proclo (*In Tim.*, III, p. 290, 17-8 Diehl) dice que se trata del astro que preside la generación y la vida de las almas: τὸ δὲ σύννομον ἄστρον ἐστὶ περὶ ὃ ἡ σπορὰ καὶ ἡ διαμονὴ τῶν τε ψυχῶν καὶ τῶν ὀχημάτων. En el oráculo sobre la muerte de Plotino (Porfirio, *Vita Plotini*, 22), las Musas, dirigidas por Apolo, entonan un canto en el que, entre otras cosas, afirman que los inmortales han enseñado al hombre el camino para ascender a la luz (vv. 23-7). Y es posible que en creencias de esta misma belleza se inspire el relato de Flavio Filóstrato a propósito de la muerte de Apolonio de Tiana, que entró en el templo de Díctynna, en Creta, sin que los perros guardianes lo atacaran, y, sorprendido y apresado por los sacerdotes, se liberó de sus ataduras y entró en el templo a media noche. El texto prosigue así (Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 30): βοὴν δὲ αἰδουσῶν παρθένων ἐκπεσεῖν. τὸ δὲ αἶμα ἦν· "στεῖχε γὰρ, στεῖχε ἐς οὐρανόν, στεῖχε." Eusebio de Cesarea, *Contra Hieroclem*, p. 377 Kayser, comenta así ese pasaje: χωρῆσαι δὲ εἰς οὐρανὸν αὐτῷ σώματι μεθ' ὕμνων καὶ χορείας λέγει. El canto había acompañado la ascensión celeste del alma de Apolonio de Tiana.

Esa función catártica y soteriológica del canto de las Musas se transfirió a la lira cósmica en cuanto algunos asociaron las cuerdas de la lira con las Musas celestes<sup>853</sup>. En esta analogía, chocamos con el mismo problema de las correspondencias numéricas. Plutarco, *Quaest. conv.*, IX,

<sup>853</sup> No conocemos ningún testimonio de una analogía entre la lira y las Sirenas, fuera del fr. 21 *SHell*, de Alejandro de Éfeso, vv. 25-6 (transmitido por Teón de Esmirna, p. 138 y ss. Hiller): τοίην τοι σειρήνα Διὸς παῖς ἤρμοσεν Ἐρμῆς / ἐπτάτονον κίθαριν, θεομήτορος εἰκόνα κόσμου.

14, 3, 744 c<sup>854</sup>, dice que los antiguos sólo conocieron tres Musas<sup>855</sup>, y que no era por los tres registros en los que se dividía la escala, aunque, en Delfos, se daba a las Musas los nombres de Νήτη, Μέση y Ὑπάτη. Algo similar reaparece en una inscripción argiva (*SEG*, 30, 382, de ca. 300 a. C.), en la que tres Musas, cuyos nombres son Νήτα, Μέσσα y Ὑπάτα, aparecen junto a una cuarta, Πράτα (= Πρώτη), que puede ser una designación local de la cuerda llamada ὑπερυπάτη<sup>856</sup>. Poco después (745 a-c), Plutarco hace hablar al médico Trifón, uno de los comensales, en términos que intentan reducir el valor de esos nombres de las Musas a un sentido puramente cosmográfico, aunque las implicaciones musicales no desaparecen:

ἀλλ' ἐκεῖνο θαυμάζω, πῶς ἔλαθε Λαμπρίαν τὸ λεγόμενον ὑπὸ Δελφῶν. Β. Λέγουσι γὰρ οὐ φθόγγων οὐδὲ χορδῶν ἐπωνύμους γεγονέναι τὰς Μούσας παρ' αὐτοῖς, ἀλλὰ τοῦ κόσμου τριχῆι πάντα νενεμημένου πρῶτην μὲν εἶναι τὴν τῶν ἀπλανῶν μερίδα, δευτέραν δὲ τὴν τῶν πλανωμένων, ἐσχάτην δὲ τῶν ὑπὸ σελήνην, συνηρτῆσθαι δὲ πάσας καὶ συντετάχθαι λόγους ἐναρμονίους, ὧν ἐκάστης φύλακα Μοῦσαν εἶναι, τῆς μὲν πρώτης Ὑπάτην, τῆς δ' ἐσχάτης Νεάτην, Μέσην δὲ τῆς μεταξύ, συνέχουσαν ἅμα καὶ συνεπιτρέφουσαν, ὡς ἀνυστόν ἐστι, τὰ θνητὰ τοῖς θεοῖς καὶ τὰ περίγεια τοῖς οὐρανόις· C. ὡς καὶ Πλάτων ἠνίξαστο τοῖς τῶν Μοιρῶν ὀνόμασιν τὴν μὲν Ἄτροπον <τὴν δὲ Κλωθῶ> τὴν δὲ Λάχεσιν προσαγορεύσας· ἐπεὶ ταῖς γε τῶν ὀκτώ σφαιρῶν περιφοραῖς Σειρήνας οὐ Μούσας ἰσαριθμούς ἐπέστησεν.

Como vimos, también Pitágoras había asociado los astros con las Musas (Porfirio, *VP*, 31). Por otra parte, una asociación de las Musas con las cuerdas de la lira se encuentra, p. e., en el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (copiado casi literalmente del sch. a Arato, 269): κατεσκευάσθη δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ Ἑρμοῦ ἐκ τῆς χελώνης καὶ τῶν Ἀπόλλωνος βοῶν, ἔσχε δὲ χορδὰς

<sup>854</sup> Cf. Censorino, fr. 12, 3 (p. 75 Sallmann).

<sup>855</sup> Lo cual no es imposible, a pesar de que tanto Homero, *Od.*, XXIV, 60, como Hesíodo, *Th.*, 75-79, hablen de nueve Musas. Pero Pausanias, IX, 29, 2 (como Diodoro Sículo, IV, 7, 2, y Cornuto, *De nat. deor.*, 14, p. 15, 3 Lang), habla de tres Musas, y la tradición puede remontar a Eumelo (ss. VIII-VII a. C.), fr. 17 Bernabé. El testimonio de Cornuto tiene cierto interés, al decir que algunos creían que las Musas eran cuatro o siete, διὰ τὸ τὰ παλαιὰ τῶν μουσικῶν ὄργανα τοσοῦτους φθόγγους ἐσχηκέναι.

<sup>856</sup> Vid. West, M. L., 1992, p. 224, n. 14.

ἐπτά ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων. μετέλαβε δὲ αὐτὴν Ἀπόλλων καὶ συναρμοσάμενος ὠιδὴν Ὀρφεὶ ἔδωκεν, ὅς Καλλιόπης υἱὸς ὢν, μιᾶς τῶν Μουσῶν, ἐποίησε τὰς χορδὰς ἐννέα ἀπὸ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ. Cf. Calístrato, 7, 2: μετεχειρίζετο τὴν λύραν, ἣ δὲ ἰσαριθμούς ταῖς Μούσαις ἐξῆπτο τοὺς φθόγγους. La tradición continúa en Avieno, *Aratea*, 621 y ss.: *hanc ubi rursum concentus superi complevit pulcher Apollo / Orphea Pangaeo docuit gestare sub antro. / hic iam fila novem docta in modulamina movit / Musarum*<sup>857</sup> *ad speciem Musa satus, ille repertor / carmina Pleiadum numero deduxerat*. La relación con las Pléyades no carece de importancia: un aforismo pitagórico decía que las Pléyades eran la lira de las Musas (τὴν δὲ Πλειάδα Μουσῶν λύραν), según ha transmitido Porfirio, *VP*, 41, cuya fuente remonta a Aristóteles (fr. 196 Rose). Ese mismo pasaje nos ha transmitido otro de esos aforismos en el que pervive una concepción animista como la que subyace en estas asociaciones entre diosas, astros y sonidos. Pero, antes de pasar a examinarlo, debemos estudiar algunos aspectos del mito de las Pléyades, que se relacionan con la lira y con las Musas.

En primer lugar, hay que notar que el mismo Ps. Eratóstenes que relaciona con las Atlántides las siete cuerdas de la lira de Hermes (*Cat.*, 24), llama "hijas de Atlante" a las Pléyades (*Cat.*, 23). La tradición de que las Pléyades fueran hijas de Pléyone y Atlas remonta a Hesíodo, *Op.*, 383, y fr. 169 Merkelbach<sup>858</sup>. Un escolio a Teócrito, XIII, 25, da cuenta de otra tradición, que nos interesa recoger por su conexión con la música (aunque esa relación no la hemos encontrado a propósito de las hijas de Atlas, también estas otras Pléyades parecen haberse catasterizado): Πελειάδες: αἱ Πλειάδες. φησὶ Καλλίμαχος (fr. 693 Pfeiffer) ὅτι τῆς βασιλείας τῶν Ἀμαζόνων ἦσαν θυγατέρες «ἐπτά», αἱ Πλειάδες καὶ Πελειάδες προσηγορεύθησαν. πρῶτον δ' αὐταὶ χορεῖαν καὶ παννυχίδα συνεστήσαντο παρθενεύουσαι. ὁ δὲ νοῦς καθ' ὃν, φησὶ, καιρὸν ἀνατέλλουσιν αἱ Πλειάδες θάλλει τε πᾶσα ἡ γῆ ταῖς βοτάναις τοῦ

<sup>857</sup> Un opúsculo atribuido a San Isidoro de Sevilla, titulado *De harmonia et caelesti musica*, nos dice: *Unde et philosophi IX musas finxerunt, quia a terra usque ad caelum IX consonantias deprehenderunt* (PL, LXXXIII, col. 987 d).

<sup>858</sup> Cf. Esquilo, fr. 619 b Mette (cf. fr. 312 Radt) -transmitido por un sch. a Homero, *Il.*, XVIII, 486-, que ya parece haber hablado del catasterismo, al que aludió después Arato, vv. 262 y ss., y cf. Higino, *Astr.*, II, 21, y Ps. Apolodoro, III, 110.

ἔαρος, τηρικαῦτα τοῦ ἀπόπλου ἐφρόντιζον. Hasta aquí, lo que nos interesa de la vida de las Pléyades. Pasemos ahora a su muerte.

Hay que notar que, cuando habla de las Pléyades, Eustacio, *Ad Il.*, XVIII, 486 (vol. 4, p. 225), dice que, huyendo de Orión, se transformaron en palomas, y luego se catasterizaron: en efecto, el nombre Πληιάδες se prestaba bastante bien a un juego etimológico con πελειάς, cosa que ya aparecía en el escolio a Arato, 254-5. Esa adquisición de una forma de ave -que precede a su muerte- las aproxima a las Sirenas, cuya representación como aves con busto de mujer pudo tener su origen en que fueran espíritus de los muertos<sup>859</sup>. Pues bien: la concepción del alma-ave era coherente, como la del catasterismo, en una escatología que sitúa la sede de los bienaventurados en el firmamento. Y, aparte de los relatos del catasterismo, hay una interesantísima exégesis neoplatónica que coloca a las Pléyades en el lugar de las Musas o Sirenas de las esferas celestes. Se ha conservado en un escolio a Hesíodo, *Op.*, 381:

ΠΛΗΙΑΔΩΝ ΑΤΛΑΓΕΝΕΩΝ ΕΠΙΤΕΛΛΟΜΕΝΑΩΝ. Ὁ μὲν Ἄτλας λέγεται παῖς Ἰαπετοῦ, τὸν οὐρανὸν ἀνέχων καὶ τὰς κίονας,

αἱ γαῖαν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν,

αὐτὸς κατὰ μίαν κυνοχὴν ἰδρύσας, δυνάμεις εἰληχῶς διοριστικὰς οὐρανοῦ καὶ γῆς, δι' ἃς ὁ μὲν ἐξηρμένος τῆς γῆς περὶ αὐτὴν τὸν δινεῖται ἀεὶ χρόνον· ἡ δὲ ἐν μέσῳ σταθερῶς κειμένη πάντα λοχεύει μητρικῶς, ὅσα γενναῖ ὁ οὐρανὸς πατρικῶς. Ταύτας γὰρ τὰς δυνάμεις, τὰς ἀμφοτέρων ἀκλινῶς τὸν διορισμὸν τηρούσας, κίονας ἐκάλεσεν,

---

<sup>859</sup> En la *Novela de Alejandro*, recensión B, II, 40, el protagonista relata el siguiente prodigio: Πάλιν οὖν ὁδεύσαντες σχοίνους τριάκοντα [πλείον ἢ ἔλαττον] εἶδομεν λοιπὸν αὐγὴν ἄνευ ἡλίου καὶ σελήνης καὶ ἄστρον. καὶ εἶδον δύο ὄρνεα πετόμενα καὶ μόνον ἔχοντα ὄψεις ἀνθρωπίνας, Ἑλληνικῆ δὲ διαλέκτῳ ἐξ ὕψους ἐκράυγαζον· "τί χώραν πατεῖς, Ἀλέξανδρε, τὴν θεοῦ μόνου; ἀνάστρεφε δείλαιε. μακάρων γῆν πατεῖν οὐ δυναίησι. ἀνάστρεψον οὖν, ἄνθρωπε, καὶ τὴν δεδομένην σοι γῆν πάτει, καὶ μὴ κόπους πάρεχε σεαυτῶι." También aquí son unas aves con rostro humano quienes actúan como mensajeros del otro mundo, y, en la sátira que de estos relatos hizo Luciano, *Verae historiae*, II, 5, también aparecen ὄρνεα μουσικά. Más abajo discutimos la relación de las Sirenas con los espíritus de los muertos.

αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν.

ὁ δηλοῖ τὸ, χωρὶς ἀλλήλων ὄντα, καὶ ἄμικτα ἀλλήλοις αἰδίως. Τούτου δὲ παῖδας τὰς Πλειάδας ἐμυθολόγησαν ἑπτὰ οὐσας, τὴν Κελαινῶ, τὴν Στερόπην, τὴν Μερόπην, τὴν Ἥλέκτραν, τὴν Ἀλκυόνην, τὴν Μαΐαν, τὴν Ταυγέτην. Πάσας ταύτας δυνάμεις ἀρχαγγελικὰς τῶν ἑπτὰ σφαιρῶν τοῖς ἀρχαγγέλοις ἐφεστῶσας· τὴν μὲν Κελαινῶ τῆς Κρονίας σφαίρας, τὴν δὲ Στερόπην τῆς τοῦ Διὸς, τὴν δὲ Μερόπην τῆς Ἄρεος, τὴν δὲ Ἥλέκτραν τῆς Ἥλιακῆς, τὴν δὲ Ἀλκυόνην τῆς Ἀφροδίτης, τὴνδὲ Μαΐαν τῆς Ἑρμοῦ, τὴν δὲ Ταυγέτην τῆς Σελήνης. Καὶ δήλαι τούτων αἱ αἰτίαι. Μίαν δὲ ἄρα τῶν ἑπτὰ σύνταξιν ἐν τῷ ἀπλανεῖ τετάχθαι καθάπερ ἄγαλμα ἐνουράνιον, ὃ δὴ Πλειάδα προσαγορεύουσιν, ἄστρον ἐμφανὲς καὶ τοῖς ἰδιώταις, ἐν τῷ Ταύρω κατεστηριγμένον, ταῖς ἀνατολαῖς καὶ ταῖς δύσεσι παμπόλλην τοῦ ἀέρος τροπὴν ἐργαζόμενον.

Los textos que hemos presentado permiten entender mejor el σύμβολον pitagórico según el cual las Πλειάδες eran la lira de las Musas. Podemos inscribir ese σύμβολον, junto a los testimonios que asociaban las Musas o las Sirenas con la lira -y, en consecuencia, con la lira cósmica-, en el marco de una concepción animista de los astros y del sonido, así como del sonido de los astros. En este momento, hay que observar que quienes primero se asociaron con las cuerdas de la lira fueron probablemente las Sirenas<sup>860</sup>, a la vista del fr. 1, vv. 96 y ss. Page (= fr. 3 Calame), de Alcman, en el que, a la vista del escolio, puede suplirse el numeral ἔνδεκα<sup>861</sup> que, aplicado a las Sirenas, sólo puede entenderse en virtud de que correspondía al número de notas que abarcan las escalas dórica heptatónica, frigia y lidia<sup>862</sup>. Y obsérvese que las Sirenas tienen con el más allá una relación más estrecha que la que tienen las Musas. Por otra parte, las Sirenas aparecen como seres alados, en la iconografía, mucho más a menudo que las Musas, y las alas también facilitaron la asociación de las Sirenas con el mundo celeste.

Esa misma concepción animista del sonido, de la que hablábamos, pervive en otro σύμβολον pitagórico que dice que la resonancia del bronce es la voz de un δαίμων que lo habita (Aristóteles, fr. 196 Rose, en Porfirio, *VP*,

<sup>860</sup> Vid. West, M. L., 1965, p. 200.

<sup>861</sup> Vid. West, M. L., 1967, pp. 11 y ss.

<sup>862</sup> Vid. West, M. L., 1981, p. 127.

41: τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναί τινας τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένου τῷ χαλκῷ). Recordemos aquí lo que decíamos al analizar los medios sonoros empleados en el culto a los muertos o a los dioses de ultratumba: puesto que el bronce procede de la tierra, su sonido debe de ser la voz de un espíritu ctónico (Eurípides, *Hel.*, 1346), y, como vimos, el bronce se empleaba cuando se invocaba a las divinidades ctónicas. Otros ejemplos de "personificación" de sonidos musicales pueden haber pervivido en metáforas como la de *Od.*, XXI, 410 y s.<sup>863</sup>; Teognis, v. 532<sup>864</sup>; Píndaro, *N.*, V, 24<sup>865</sup>, o Ps. Eurípides, *Rh.*, 988-986<sup>6</sup>, donde se habla de la αὐδή o de las γλῶσσαι de las flautas, las liras y las salpinges. Quizá así puede entenderse mejor que a los dioses les agrade la música, que sea ése el lenguaje que mejor entienden, etc., como habíamos visto al principio de toda esta exposición.

Pues, en general, la música, en cuanto que conlleva sonidos que no son, por su altura, intensidad, duración o timbre, los habituales del lenguaje humano, es algo anormal y, por ello, potencialmente sagrado<sup>867</sup>. La lira, puesto que estaba hecha con materiales procedentes de animales muertos, podía asociarse también con el otro mundo, del mismo modo que las Sirenas, cuya conexión con el más allá es bien conocida<sup>868</sup>. West<sup>869</sup> sugiere que, en esta asociación de las Sirenas con el sonido, podemos hallarnos ante una creencia como las de pueblos que ven en los instrumentos musicales algo

---

863 Que se refiere a la cuerda del arco de Ulises: δεξιτερῆι δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς / ἢ δ' ὑπὸ καλὸν ἄεισε, χελιδόσι εἰκέλη αὐδήν.

864 Αἰεὶ μοι φίλον ἦτορ ἰαίνεται, ὅππότε' ἀκούσω / αὐλῶν φθεγγομένων ἱμερόεσσαν ὄπα.

865 φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἐπτάγλωσσον / χρυσεῖσι πλάκτρῳ διώκων.

866 Τυρρητικῆς / κάλπιδος αὐδήν.

867 Vid. Brandon, S. G. F. (ed.), 1970, s. v. "Music".

868 Vid. Weicker, G., 1902 y 1909-1915; Harrison, J. E., <sup>1</sup>1903 (<sup>3</sup>1922; <sup>3</sup> reimpr., 1959), pp. 197 y ss., y Buschor, E., 1944. Tal vez las Sirenas no tuvieron su origen en los espíritus de los muertos, aunque no nos acaban de convencer los argumentos de Nilsson, M. P., 1941, I, pp. 212-3 (muy juiciosas, en cambio, sus observaciones en I, p. 182). Acerca de los diversos aspectos de las Sirenas, vid. también Gresseth, G. K., 1970; el equilibrado panorama de Pérez Pérez, F. J., 1992, pp. 289 y ss., y los trabajos de Breglia Pulci Doria, L., 1994, y de Pérez Jiménez, A., 1997.

869 1967, pp. 12 y ss.

sobrenatural, y que los usan para la evocación de espíritus, lo que puede que implique la creencia en que los sonidos de esos instrumentos son la lengua que los espíritus entienden. P. e., en Polinesia, el dios Tane es saludado con sonos de tambor, y al mismo tiempo se dice que el sonido del tambor es la voz del dios Tane. En Surinam, se cree que el tambor es un ser animado hasta el punto de ofrecerle bebidas. También se cree que se relaciona con el mundo de los muertos, y que conduce allí a los hombres<sup>870</sup>. Creencias análogas parecen haberse manifestado, en relación con la lira, entre los pitagóricos. Y la asociación de las Sirenas con la lira parece estar sugerida en el famoso aforismo pitagórico τί ἐστὶ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον; τετρακτύς ὅπερ ἐστὶν ἡ ἀρμονία, ἐν ἣι αἱ Σεῖρηνες (Yámblico, *VP*, 18, 82), pues esa "tetraktys" que contiene la armonía y las Sirenas es aquélla de la que habló Nicómaco de Gerasa (p. 279 Jan), que estaba relacionada con la lira tetracorde. Con esa misma lira parecen relacionarse las Musas délficas de las que habla Plutarco, *Quaest. conv.*, IX, 14, 3, 744 c.

Ahora bien, para que la lira pudiera hacer que el alma recordara su origen y destino celestes, era preciso que también tuviera un poder sobre el alma que, en el contexto ideológico en el que nos movemos, tenía que describirse en términos de magia simpática, o sea: con la alegoría de la lira como imagen del alma, cuya historia hemos expuesto, aduciendo los testimonios más representativos, en la segunda y tercera partes de este trabajo. Debemos, no obstante, fijarnos especialmente en uno de esos testimonios, el de Aristides Quintiliano, II, 17, en el que, como también vimos en la tercera parte, la analogía entre la lira y el alma se justifica no siguiendo la pista de Platón, *R.*, 443 c-d (como habían hecho Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b, y Proclo, *In R.*, I, pp. 212-3 Kroll), sino haciendo ver que el alma, por su génesis, consta de elementos afines a los que constituyen la lira (vid. Apéndice II, texto 6).

El eslabón lógico que falta en los testimonios que hemos examinado es que de esa afinidad entre la lira, el alma y el universo, se dedujera que el alma volvería a tener su sede en la lira cósmica de la que había nacido y de la que ella misma era otra imagen. Ello sería la reproducción del razonamiento que encontramos en Séneca, *Nat. quaest.*, I, pról., 12: *hoc habet argumentum divinitatis suae* <sup>871</sup>, *quod illum divina delectant, nec ut alienis,*

<sup>870</sup> West, M. L., 1967, p. 12 y ss., que se basa en MacCulloch, J. A., 1917, p. 6.

<sup>871</sup> *Sc. animi.*

*sed ut suis interest. Secure spectat occasus siderum atque ortus et tam diversas concordantium vias; observat ubi quaeque stella primum terris lumen ostendat, ubi columen eius summumque cursus sit; quousque descendat; curiosus spectator excutit singula et quaerit. Quidni quaerat? Scit illa ad se pertinere* <sup>872</sup>. E. d., que el fundamento de la inmortalidad celeste está en el origen celeste del alma, como Plutarco hace decir a Rómulo: θεοῖς ἔδοξεν ... ἡμᾶς ... οἰκεῖν οὐρανόν, ἐκεῖθεν ὄντας (*Rom.*, 28). Algo muy parecido, sustituyendo la lira y el alma por los elementos naturales con los que se relacionan, puede entreverse en este pasaje de Aristides Quintiliano, II, 18:

Τῶν ὀργάνων τοίνυν τὰ μὲν διὰ νευρῶν ἡρμοσμένα τῷ τε αἰθερίῳ καὶ ξηρῷ καὶ ἀπλῶι παρόμοια κόσμου τε τόπῳ καὶ φύσει ψυχικῆς μέρει, ἀπαθέστερά τε ὄντα καὶ ἀμετάβολα καὶ ὑγρότητι πολέμια, ἀέρι νοτίῳ τῆς εὐπρεποῦς στάσεως μεθιστάμενα, τὰ δ' ἐμπνευστὰ τῷ πνευματικῷ καὶ ὑγροτέρῳ καὶ εὐμεταβόλῳ, λίαν τε θηλύνοντα τὴν ἀκοήν καὶ ἐς τὸ μεταβάλλειν ἐξ εὐθέος ἐπιτήδεια τυγχάνοντα καὶ ὑγρότητι τὴν τε κύστασιν καὶ τὴν δύναμιν λαμβάνοντα. βελτίῳ μὲν οὖν τὰ τοῖς βελτίοσιν ὅμοια, ἐλάττω δὲ θάτερα. ταῦτα γὰρ δὴ καὶ τὸν μῦθον ἐνδείκνυσθαί φασι, τῶν Μαρσύου τὰ Ἀπόλλωνος ὄργανά τε καὶ μέλη προτιμήσαντα. τὸν μὲν γὰρ Φρύγα τὸν κρεμασθέντα ὑπὲρ ποταμὸν ἐν Κελαιναῖς ἀσκοῦ δίκην τὸν ἀέριον καὶ πλήρη πνευμάτων καὶ ζοφώδη τυγχάνειν τόπον, ὑπεράνω μὲν ὕδατος ὄντα, τοῦ δὲ αἰθέρος ἐξηρητημένον, τὸν δὲ Ἀπόλλωνα καὶ τὰ ὄργανα τούτου τὴν καθαρωτέραν οὐσίαν καὶ αἰθέριον καὶ τὸν ταύτης εἶναι προστάτην.

Y no hay que olvidar que las almas tenían su sede en el éter, después de la muerte (vid., p. e., *IG*, "ed. minor", I, 945, v. 5, y el pseudo-pitagórico *Carmen aureum*, 70-1).

Sea ello lo que fuere, en ese marco, la lira era, de acuerdo con los mecanismos psicológicos de la magia simpática, el instrumento adecuado para guiar las almas al más allá, según nos había permitido ver el *Somnium Scipionis*. Ese sentido es el que tenía, verosímelmente, en la imagen que decora el ábside de la basílica pitagórica de la Porta Maggiore, según la

---

<sup>872</sup> Cf. también Cicerón, *Tusc.*, I, 40, y otros pasajes del mismo Séneca: *Ep.*, 41, 5; 79, 12; 92, 30, y 120, 15; *Cons. ad Helviam*, 6, 7, y 20, 2, y *Cons. ad Marciam*, 25, 1.

interpretación ofrecida por Cumont<sup>873</sup>. En efecto, esa imagen muestra una mujer cubierta con un velo, y con una lira en la mano, que desciende por unos arrecifes, a la derecha de la composición, hacia el mar. Tras ella, un Eros alado parece empujarla por los hombros. En el mar, aparece otra figura que parece tender hacia la mujer velada un lienzo sobre el que ésta va a poner un pie. A la izquierda, un hombre, sentado sobre una piedra, sostiene -u oculta- su cabeza con las manos; ante él, entre las olas encrespadas, aparece un Tritón. Y, en el centro, al fondo, se ve a Apolo, de pie sobre un islote, con el arco en la mano izquierda, y la derecha extendida hacia la mujer del velo.

Según Cumont, esa mujer velada representa el alma, impulsada por el amor celeste hacia las islas de los bienaventurados. La lira que lleva en la mano, y que, como vimos más arriba, reproduce la armonía de las esferas, puede constituir un medio para recordar al alma cuál es su destino: es, pues, perfectamente coherente que el alma lleve consigo ese instrumento cuando se dirige a las islas de los bienaventurados, sobre todo cuando éstas, según la creencia pitagórica que antes hemos documentado, se encuentran en los astros cuya música reproduce la lira. Ese sentido místico de la lira se perfila cuando leemos un pasaje de San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, IV, 48, en el que puede haberse conservado un comentario neopitagórico a Arato, que exponemos a continuación.

En ese pasaje, se describe cómo, en la esfera celeste, la constelación llamada 'Εν γόναιον ("Arrodillado"<sup>874</sup>) aparecía representada por un hombre de rodillas, con los dos brazos extendidos: uno alcanzaría la constelación cuyo nombre es "Lyra", y el otro, la denominada "Corona borealis". A los pies de ese personaje, está la constelación del Dragón. Ese estado de cosas recibió la siguiente interpretación: el "Arrodillado" es el hombre que confiesa sus faltas; la "Lyra", es el instrumento de Hermes, e. d., del "Logos"<sup>875</sup>, y en ella resuena la armonía del mundo. Si el hombre

---

<sup>873</sup> Cumont, F., 1918, esp. pp. 67-72.

<sup>874</sup> "Heracles", en los mapas celestes actuales (vid., p. e., Boll, F., 1931, p. 55).

<sup>875</sup> Para Hermes como alegoría del "Logos", vid. Porfirio, *Περὶ ἀγαλμάτων*, 8, 104 y ss. En la alegoría más frecuente, Apolo, que toca la lira de siete cuerdas, representa al Sol que gobierna el armonioso movimiento de los astros,

imita la lira -e. d., se somete al "Logos"-, alcanzará la corona de la inmortalidad representada por la "Corona borealis"; si la descuida, caerá a la altura del animal que yace a sus pies, y compartirá su suerte:

Παρατ(ε)τάχθαι δέ φησιν αὐτῶι ἐκατέρωθεν -λέγω δὴ τῶι Ἐν γόνασι-  
 Λύραν καὶ Στέφανον, αὐτὸν δὲ γόνυ κλίνειν [καὶ] ἐκτετακότα  
 ἀμφοτέρας τὰς χεῖρας, οἰοεὶ περὶ ἀμαρτίας ἐξομολογούμενον. εἶναι  
 δὲ τὴν Λύραν μουσικὸν ὄργανον, ὑπὸ νηπίου ἔτι παντελῶς  
 κατασκευασμένον τοῦ Λόγου· Λόγον δὲ εἶναι παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν  
 ἀκούομεν τὸν Ἑρμῆν. φησὶ γὰρ ὁ Ἄρατος περὶ τῆς κατασκευῆς τῆς  
 Λύρας·

Τὴν ἄρ' ἔτι καὶ παρὰ λίκνῳ  
 Ἑρμείης ἐτόρησε, Λύρην δ' εἶπε· καλέεσθαι.

ἐπτάχορδος <δέ> ἐστὶ, διὰ τῶν ἐπτὰ χορδῶν τὴν πᾶσαν ἀρμονίαν καὶ  
 κατασκευὴν ἐμμελῶς ἔχουσαν τοῦ κόσμου· ἐν ἕξ ἡμέραις γὰρ ἐγένετο  
 ὁ κόσμος, καὶ τῆι ἐβδόμῃ καταπέπαιται. εἰ οὖν, φησὶν,  
 ἐξομολογούμενος ὁ Ἀδὰμ καὶ τὴν κεφαλὴν φυλάσσειν τοῦ θηρίου κατὰ  
 τὸ πρόσταγμα τοῦ θεοῦ ἐκμιμήσεται τὴν Λύραν, τουτέστι  
 κατακολληθήσεται τοῖς τοῦ θεοῦ [τουτέστι πειθόμενος τῶι νόμῳ],  
 παρακείμενον αὐτῶι τὸν Στέφανον λήψεται· ἐὰν δὲ ἀμελήσῃ,  
 συγκατενεχθήσεται τῶι ὑποκειμένῳ θηρίῳ καὶ τὸ μέρος ἔξει, φησὶ,  
 μετὰ τοῦ θηρίου. ἔοικε δὲ ὁ Ἐν γόνασιν ἐκατέρωθεν ἐπιβάλλειν τὰς  
 χεῖρας καὶ τοῦτο μὲν τῆς Λύρας, τοῦτο δὲ τοῦ Στεφάνου ἐφάπτεσθαι  
 [τοῦτο δὲ ἐξομολογεῖσθαι], ὡς ἐστὶν ἰδεῖν δι' αὐτοῦ τοῦ σχήματος.  
 ἐπιβουλεύεται δὲ ὁμῶς καὶ ἀποσπάται ὁ Στέφανος αὐτοῦ ὑπ' ἄλλου  
 θ(η)ρίου, <τοῦ> μικροτέρου δράκοντος, ὃ ἐστὶ γέννημα τοῦ  
 φυλασσομένου ὑπὸ τοῦ Ἐν γ(ό)νασι τῶι ποδί. ἄνθρωπος δὲ ἔστηκεν,  
 ἐκατέραις ταῖς χερσὶ (κ)αρτερώς κατασφίγγων καὶ εἰς τὰ ὀπίσω ἔλκων  
 (ἀπὸ) τοῦ στεφάνου τὸν Ὄφιν καὶ οὐκ ἐῶ(ν) ἐφάπτεσθαι βιαζόμενον  
 τοῦ Στεφάνου(ου) τὸ θηρίον· Ὁφιοῦχον δὲ αὐτὸν ὁ Ἄρατος καλεῖ, ὅτι  
 κατέχει τὴν ὀρμὴν τοῦ Ὁφειως, ἐπὶ τὸν Στέφανον ἐλθεῖν πειρωμένου.  
 Λόγος δὲ, φησὶν, ἐστὶ(ν) οὗτος ὁ ἐν) σχήμασι ἀνθρώπου, ὁ κωλύων ἐπὶ  
 τὸν Στέφανον ἐλθεῖν τὸ θηρίον, οἰκτεῖρων τὸν ἐπιβουλεύομενον ὑπὸ  
 τοῦ Δράκοντος, ὁμοῦ καὶ τοῦ γεννήματος ἐκείνου.

---

como vemos en "Orph.", *Hymni*, VIII, 10, y XXXIV, 16 y ss. Vid., p. e.,  
 Cumont, F., 1909 b.

Y una última derivación de estas creencias en que la imitación de la música de las esferas conduce el alma a su destino celeste, se halla también en las secuencias de vocales que componen supuestos nombres secretos de los dioses siderales, y que pueden encubrir encantamientos musicales<sup>876</sup>, toda vez que a cada vocal le correspondía un sonido de la escala, y que las siete vocales se equiparaban a la lira cósmica, como vimos en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, XI, 6, 36.<sup>877</sup> Que tales encantamientos, al reproducir la armonía de las esferas, aseguraran al alma el paso a través de las esferas, parece haber sido creencia gnóstica<sup>878</sup>; pero estuvo también presente en el orfismo<sup>879</sup>.

En fin, parece que la presencia de la música en los rituales relacionados con el más allá, respondía a mecanismos de asociación de ideas que son propios de la magia simpática: se empleaba el bronce, porque se creía que el Hades era de bronce; los pitagóricos empleaban ante todo la lira, porque creían que las almas tenían su sede en el mundo celeste, del que la lira era, a su vez, una alegoría, como lo era también del alma. Ese razonamiento, en términos más generales que los que afectan estrictamente a la lira, se ha conservado también en Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 6: *mortuos quoque ad sepulturam prosequi oportere cum cantu plurimarum gentium vel regionum instituta sanxerunt, persuasione hac, qua post corpus animae ad originem dulcedinis Musicae, id est ad coelum redire credantur.*

#### B. LAS DIVINIDADES DE LA NATURALEZA.

Las sirenas a las que Orfeo vence no tienen apenas sentido escatológico, en nuestros testimonios, sino que aparecen como una variedad de las ninfas. De ellas hablan Apolonio de Rodas, IV, 905-6; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135), y A. O., 1284-90. Una sirena aparece también en Séneca, *Med.*, vv. 357-60. Las náyades y dríades, seres afines a las sirenas, escuchan a Orfeo, en Ovidio, *Met.*, XI, 48-9; una dríade, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053-4, y las ninfas, en general, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3. Estas divinidades eran las más apropiadas para que se las relacionara con Orfeo o con otros personajes de la mitología de la

---

<sup>876</sup> Vid. Culianu, I. P., 1982, pp. 13 y 41-3.

<sup>877</sup> El texto aparece al final del apartado I. 3. A. 3.

<sup>878</sup> Vid. Culianu, I. P., 1982, p. 13.

<sup>879</sup> Vid. West, M. L., 1984, p. 31.

música, como Pan<sup>880</sup> o Dioniso<sup>881</sup>. Al ser las divinidades de los ríos, los montes y los bosques, eran las que con más facilidad podían relacionarse con la música: no faltan, en efecto, creencias que dotan a los espíritus de los bosques<sup>882</sup> o de las aguas<sup>883</sup>, de un carácter musical que parece haber sido sugerido por los rumores propios de esos medios naturales: los sonidos de la naturaleza habrían sido personificados en estas figuras míticas. Si la música mágica de Orfeo presupone una concepción animista de la naturaleza, es fácil pensar que esa magia musical se ejercería, "in primis", sobre los espíritus más estrechamente ligados a la música. Y hay que llamar la atención sobre el hecho de que sean las fuentes latinas las que más claramente permitan ver este aspecto de Orfeo.

Por sus orígenes, cabe incluir en este apartado a las Musas, que admiran el canto de nuestro héroe, en Silio Itálico, XI, 462-3. Es posible que figuren como oyentes de Orfeo, por influencia de la iconografía (vid. el núm. 5 Garezou, que es de entre 30-40 d. C.). Orfeo también dedica su canto a una Musa -Calíope, su madre-, en los vv. 29-30 del poema núm. 6 de Sidonio Apolinar. A este mismo grupo pertenecen las Hespérides, a las que encontramos en Apolonio de Rodas, IV, 1406-26.

Y, finalmente, los Samotracios (o Cabiros) también son divinidades asociadas a un elemento de la naturaleza. Orfeo les dirige una plegaria en Diodoro Sículo, IV, 43 (procedente de Dionisio Escitobraquión, cf. frs. 18 y 30 Rusten) y 48, 6 (cf. de nuevo Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten).

---

880 Desde el mismo mito de la invención de la "flauta de Pan" (Ovidio, *Met.*, I, 689-712, y Aquiles Tacio, VIII, 6). También se relaciona Pan con las Musas (Aristófanes, *Ra.*, 229-30).

881 Vid., p. e., Horacio, *Carm.*, II, 19, 1 y ss.

882 Entre los espíritus de los bosques, aparte de las mismas ninfas, están también los "Ellefolk", daneses (Combarieu, J., 1909, pp. 122-3).

883 Vid., p. e., Danckert, W., 1965-6, esp. pp. 367-9. Hay que recordar que al agua de ciertas fuentes se le atribuía la función de formar buenas voces para el canto: *M. Varro tradit ... fontem esse ... Zamae in Africa ex quo canorae voces.* (Plinio, *NH.*, 31, 15). Cf. Gil, L., 1967, pp. 160 y ss.

### C. OTROS DIOSES.

Fuera de esos grupos de dioses, quedan las Parcas, a las que alude Lucano, fr. 1 Badali. Del mismo modo, Apolo también fue objeto del canto cultural de Orfeo, y por eso catasterizó la lira de nuestro héroe (Higino, *Astr.*, II, 7, 1). También a Dioniso habría rendido culto Orfeo con su música, según Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15-7. Más abajo veremos la relación que Apolo y Dioniso guardaban con la música de Orfeo. Otras diosas a las que Orfeo dedicó su canto fueron Juno (Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23-32) y Palas (Sidonio Apolinar, *Carm.*, VI, vv. 1 y ss.). En las postrimerías de la Antigüedad, también se menciona a Hypnos<sup>885</sup>, en *A. O.*, vv. 1001-14, y Rea<sup>886</sup>, en *A. O.*, vv. 601-19.

### IV. 3. 2. LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL.

#### A. BALANCE GENERAL.

He aquí, ahora, los efectos del arte de Orfeo sobre esos dioses:

A. 1. *Persuasión*.- Se alude explícitamente a este aspecto en Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 8 y 13, donde aparecen formas de la raíz de  $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$ , la misma que encontrábamos, referida a seres de la naturaleza no - humana, en los pasajes recogidos en el apartado b. 2. de la sección II. 5. El verbo  $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$  reaparece en Diodoro Sículo, IV, 25, 1-4, pasaje en el que también encontramos  $\psi\upsilon\chi\alpha\gamma\omega\gamma\acute{\epsilon}\omega$ , que contiene la misma raíz de  $\acute{\alpha}\gamma\omega$ , que habíamos hallado, empleada para expresar la atracción de la música de Orfeo sobre la naturaleza no - humana, en los textos citados en a. 2. 1. Vuelve a aparecer  $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega$  en Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14). En esta misma "franja del espectro" se inscriben los pasajes en los que Orfeo vence a los dioses, en la literatura latina, como indican los verbos *vinco* (*victarum ... Eumenidum*, en Ovidio, *Met.*, X, 45-6; referido al mundo infernal o a sus dioses, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1065-7 y 1080-3) y *flecto*, en el v. 569 de *Hercules furens*, de Séneca.

En el mismo ámbito de la persuasión, Orfeo hace que las Hespérides se compadezcan ( $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\alpha\acute{\iota}\rho\omega$ ) de los Argonautas, en Apolonio de Rodas, IV, 1422. Un efecto análogo es el que logra sobre los Cabiros, que aplacan una

---

<sup>885</sup> A este dios se le dedicó el *Himno órfico* núm. 85; el núm. 86 está dedicado a Oneiros.

<sup>886</sup> También a esta diosa se le dedicó uno de los *Himnos órficos*, el núm. 14.

tempestad después de que Orfeo les dirija una plegaria (Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 6, con datos que remontan a Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten). Lo mismo podemos decir de su invocación a Hypnos, para que adormezca al dragón que custodia el vellocino de oro (*A. O.*, vv. 1001-14). Todo ello muestra la relación entre la música de Orfeo, y la magia<sup>887</sup>, y no estará de más recordar que, en Apolonio de Rodas, IV, 147 y ss., es Medea, la maga por excelencia, la que se encarga de esas invocaciones. En las fuentes latinas, a partir de Virgilio, la reacción de los dioses ante el canto de Orfeo se matiza en el sentido de una mayor emotividad, como muestran los verbos *moveo* (Virgilio, *Georg.*, IV, 505) y *mulceo* (Séneca, *Herc. fur.*, v. 575). Se habla incluso del llanto de las Euménides (Ovidio, *Met.*, X, 45-6; Séneca, *Herc. fur.*, v. 577, y Estacio, *Theb.*, VIII, 57-60). También lloran Dite (Manilio, V, 329), y, en general, los dioses infernales (Séneca, *Herc. fur.*, v. 578), así como las ninfas, que añoran a Orfeo tras la muerte de éste (Ovidio, *Met.*, XI, 48-9, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3). Ésta es la transposición, al plano divino, de la llamada "pathetic fallacy", por la que se dota de sentimientos a la naturaleza<sup>888</sup>. Por último, Orfeo se gana la benevolencia de Juno, en Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23-32.

También se relaciona con la persuasión y con la magia el "hechizo" que nuestro héroe ejerce sobre los dioses infernales, en Eurípides, *Alc.*, 357 y ss.<sup>889</sup>, hechizo que se expresa con el verbo κηλέω, el mismo que Eurípides, *I. A.*, 1213, empleaba para designar la acción del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana. Asimismo, Orfeo hechiza a Clímeno, en Damageto, *A. P.*, VII, 9, 7-8, donde volvemos a encontrar el verbo θέλω, que hemos hallado también como expresión de los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza no - humana (vid. II. 3. B. 1. c. 1. y c. 2.) y sobre los hombres (cf. III. 3. 1. c.). En las fuentes latinas, el verbo *stupeo*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 481, alude al asombro de las Euménides<sup>890</sup>, y a lo mismo puede referirse el hecho de que las Parcas dejaran de hilar (Lucano, fr.

---

<sup>887</sup> Un buen punto de partida para el análisis de este aspecto de Orfeo puede encontrarse en el trabajo de Bernabé, A.: "La palabra de Orfeo: religión y magia", en prensa.

<sup>888</sup> Hemos estudiado ese aspecto en la segunda parte de este trabajo.

<sup>889</sup> Vid., a propósito de ese texto, la nota que incluíamos en el apartado IV. 1. 1.

<sup>890</sup> Cf. el *obstipeo* de Ovidio, *Am.*, III, 9, 22.

1 Badali), y de que las Musas escucharan admiradas a Orfeo (Silio Itálico, XI, 462-3, donde aparece el verbo *miror*<sup>891</sup>). Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053-4, y *Med.*, vv. 357-60, habla de la atracción que la música de Orfeo ejercía sobre los dioses. Los verbos *moveo* (Virgilio, *Georg.*, IV, 505) y *mulceo* (Séneca, *Herc. fur.*, v. 575) nos eran ya conocidos por pasajes en los que se trataba de la naturaleza no - humana (Virgilio, *Georg.*, IV, 471, y "eiusd.", *Georg.*, IV, 510). El verbo *sequor*, que aparece en Séneca, *Med.*, v. 360, aparecía también cuando se trataba de la naturaleza, en Horacio, *Carm.*, I, 12, 8. Y, en fin, Orfeo vencía también a la naturaleza, como lo hacía con los dioses, y así el verbo *flecto* del v. 569 de *Hercules furens*, de Séneca, aparece también en Avieno, *Aratea*, 631, y *vinco* aparece tanto en Ovidio, *Met.*, X, 45-6, referido a las Euménides, como en el mismo Ovidio, *Am.*, III, 9, 22, donde se trata de las fieras.

A. 2. Fuera de lo que precede, tenemos un testimonio que presenta a Orfeo superando con su canto el de unas diosas también cantoras, las Sirenas: vid. Apolonio de Rodas, IV, 905-6. También se alude a este motivo en Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135); pero, en ese texto, se pone el acento en la fascinación que el canto de nuestro héroe ejerció sobre los Argonautas, más que en las Sirenas. En *A. O.*, vv. 1284-90, lo que tenemos es la aniquilación física de las Sirenas, antes que una transposición al plano divino de los certámenes poético-musicales en los que los aedos competían. También debemos aludir aquí al trabajo de Jesper Svenbro, que, en el marco de las relaciones de magia simpática que median entre la piedra y la lira<sup>892</sup>, nos permite observar un hecho curioso. En el pasaje de Apolonio de Rodas, IV, 905 y ss., Orfeo se sirve exclusivamente de la lira<sup>893</sup>, para vencer a las Sirenas, con lo que parece estar oponiendo a la fuerza de esas diosas (que, al menos en ese contexto, podría interpretarse que atrae a las almas a la perdición) la fuerza de su lira, que atrae las almas al mundo de los vivos, como sugería el escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119<sup>894</sup>. Añadamos que, en *A.*

---

<sup>891</sup> Cf. el mismo verbo, referido a los montes Ismaro y Ródope, en Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

<sup>892</sup> Tal como las hemos expuesto, siguiendo a ese autor, en el apartado II. 3. A. b.-c.

<sup>893</sup> El Ps. Apolodoro, I, 9, 25 =I, 135-, habla simplemente de ἐναντία μοῦσα.

<sup>894</sup> Vid. Svenbro, J., 1992, p. 151, donde este autor también interpreta el pasaje de *A. R.*, II, 924-9, en el que Orfeo coloca su lira sobre la estela funeraria de Esténelo, dándole así al lugar el nombre de "Lyra", como la

O., v. 1290, la victoria de Orfeo sobre las Sirenas consiste en petrificarlas, mediante la música.

A. 3. Además de lo dicho, tendríamos que recoger aquí los pasajes en los que se presenta a Orfeo haciendo música cuando desempeña una función sacerdotal; tales pasajes se encuentran en la tercera parte (apartado III. 3. 2. a.).

## B. LA MÚSICA DE ORFEO, Y LA MÚSICA CULTUAL EN LA ANTIGÜEDAD.

### B. 1. Generalidades.

El influjo de Orfeo sobre los dioses, a través de la música, también tiene su correlato en la presencia de ese arte en el culto griego, de la que, en general, da cuenta Platón, *Leg.*, 700 a-b: διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε 700."b".<sup>1</sup> ἑαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ὠιδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ὠιδῆς ἕτερον εἶδος -θρήνους δέ τις ἂν αὐτοῦς μάλιστα ἐκάλεσεν- καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ὠιδὴν ὡς τινα ἕτεραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. Los *Himnos homéricos*, p. e., eran ejecutados en ceremonias culturales en las que, en un principio, habían servido como proemios, y de esos προοίμια (así llama Tucídides, III, 104, 4, al primer *Himno homérico a Apolo*) sabemos, a la vista del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 c-1133 c, que se cantaban con acompañamiento de cítara, entre otros instrumentos. Y la κιθαρωδία, como vimos en el apartado I. 3. D., era una de las denominaciones genéricas del arte de Orfeo. Asimismo, entre las peculiaridades técnicas de la poesía de Orfeo estaba el uso del hexámetro dactílico: precisamente la forma métrica de esos himnos culturales ejecutados por un "solista" con acompañamiento de cítara. El léxico de los oradores, de Harpocración, ha transmitido una noticia del mayor interés, que remonta, según esa fuente, a Lisias: los Euneidas eran una familia ática de la que dice que ἦσαν ... κιθαρωδοὶ πρὸς τὰς ἱερουργίας παρέχοντες τὴν χρεῖαν. Y, para terminar con los paralelismos entre la música de Orfeo y la música cultural, tenemos que referirnos a los vv. 157-161 del primer *Himno homérico a Apolo*, en los que las doncellas que

---

evocación del alma del difunto. En la quinta parte, veremos las consecuencias de estos hechos, en relación con el motivo de la perennidad del arte de Orfeo.

bailaban en honor del dios, en Delos, "cantan un himno y hechizan a los mortales" (ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων).

Ahora bien, hemos podido observar ya la cualidad mágica de la música de Orfeo, a la vista de sus efectos sobre la naturaleza no - humana, y hemos aludido a la concepción animista de la naturaleza, que subyace en toda práctica mágica, y que, como vimos, estaba presente también en algunos momentos en los que Orfeo actuó (Apolonio de Rodas, IV, 1406-26; Dionisio Escitobraquiión, fr. 18 y 30 Rusten, = Diodoro Sículo, IV, 43 y 48). También vimos, en la primera parte (I. 3. A. a.), que uno de los verbos cuyo sujeto suele ser Orfeo es ἐπαίδω, y que su canto se denomina, en varias ocasiones, ἐπωιδή, términos que se referían al canto mágico, según puede comprobarse en otros pasajes, no protagonizados por Orfeo, en los que se habla de la acción mágica sobre animales o sobre fenómenos meteorológicos. Es éste el momento de presentar los testimonios del uso de ἐπωιδαί en el marco de ceremonias dirigidas a los dioses.

Quizá sea significativo que uno de los primeros testimonios que tenemos de ἐπωιδαί culturales se refiera a las ceremonias de los magos persas (Heródoto, I, 132: Διαθέντος δὲ αὐτοῦ μάγος ἀνὴρ παρεστῶς ἐπαείδει θεογονίην, οἷν δὴ ἐκεῖνοι λέγουσι εἶναι τὴν ἐπαιοιδήν· ἄνευ γὰρ δὴ μάγου οὐ οὐ νόμος ἐστὶ θυσίας ποιέεσθαι). Del uso de ἐπωιδαί por los persas dan cuenta también Estrabón, XV, 3, 4 y 15, y Diodoro Sículo, II, 29, 2. El testimonio de este último revela la supuesta finalidad de aquellos encantamientos (alejar el mal y consumir el bien): Χαλδαῖοι τοίνυν τῶν ἀρχαιοτάτων ὄντες Βαβυλωνίων τῆι μὲν διαιρέσει τῆς πολιτείας παραπλησίαν ἔχουσι τάξιν τοῖς κατ' Αἴγυπτον ἱερεῦσι· πρὸς γὰρ τῆι θεραπείαι τῶν θεῶν τεταγμένοι πάντα τὸν τοῦ ζῆν χρόνον φιλοσοφοῦσι, μεγίστην δόξαν ἔχοντες ἐν ἀστρολογίαι. ἀντέχονται δ' ἐπὶ πολὺ καὶ μαντικῆς, ποιούμενοι προρρήσεις περὶ τῶν μελλόντων, καὶ τῶν μὲν καθαρμοῖς, τῶν δὲ θυσίαις, τῶν δ' ἄλλαις τισὶν ἐπωιδαῖς ἀποτροπὰς κακῶν καὶ τελειώσεις ἀγαθῶν πειρῶνται πορίζειν.

En la literatura latina, como vimos en la primera parte, el canto de Orfeo se denomina frecuentemente *carmen*, palabra que también pudimos comprobar que designaba el canto mágico. Y, aparte de testimonios latinos que vuelven a atribuir esos *carmina* a los magos persas (Catulo, 90, 4-6: *si verast Persarum impia religio / gnatus ut accepto veneretur carmine divos / omentum in flamma pingue liquefaciens*), los tenemos del uso de *carmina* en el culto romano: *cuius sacri precationem, qua solet praeire XV virum collegii*

*magister, si quis legat, profecto vim carminum fateatur*, dice Plinio, *NH*, XXVIII, 12. En la Ley de las XII Tablas (cf. Cicerón, *De leg.*, II, 22), se establecía: *loedis publicis, quod sine curriculo et sine certatione corporum fiat, popularem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto eamque cum divom honore iungunto*. Hay que señalar que los romanos parecen haber preferido la flauta a la lira, como instrumento cultural<sup>895</sup>, aunque la lira no fue ignorada en absoluto. El mismo Cicerón, *Tusc.*, IV, 4, habla de la lira en el culto y en los banquetes: *nec vero illud non eruditorum temporum argumentum est, quod et deorum pulvinaribus et epulis magistratuum fides praecinunt, quod proprium eius fuit, de qua loquor, disciplinae*. Horacio, *Carm.*, III, 11, 3 y ss., se dirige a ese instrumento con estas palabras: *tuque testudo resonare septem / callida nervis, / nec loquax olim neque grata, nunc et / divitum mensis et amica templis*.

Cuando llegamos a la Antigüedad tardía, la concepción animista de la naturaleza resurge en formas de gran complejidad, y asistimos a una eclosión de creencias y prácticas mágicas de las que, en la época clásica de Grecia, sólo había algunos rastros que las reducían a supersticiones vulgares<sup>896</sup>. Una gran parte de nuestra información sobre la magia en el mundo antiguo procede de esta época, y es aquí donde podemos hallar testimonios del uso de la música en el marco de esas creencias. Así, en Apuleyo, *Apol.*, 31, leemos: *solebat ad magorum ceremonias advocari Mercurius carminum vector*, y en el *Pariser Zauberbuch*, 2289, Hermes recibe el nombre de πάντων μάγων ἀρχηγέτης<sup>897</sup>. También Hécate dio su nombre a los *Hecateia carmina* de los que habla Ovidio, *Met.*, XIV, 44. Y varios pasajes de Orígenes, *Contra Celsum*, son altamente reveladores de hasta qué punto los δαίμονες que poblaran el Universo, según creencia de la época, y animaran todos los seres, eran sensibles al sonido y a la música:

V, 38: Ἀνέγνωμεν δὲ παρὰ Νουμηνίῳ τῷ Πυθαγορείῳ περὶ τῆς κατασκευῆς αὐτοῦ, ὡς ἄρα πάντων τῶν ὑπὸ φύσεως διοικουμένων

<sup>895</sup> Vid. Quasten, J., 1930, p. 12.

<sup>896</sup> Poco después de la época de esplendor de la llamada Ilustración griega, Menandro, fr. 210 Sandbach, protesta contra esas formas de relación con lo sobrenatural que intentan propiciar a los dioses, entre otras cosas, mediante la música: οὐθεὶς δι' ἀνθρώπου θεὸς κώζει, γύναι, / ἑτέρου τὸν ἕτερον. εἰ γὰρ ἔλκει τινὰ θεὸν / τοῖς κυμβάλοισι ἄνθρωπος εἰς ὃ βούλεται, / ὃ τοῦτο ποιῶν ἐστὶ μείζων τοῦ θεοῦ.

<sup>897</sup> Cf. además Eitrem, en *RE*, VIII, cols. 788 y ss.

μετέχει οὐσίας ζώων καὶ φυτῶν· ἵνα δόξῃ μετὰ τῶν ἀτελέστων τελετῶν καὶ τῶν καλουσῶν δαίμονας μαγγανειῶν οὐχ ὑπὸ ἀγαματοποιῶν μόνων κατασκευάζεσθαι θεὸς ἀλλὰ καὶ ὑπὸ μάγων καὶ φαρμακῶν καὶ τῶν ἐπιδαίς αὐτῶν κηλουμένων δαιμόνων.

*Ibid.*, VII, 69: ἄπερ ποιοῦσιν οἱ δι' ἐπιδαῶν καὶ μαγγανειῶν μεμαθηκότες καλεῖν καὶ ἐπάγεσθαι δαίμονας ἐφ' ἃ βούλονται.

*Ibid.*, VIII, 61: Καὶ εὖ γὰρ σκόπησον παρὰ σαυτῶι, ποῖον παραδέξεται μάλλον ἦθος ὁ ἐπὶ πᾶσι θεός, καὶ δυνάμενος ὅσα ἄλλος οὐδεὶς πρὸς πάντα καὶ πρὸς εὐεργεσίαν ἀνθρώπων εἴτε περὶ ψυχὴν εἴτε περὶ σῶμα εἴτε περὶ τὰ ἐκτός, πότερον τὸν αὐτῶι περὶ πάντων ἀνακείμενον ἢ τὸν περιεργαζόμενον δαιμόνων ὀνόματα καὶ δυνάμεις καὶ πράξεις καὶ ἐπιδαῖς καὶ βοτάνας οἰκείας δαίμοσι καὶ λίθους καὶ τὰς ἐν αὐτοῖς γλυφάς, καταλλήλους ταῖς παραδιδόμεναις εἴτε συμβολικῶς εἴτε ὅπως ποτὲ μορφαῖς δαιμόνων. Ἄλλὰ δῆλον τῶι καὶ ἐπ' ὀλίγον παρακολουθεῖν δυναμένω ὅτι τὸ ἀπλαστον μὲν καὶ ἀπερίεργον ἦθος διὰ τοῦτο θεῶι τῶι ἐπὶ πᾶσιν ἀνακείμενον ἀποδεκτὸν ἔσται θεῶι καὶ πᾶσι τοῖς ἐκείνω οἰκειουμένοις· τὸ δὲ δι' ὑγείαν σώματος καὶ φιλοσωματίαν καὶ τὴν ἐν μέσοις πράγμασιν εὐτυχίαν περιεργαζόμενον δαιμόνων ὀνόματα καὶ ζητοῦν, πῶς κηλήσει τιεῖν ἐπιδαῖς τοὺς δαίμονας, ὡς μοχθηρὸν καὶ ἀσεβὲς καὶ δαιμονικὸν μάλλον ἢ ἀνθρωπικὸν καταλείψει ὁ θεὸς οἷς εἴλετο ὁ τὰ τοιάδε λέγων δαίμοσι, διασπαραχθεσόμενον ὑπὸ τῶν ὑφ' ἑκάστου ὑποβαλλομένων λογισμῶν ἢ καὶ ἄλλων κακῶν. Εἰκὸς γὰρ αὐτοὺς ἅτε φαύλους ὄντας καί, ὡς Κέλκος ὠμολόγησε, προσηλωμένους αἵματι καὶ κνίσσῃ καὶ μελωδίαις καὶ ἄλλοις τιεῖ τοιούτοις μηδὲ πρὸς τοὺς ταῦτα αὐτοῖς χαριζόμενους πίστιν τηρεῖν καὶ οἶονεῖ δεξιὰς.

También en los *Oracula chaldaica*, fr. 219, 4-5, la divinidad invocada dice que acude "persuadida por palabras que no deben revelarse, con las que el mortal alegra la mente de los inmortales": τεῆς ὑποθημοσύνης / πειθοῖ τ' ἀρρήτων ἐπέων, οἷς δὴ φρένα τέρπειν / ἀθανάτων ἕαδε θηητὸς βροτὸς ... Como repetidamente se ha dicho y discutido, la frontera entre magia y religión -sobre todo en estos contextos culturales- es casi imposible de trazar. La caracterización de los himnos ἐπικλητικοί, en el culto, tal como la ofrece Menandro el rétor, *De epideicticis*, I, 334, p. 8 Russell-Wilson, sería válida también para las ἐπιδαί: unos y otros tienen, al menos, un objetivo en común: la invocación de los dioses. En *Pap. Berol.*, I, 317, 322, se llama ἱεραί a las ἐπιδαί. En *Pap. Par.*, 2901, v. 2939, se invoca a una

deidad para que haga más eficaz la έπωιδή: αλλά cù Κυπρογένεια τέλει τελεάν έπαιδών. En este contexto, es muy importante un pasaje de Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss. (habla Medea):

*'nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis  
aurea cum luna succeditis ignibus astra,  
tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris  
adiutrixque venis cantusque artesque magorum,  
quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis,  
auraeque et venti montesque amnesque lacusque  
dique omnes nemorum dique omnes noctis adeste.  
Quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes  
in fontes rediere suos, concussaue sisto,  
stantia concutio cantu freta, nubila pello  
nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,  
vipereas rumpo verbis et carmine fauces,  
vivaque saxa sua convulsaue robora terra  
et silvas moveo iubeoque tremescere montes  
et mugire solum manesque exire sepulcris.  
Te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores  
aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro  
pallent et pellet nostris Aurora venenis!*

Puede observarse que la maga consigue sus prodigios a través de dioses que le prestan su ayuda; cf. Apuleyo, *Apol.*, 43: *quamquam Platoni credam inter deos atque homines natura et loco medias quasdam divorum potestates intersitas, easque divinationes cunctas et magorum miracula gubernare, e ibid.*, 31: *solebat ad magorum cerimonias advocari Mercurius carminum vector.*

La presencia de la música en el culto, según Quasten<sup>898</sup>, obedece a intenciones mágicas como las que revelan esos textos. Se creía, p. e., que a los dioses les agrada la música, como podemos ver en Horacio, *Carm.*, I, 36, 1-3: *Et ture et fidibus iuvat / placare et vituli sanguine debito / custodes Numidae deos,* y en Censorino, *De die natali*, XII, 2: *Nam nisi grata esset mortalibus deis, profecto ludi scaenici placandorum deorum causa non essent, nec tibicen omnibus supplicationibus in sacris aedibus adhiberetur, non cum tibicine aut tubicine triumphus ageretur Marti, non Apollini cithara,*

---

<sup>898</sup> Vid. Quasten, J., 1930, pp. 3-5.

*non Musis tibiae ceteraque id genus essent attributa, non tibicinibus, per quos numina placantur, esset permissum aut ludos publice facere ac vesci in Capitolio.* Y el fr. 23, 69, del *Corpus Hermeticum*, que ya mencionamos, dice: χαίρει γὰρ ὕμνοις ὁ θεός. Asimismo, en el marco de esas creencias mágicas, Plutarco, *De Is. et Os.*, 376 d, sugiere que la música aleja del ritual toda influencia perturbadora<sup>899</sup>: τὸν γὰρ Τυφῶνά φασι τοῖς κείστοις ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι. En un escolio a *Od.*, XI, 48, se nos dice: κοινή τις παρὰ ἀνθρώποις ἐστὶν ὑπόληψις ὅτι νεκροὶ καὶ δαίμονες εἶδηρον φοβοῦνται, y esta noticia nos remite a las noticias que expusimos más arriba, acerca de la sonoridad del bronce en el culto a los muertos.

Esa intención cultural de la música estaba, para los griegos, en los orígenes de ese arte. Uno de los iniciadores míticos de la música griega, Olimpo, compuso "nomoi" dedicados a los dioses, y a él remontan las melodías que usaban los griegos en las fiestas en honor de los dioses, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 d-e: εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτόν φασι ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρκύου «μαθητοῦ», πεποικηκός εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους. 1133 e οὗτος γὰρ παιδικᾶ γενόμενος Μαρκύου καὶ τὴν αὐλῆσιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἀρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα οἷς «ἔτι καὶ» νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν. Y, entre los testimonios de la himnódica cultural griega, es especialmente revelador el himno a Zeus, conservado en el templo de Zeus Dicteo (Palaicastro, Creta, ca. ss. II-III d. C.), del que transcribimos los siguientes versos, tal como los cita Quasten<sup>900</sup>:

ὦ μέγιστε Κοῦρε χαῖρέ μοι  
 Κρόνιε πανκρατὲς γάνους,  
 βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος.  
 Δίκταν ἐς ἐνιαυτὸν ἔρ-  
 πε καὶ γέγαθι μολπαί,  
 τάν τοι κρέκομεν πάκτισιν  
 μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν  
 καὶ στάντες ἀείδομεν τεδὸν

<sup>899</sup> Daniélou, A., 1968, p. 47, pone otros ejemplos de sonoridades que sirven para crear un "clima" que aproxime a lo sagrado, y que ahuyente a los malos espíritus: las campanillas, en la Consagración; los gongs y tambores, en Laos, India y China meridionales; las trompetas, en el Tíbet.

<sup>900</sup> Cf. también con Aly, W., 1912, esp. 469-70.

ἀμφὶ βωμὸν εὐερκῆ

Pero no a todos los dioses se les rendía culto con música. Aparte de los problemas que plantean las divinidades de ultratumba, a las que nos referimos más arriba, a Zeus Lykaios se le rinde culto en silencio (ἐν ἀπορρήτῳ, dice Pausanias, VIII, 38, 7), y cf. Luciano, *Syr. d.*, 44: Διὸ μὲν ὦν κατ' ἠκυχίην θύουσιν οὔτε αἰδούντες οὔτε αὐλέοντες· εὔτ' ἂν δὲ τῆι Ἥρῃ κατέρχωνται αἰδουσί τε καὶ αὐλέουσιν καὶ κρόταλα ἐπικροτέουσιν. A Hera sí se le rendía culto con música, y recordemos que el *Himno órfico núm. 16* está dedicado a esa diosa.

Por lo demás, la mayor parte de lo que sabemos acerca de la música en el culto griego, se refiere a Apolo<sup>901</sup>, que no es a quien Orfeo se dirige en los testimonios míticos, fuera del fragmento de las *Basárides*, de Esquilo (transmitido por el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, = t. 45 y 113 Kern), y de algunos testimonios del orfismo, como el *Himno órfico núm. 34*, y del fr. 62 Kern. Debemos detenernos, no obstante, en la música del culto de Apolo, pues algunos de los efectos de la de Orfeo son eminentemente apolíneos, como comprobaremos en su momento. Y la historia de la música en el culto de Apolo nos pondrá también en contacto con hechos que nos servirán de guía para estudiar la música en los contextos en los que Orfeo había "ejercido" su función de iniciador religioso: los cultos místéricos, en general, y el orfismo, en particular.

## B. 2. La música en el culto de Apolo.

En general, un buen panorama de la relación de Apolo con la música lo ofrece el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1135 f y ss.:

ἡμεῖς δ' οὐκ ἀνθρωπὸν τινα παρελάβομεν εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν Ἀπόλλωνα. οὐ γὰρ Μαρσύου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ὑάγνιδος, ὡς τινες οἴονται, εὐρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός. δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν ἅς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ, καθάπερ ἄλλοι τε καὶ Ἀλκαῖος ἐν τινι τῶν ὕμνων (fr. 3 Bergk) ἱστορεῖ. καὶ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῆι δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῆι ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσαν· ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ'

<sup>901</sup> Vid. Farnell, L. R., 1895-1909, IV, pp. 244 y ss. de la reimpresión de 1977.

αυλούς, ἢ δ' ἐν μέσῳ προκειμένην ἔχει τῷ στόματι κύριγγα· ὅτι δ' οὗτος οὐκ ἐμός λόγος (Eur., fr. 484) \*\*\* Ἀντικλείκης <ἐν τοῖς Δηλιακοῖς> (FGtH 334 F 52) καὶ Ἴστρος ἐν ταῖς Ἐπιφανείαις (F Gt H 140 f 14) περὶ τοῦτον ἀφηγήσαντο, οὕτως δὲ παλαιὸν ἐστὶ τὸ ἀφίδρυμα τοῦτο, ὥστε τοὺς ἐργασαμένους αὐτὸ τῶν καθ' Ἡρακλέα Μερόπων φασὶν εἶναι. ἀλλὰ μὴν καὶ τῷ κατακομίζοντι παιδί τὴν Τεμπικὴν δάφνην εἰς Δελφοὺς παρομαρτεῖ αὐλητῆς, καὶ τὰ ἐξ Ὑπερβορέων δ' ἱερά μετ' αὐλῶν καὶ κυρίγγων καὶ κιθάρας εἰς τὴν Δῆλόν φασὶ τὸ παλαιὸν στέλλεσθαι. ἄλλοι δὲ καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν φασὶν αὐλῆσαι, καθάπερ ἱστορεῖ ὁ ἄριστος μελῶν ποιητῆς Ἀλκμάν (fr. 51 Page, 219 Calame)· ἢ δὲ Κόρινα (fr. 15 Page) καὶ διδαχθῆναί φησι τὸν Ἀπόλλω ὑπ' Ἀθηναῖς αὐλεῖν. σεμνὴ οὖν κατὰ πάντα ἡ μουσικὴ, θεῶν εὖρημα οὕσα.

Pero ahora debemos retroceder bastante en el tiempo.

Ya en *Il.*, I, 472-4, vemos a los aqueos acompañando con el canto de un reán el sacrificio propiciatorio en honor de Apolo (οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆι θεὸν ἰλάσκοντο / καλὸν αἰείδοντες παιήονα κούροι Ἀχαιῶν, / μέλποντες ἐκάεργον· ὁ δὲ φρένεα τέρπετ' ἀκούων). Era, por cierto, en el marco del culto de Apolo en Delfos, donde tenían lugar certámenes musicales como aquellos en los que Orfeo estuvo a punto de participar (vid. Higino, *Fab.*, CCLXXIII, 10-11; Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 15; Pausanias, X, 7, 2, y *A. O.*, vv. 406-41). Estrabón, IX, 3, 10, ofrece una pormenorizada información sobre la música en Delfos, de la que indicaremos sólo esto:

Ἀγὼν δὲ ὁ μὲν ἀρχαῖος ἐν Δελφοῖς κιθαρῳιδῶν ἐγενήθη παιᾶνα αἰδόντων εἰς τὸν θεόν· ἔθηκαν δὲ Δελφοί· μετὰ δὲ τὸν Κρισαῖον πόλεμον οἱ Ἀμφικτύονες ἵππικὸν καὶ γυμνικὸν ἐπ' Εὐρυλόχου διέταξαν στεφανίτην καὶ Πύθια ἐκάλεσαν. προσέθεσαν δὲ τοῖς κιθαρῳδοῖς αὐλητὰς τε καὶ κιθαρῳιστὰς χωρὶς ὠιδῆς, ἀποδώσαντάς τι μέλος ὃ καλεῖται νόμος Πυθικός. πέντε δ' αὐτοῦ μέρη ἐστίν, ἄγκρουσις ἄμπειρα κατακελευσμὸς ἴαμβοι καὶ δάκτυλοι κύριγγες. ἐμελοποίησε μὲν οὖν Τιμοσθένης, ὁ ναύαρχος τοῦ δευτέρου Πτολεμαίου ὁ καὶ τοὺς λιμένας συντάξας ἐν δέκα βίβλοις. βούλεται δὲ τὸν ἀγῶνα τοῦ Ἀπόλλωνος τὸν πρὸς τὸν δράκοντα διὰ τοῦ μέλους ὑμνεῖν.

Este texto permite observar algo muy importante: el acompañamiento instrumental del culto delfico no se limitaba a la lira, sino que la flauta también estaba presente, como ocurría en Delos, a la vista de Luciano, *Salt.*, 16: ἐν Δήλῳ δέ γε οὐδὲ αἰ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῶι καὶ κιθάραι οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπῶρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις αἵματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.

Esa música de lira era ya conocida en la Creta minoica: en el sarcófago de Hagia Triada, ya vemos una cítara de siete cuerdas<sup>902</sup>. Proclo, *ap. Focio, Bibl.*, cód. 239, p. 320 a-b Bekker, alude a la lira entre los cretenses: ὁ μέντοι νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ' αὐτοῦ. Νόμιμος γὰρ ὁ Ἀπόλλων, Νόμιμος δὲ ἐκλήθη ὅτι τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν αἰδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρήτης πρῶτος στολῆι χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ἦιξε νόμον. El Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c, pone a los cretenses como origen de un uso que luego, según ese texto, se extendió a toda Grecia, el de acompañar con música de lira las marchas al combate: πρὸς λύραν ἐποίουν τὴν πρόσοδον τὴν πρὸς τοὺς ἐναντίους, καθάπερ ἱστοροῦνται μέχρι πολλοῦ χρῆσασθαι τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς ἐπὶ τοὺς πολεμικοὺς κινδύνους ἐξόδου Κρήτες. Por otra parte, hay testimonios acerca de los cretenses asociados con el culto de Apolo en Delfos, desde el primer *Himno homérico a Apolo*, vv. 516 y ss. Y los griegos atribuían a Creta un papel relevante en la formación de algunos aspectos de su música, tanto en lo teórico como en lo práctico, según veremos bastante pronto.

El texto del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c, nos ha informado del uso de la música de lira en las marchas al combate<sup>903</sup>. Pues bien: un rasgo de los festivales en honor de Apolo era, desde época temprana, la danza colectiva de

---

<sup>902</sup> Conservado en el Museo de Heraclion; vid., p. e., Paquette, D., 1984, p. 90, fig. 10.

<sup>903</sup> Naturalmente, la lira no era el instrumento exclusivo: Polibio, IV, 20, 6, y el Ps. Plut., *De mus.*, 1140 c, hablan de la flauta, en esos mismos contextos. Otros testimonios acerca de la lira, pueden verse en Ateneo., XIV, 627 d, y en Marciano Capela, IX, 925.

hombres jóvenes o de guerreros<sup>904</sup>, acompañada por un canto que daría lugar al género conocido como hiporquema. Pero, en el s. V, el hiporquema ya no era exclusivamente apolíneo, como puede verse en Ateneo, XIV, 8, 617 c y ss., que reproduce un hiporquema de Prátinas, lleno de alusiones a Dioniso y a la agitación de la música propia de ese dios:

Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινὰς ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συναίδειν τοῖς αὐληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιούντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ Ὑπορχήματος (fr. 1 B):

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις  
ἔμολεν ἐπὶ  
Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν; ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος·  
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν' ὄρεα σύμενον  
μετὰ Ναιάδων  
οἶά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος.  
τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερίς βασιλείαν· ὁ δ' αὐτὸς  
ἕστερον χορευέτω, καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας.  
κώμοις μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλοι  
παροίνων  
ἔμμεναι στρατηλάτας.

παῖε τὸν φρυγίου ποικίλου πνοᾶν ἔχοντα,  
φλέγε τὸν ὀλεσειαλοκάλαμον, λαλοβαρύσπα .. μελο-  
ρυθμοβάταν  
θῶπα τρυπάνωι δέμας πεπλασμένον.  
ἦν ἰδού· ἄδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς διαρριφά, θριαμ-  
βοδιθύραμβε,  
κισσόχαιτ' ἄναξ, ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορεῖαν.

También nos informa Ateneo de que el hiporquema se había asimilado a una danza cómica -XIV, 28, 630 e- y de que en él participaban mujeres -631 c-. Esa danza, acompañada por un canto, representaba algo: el primer ejemplo lo pudo proporcionar Teseo, al inventar la llamada danza de la grulla

---

<sup>904</sup> Remitimos a la tercera parte, donde, en el apartado III. 3. g., hemos expuesto esos hechos, para discutir la interpretación de Fritz Graf acerca de Orfeo como iniciador de adolescentes en sociedades guerreras.

y bailarla con sus acompañantes, alrededor del altar de Delos, como representación del laberinto y de lo que allí había ocurrido, como leemos en Plutarco, *Thes.*, 21: ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε, καὶ τῶι θεῶι θύσας καὶ ἀναθεῖς τὸ Ἄφροδίσιον ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδης, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἠιθέων χορείαν ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῶι Λαβυρίνθωι περιόδων καὶ διεξόδων ἐν τινι ῥυθμῶι παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος (fr. 85 Wehrli). ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα βωμόν, ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἀπάντων.

En Esparta, esa danza colectiva acentuó su carácter marcial. La música de las γυμνοπαιδία conmemoraba un incidente bélico, como sugieren los *Anecdota Bekkeriana*, I, 234, s. v. Γυμνοπαιδία· ἐν Σπάρτῃ παῖδες γυμνοὶ παιᾶνας αἰδοντες ἐχόρευον Ἀπόλλωνι τῶι Καρνείω<sup>905</sup> κατὰ τὴν αὐτοῦ πανήγυριν. Ateneo, XV, 22, 678 c, añade que esos coros constaban de hombres que bailaban desnudos y cantaban cantos de Taletas y Alcmán, y peanes de Dionisódoto el laconio (γυμνῶν ὄρχουμένων καὶ αἰδόντων Θαλητᾶ καὶ Ἀλκμᾶνος αἰσματα καὶ τοὺς Διονυσοδότου τοῦ Λάκωνος παιᾶνας). Pausanias, III, 11, 9 habla de un lugar que los espartanos llamaban "coro", junto a unas estatuas de Apolo, Ártemis y Leto, y dice que lo llamaban así porque los jóvenes formaban coros en honor de Apolo: Σπαρτιάταις δὲ ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Πυθαέως τέ ἐστιν Ἀπόλλωνος καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Λητοῦς ἀγάλματα. Χορὸς δὲ οὗτος ὁ τόπος καλεῖται πᾶς, ὅτι ἐν ταῖς γυμνοπαιδίαις (ἐορτῇ δὲ εἴ τις ἄλλη καὶ αἰ γυμνοπαιδίαι διὰ σπουδῆς Λακεδαιμονίοις εἰσίν) ἐν ταύταις οὖν οἱ ἔφηβοι χοροὺς ἰστάσι τῶι Ἀπόλλωνι. En el *Etymologicum magnum*, "s. v." Γυμνοπαιδία, se confirma que en esas fiestas, los jóvenes cantaban peanes a Apolo: ἐορτῇ Λακεδαιμονίων, ἐν ἣι παῖδες ἦιδον τῶι Ἀπόλλωνι παιᾶνας γυμνοὶ εἰς τοὺς περὶ Θυρέαν πεσόνας<sup>906</sup>.

<sup>905</sup> Las "Karneia", fiestas también dedicadas a Apolo (Píndaro; P. V, 79-80), parecen haber incluido asimismo una danza de hombres armados, como sugiere Calímaco, *Himno a Apolo*, vv. 85 y ss.: ἦ ῥ' ἐχάρη μέγα Φοῖβος, ὅτε ζωστήρες Ἐννοῦς / ἀνέρες ὠρχήσαντο μετὰ ξανθήϊσι Λιβύσσης, / τέθμια εὐτέ σφιν Καρνειάδες ἦλυθον ὦραι.

<sup>906</sup> Farnell, L. R., 1895-1909, IV, p. 415 de la reimpr. de 1977, cuando reproduce esa cita, dice περὶ Πύλαιαν, que Gaisford, el editor del

De estas ceremonias tuvo que surgir el solemne himno religioso llamado νόμος, al que aludían Estrabón, IX, 3, 10, y Proclo, *ap. Focio, Bibl.*, cód. 239, p. 320 a-b Bekker. Vemos, pues, que, en la constitución de esa música para el culto de Apolo, había intervenido Esparta. Y es muy interesante lo que nos ha transmitido el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1142 e, acerca de las preferencias musicales de aquella región de Grecia, que prefería la música en la que detectaba que podía conducir a la rectitud de las costumbres: Λακεδαιμόνιοι τὸ παλαιὸν καὶ Μαντινεῖς καὶ Πελληνεῖς· ἕνα γὰρ τινα τρόπον ἢ παντελῶς ὀλίγους ἐκλεξάμενοι, οὐς ὤιοντο πρὸς τὴν τῶν ἠθῶν ἐπανόρθωσιν ἀρμόττειν, ταύτῃ τῇ μουσικῇ ἐχρῶντο. He ahí, tal vez, un antecedente de la actitud de Platón frente a la música, tal como se manifiesta, p. e., en *R.*, 399 a-d. Platón llenó las exposiciones de su "filosofía de la música" con críticas contra las innovaciones de músicos como Timoteo de Mileto, y es a propósito de éste último del que Ateneo, XIV, 40, 636 e, cuenta una anécdota que revela los austeros gustos musicales espartanos: Ἀρτέμων δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Διονυσιακοῦ Συστήματος Τιμόθεον φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχорδοτέρῳ συστήματι χρῆσασθαι τῇ μάγαδι· διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσιν εὐθυνόμενοι ὡς παραφθείροι τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν, δεῖξαι παρ' αὐτοῖς ὑπάρχοντα Ἀπολλώνισκον πρὸς τὴν αὐτοῦ εὐνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι. E. d.: frente a las fantasías jónicas de Timoteo, la música de Terpandro era la que gustaba a los espartanos, como puede verse en Plutarco, *Inst. Lac.*, XVII, 238 b-c:

Καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ῥυθμοὶ παρορμητικοὶ ἦσαν πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα καὶ ὑπερφρόνησιν θανάτου, οἷς ἐχρῶντο ἔν τε χοροῖς καὶ πρὸς αὐλὸν ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις. ὁ γὰρ Λυκούργος παρέζευξε τῇ κατὰ πόλεμον ἀσκήσει τὴν φιλομουσίαν, ὅπως τὸ ἄγαν πολεμικὸν τῷ ἐμμελεῖ κερασθῆν συμφωμίαν καὶ ἀρμονίαν ἔχη· διὸ καὶ ἐν ταῖς μάχαις προεθύετο ταῖς Μούσαις ὁ βασιλεὺς, ἵνα λόγου ἀξίας παρέχῃ τὰς πράξεις οἱ μαχόμενοι καὶ μνήμη εὐκλεοῦς.

Εἰ δέ τις παραβαίνει τι τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον· ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτατον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρωιδῶν καὶ τῶν ἠρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημίωσαν καὶ τὴν κιθάραν αὐτοῦ προσεπαττάλευσαν φέροντες, ὅτι

---

*Etymologicum Magnum*, recoge en el aparato crítico, sin indicar su procedencia; tras la lectura aceptada, Θυρέαν, indica tres mss., M, D y P.

μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν· μόνα γὰρ τὰ ἀπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δ' ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἷς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμῃ τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν.

Y Cristodoro de Coptos -un poeta de entre los ss. V y VI d. C.- ha hablado de los efectos sedantes de esa música, en *Ecphraseis*, vv. 111 y ss. (conservadas en el libro segundo de la *Anthologia Palatina*):

Μήτε λίπηις Τέρπανδρον ἐύθροον, οὐδ' ἀτάχα φαίης  
ἔμπνοον, οὐκ ἄφθογγον, ἰδεῖν βρέτας· ὡς γὰρ ὀίω,  
κινυμέναις πραπίδεσσιν ἀνέπλεκε μύστιδα μολπῆν,  
ὡς ποτε δινήεντος ἐπ' Εὐρώταο ῥοάων  
μυστιπόλῳι φόρμιγγι κατεπρήνεν ἀείδων  
ἀγχεμάχων κακότητας Ἀμυκλαίων ναετήρων.

En ese ámbito de "la dignidad y la decencia" (μετὰ τοῦ σεμνοῦ καὶ πρέποντος), parece haberse mantenido la música de Terpandro, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 f. En 1146 b, dice que Terpandro había incluso resuelto con su música una contienda civil. Parece, en fin, que el "gusto espartano" tuvo su parte en la configuración del registro expresivo en el que solía moverse la música apolínea. Y tenemos noticias que aproximan el arte de Orfeo al que parecen haber apreciado los espartanos: Terpandro siguió utilizando las melodías de Orfeo (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f) y era el depositario de la lira de nuestro cantor (Nicomaco de Gerasa, p. 266 y ss. Jan, = Terpandro, t. 53 b Gostoli).

Ahora bien, es difícil decidir si la música del culto de Apolo era serena, como veremos más abajo, porque Apolo tenía ese carácter desde un principio, o si Apolo adquirió ese carácter como consecuencia de la índole de sus rituales, eminentemente "públicos" y "ciudadanos", al margen de intereses domésticos que lo habrían podido aproximar a una sensibilidad menos severa -como la de Dioniso, en el sentido, muy simplificador, de dar rienda suelta a los afectos y a los instintos básicos; no tenemos necesidad de indicar cuántos pares de comillas deberían ponerse a esas expresiones-. También ese carácter lo alejaba de los dioses ctónicos. Pero, en Homero, parece que Apolo no tiene una *gravitas* tan acusada como para dar lugar a

esas formas de "arte cultural". Farnell<sup>907</sup> se inclinaba a pensar que el ritual, del mismo modo que produjo una mitología, produjo un tipo de "arte" acorde con su índole, y eso, a su vez, perfiló el carácter de la divinidad. En el culto de Apolo, desde muy antiguamente, se encontraba el ritual del peán, compuesto originariamente en hexámetros, y consagrado a Apolo como sanador y portador de la victoria. La forma métrica y el contexto en el que se cantaba el peán -y su intención, sobre todo- favorecía ese carácter solemne y medido. Y la función cultural de esta música actuaba, asimismo, en pro de la conservación de ese carácter expresivo.

Fuera ello lo que fuere, he aquí, finalmente, algunos testimonios que confirman ese carácter de la música de Apolo:

a) Píndaro, *P.*, V, 63 y ss.: ὁ καὶ βαρειᾶν νόσων / ἀκέσματ' ἀνδρῶν καὶ γυναιξὶ νέμει, / πόρεν τε κίθαρην, δίδωσί τε τε Μοῖσαν οἷς ἂν ἐθέληι, / ἀπόλεμον ἀγαγῶν / ἐς πραπίδας εὐνομίαν.

b) Filócoro, *F Gr Hist* 3b 328 F 172 Jacoby (transmitido por Ateneo, XIV, 24, 628 a): τὸν Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες.

c) Plutarco, *De E apud Delphos*, 389 a-c: καὶ αἰδοῦσι τῶι μὲν διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μετὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινα καὶ διαφόρησιν ἐχούσης· 'μιξοβόαν' γὰρ Αἰσχύλος (fr. 355) φησί 'πρέπει διθύραμβον ὀμαρτεῖν σύγκωμον Διονύσῳ', τῶι δὲ παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σῶφρονα μοῦσαν.

El carácter de la música apolínea era, pues, bastante afín a los efectos de la música de Orfeo, que amansaba fieras y calmaba tempestades. Pero, como indicamos al principio de nuestra exposición sobre la música del culto de Apolo, no es con este culto con el que Orfeo tiene más que ver. En el próximo apartado, atacaremos el problema de la música en el marco de los misterios; pero, antes, debemos detenernos todavía en la exposición de algo que los griegos creían, acerca de los orígenes de aquella música representada por Terpandro y preferida por los espartanos. Como ya apuntábamos más arriba, a Creta se atribuía una cierta importancia en la constitución de esa música<sup>908</sup>. En efecto, Plutarco, *Lyc.*, 4, cuenta que Licurgo, durante su estancia en Creta, conoció a Taletas y lo persuadió para que fuera a Esparta,

<sup>907</sup> 1895-1909, IV, p. 251 de la reimpr. de 1977.

<sup>908</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, pp. 125-6.

porque su música ejercía los mismos efectos que los legisladores más poderosos:

ἓνα δὲ τῶν νομιζομένων ἐκεῖ σοφῶν καὶ πολιτικῶν χάριτι καὶ φιλαίαι πείσας ἀπέστειλεν εἰς τὴν Σπάρτην, Θάλητα, ποιητὴν μὲν δοκοῦντα λυρικῶν μελῶν καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην ταύτην πεποιημένον, ἔργῳ δὲ ἄπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττόμενον. λόγοι γὰρ ἦσαν αἱ ὠδαὶ πρὸς εὐπέθειαν καὶ ὁμόνοιαν ἀνακλητικοί, διὰ μελῶν ἅμα καὶ ῥυθμῶν πολὺ τὸ κόσμιον ἐχόντων καὶ καταστατικόν, ὧν ἀκροώμενοι κατεπραῦνοντο λεληθότως τὰ ἦθη καὶ συνωικειοῦντο τῷ ζήλωι τῶν καλῶν ἐκ τῆς ἐπιχωριαζούσης τότε πρὸς ἀλλήλους κακοθυμίας, ὥστε τρόπον τινὰ τῷ Λυκούργῳ προοδοποιεῖν τὴν παιδείειν αὐτῶν ἐκεῖνον.

También dijo Prátinas que Taletas fue a Esparta por orden de un oráculo, para liberar la ciudad de una peste, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1146 b-c. El pasaje habla también de Terpandro, como ejemplo de la creencia en que una música adecuada mantiene el estado en equilibrio (en la tercera parte, nos hemos ocupado de la raigambre pitagórica y platónica de estas ideas). Otros ejemplos que apoyan esa doctrina, infundiéndole una dimensión religiosa, los ofrecen Taletas y el canto del peán, en el primer libro de la *Iliada*. He aquí el texto del Ps. Plutarco, *De mus.*, 1146 b-c<sup>909</sup>:

Ἔστι δὲ καὶ ταῖς εὐνομωτάταις τῶν πόλεων ἐπιμελὲς γεγένηται φροντίδα ποιεῖσθαι τῆς γενναίας μουσικῆς, πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα μαρτύρια παραθέσθαι ἔστι, Τέρπανδρον δ' ἂν τις παραλάβοι τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις στάσιν καταλύσαντα, καὶ Θαλήταν τὸν Κρήτα, ὃν φασι κατὰ τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίοις παραγενόμενον διὰ μουσικῆς ἰάσασθαι ἀπαλλάξαι τε τοῦ 1146."C".1 κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας (fr. 8 Bgk.). ἀλλὰ γὰρ καὶ Ὅμηρος τὸν κατασχόντα λοιμὸν τοὺς Ἕλληνας παύσασθαι λέγει διὰ μουσικῆς· ἔφη γοῦν (A 472 sqq.)· οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆι θεὸν ἰλάσκοντο, / καλὸν αἰείδοντες παιήονα, κούροι Ἀχαιῶν, / μέλποντες Ἐκάεργον· ὁ δὲ φρένα τέρπετ' ἀκούων.'

Ahora bien: Glauco, según noticia transmitida por el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1134 e, dice que Taletas había tomado el arte de Olimpo como su

<sup>909</sup> Cf. Pausanias, I, 14, 4.

modelo, y Aristóteles, *Pol.*, VIII, 5, 16, 1340 a, pone los μέλη Ὀλύμπου como ejemplo eminente de música capaz de influir sobre el carácter.

En fin, parece como si los griegos hubieran concebido la historia de su música "clásica" como un proceso que partió de Asia Menor -en breve presentaremos los testimonios de esto último- y, a través de Creta, se consumó en Esparta. El mismo camino que la música lo habrían seguido también las creencias relativas a su uso catártico y cultural. Y el principal transmisor de la música minorasiática al mundo griego habría sido Taletas.

Lo que hemos dicho sobre Creta, para completar nuestro panorama de la música apolínea, nos sitúa en la tierra de los dáctilos del Ida, que nos van a servir, en breve, como hilo conductor, para analizar la música de los cultos místéricos.

### B. 3. Los misterios y la música.

Si la danza era moneda corriente en los misterios<sup>910</sup>, en éstos también tenía que haber música, como confirman las representaciones de instrumentos en escenas de iniciación: véanse, p. e., una terracota de la colección

---

<sup>910</sup> Vid. Quasten, J., 1930, p. 46. Cf. Platón, *Euthd.*, 7, 277 d (ποιεῖτον δὲ ταῦτον ὅπερ οἱ ἐν τῇ τελετῇ τῶν Κορυβάντων, ὅταν τὴν θρόνωσιν ποιῶσιν περὶ τοῦτον ὄν ἂν μέλλωσι τελεῖν. καὶ γὰρ ἐκεῖ χορεία τίς ἐστι καὶ παιδιὰ), y algunos textos de Luciano. Uno de ellos nos lleva al culto de Apolo Delio (*De salt.*, 16): ἐν Δήλῳ δὲ γε οὐδὲ αἰ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ ἐν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίνοντο. παίδων χοροὶ συνέλθοντες ὑπ' αὐλῶι καὶ κιθάραι οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπαρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις αἵματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα. El párrafo 79 de ese opúsculo *De saltatione* describe con finura el efecto de la danza: Ἡροδότῳ μὲν οὖν τὰ δι' ὀμμάτων φαινόμενα πιετότερα εἶναι τῶν ὤτων δοκεῖ· ὀρχήσει δὲ καὶ τὰ ὤτων καὶ ὀφθαλμῶν πρόσεστιν. οὕτω δὲ θέλγει ὀρχησις ὥστε ἂν ἐρών τις εἰς τὸ θέατρον παρέλθοι, ἐσωφρονίσθη ἰδὼν ὅσα ἔρωτος κακὰ τέλη. Finalmente, Luciano, *De salt.*, 15, relaciona precisamente a Orfeo con una danza sagrada que formaba parte de las τελεταί: ἐὼ λέγειν, ὅτι τελετὴν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως, Ὀρφέως δηλαδὴ καὶ Μουσαίου καὶ τῶν τότε ἀρίστων ὀρχηστῶν καταστησαμένων αὐτάς, ὡς τι κάλλιστον καὶ τοῦτο νομοθετησάντων, ἐν ῥυθμῶι καὶ ὀρχήσει μνεῖσθαι. Orfeo, por cierto, quien enseñaba a bailar las danzas del culto de Cibele, en Apolonio de Rodas, I, 1134 y ss.

Campana<sup>911</sup>, y, con relación a la iniciación dionisíaca, la bailarina desnuda que aparece en los frescos de la Villa dei Misteri, en Pompeya<sup>912</sup>, y que está tocando unos címbalos. En general, puede esperarse que la música esté presente en este ámbito, pues el fin de los misterios consiste en que el μύκτης se purifique e inicie una nueva vida. Al tratar de la música en ceremonias relacionadas con el mundo de ultratumba, presentamos los testimonios de una creencia en la función purificadora de la resonancia del bronce. Pues bien: esa resonancia era la que se escuchaba en el dominio de los dáctilos del Ida, como vamos a ver en seguida, y esos personajes eran iniciadores legendarios de misterios.

Walter Burkert<sup>913</sup> ha señalado la relación entre la herrería y la fundación de los misterios, relación que conduce al ámbito de la magia musical. En efecto, los dáctilos del Ida habían sido civilizadores -y, entre otras cosas, habían introducido el uso de los metales-, iniciadores de misterios, reveladores de ἐπωδαί ... y maestros de Orfeo, como vimos en Diodoro Sículo, V, 64, 3-5:

πρῶτοι τοίνυν τῶν εἰς μνήμην παραδεδομένων ὤικησαν τῆς Κρήτης περὶ τὴν Ἴδην οἱ προσαγορευθέντες Ἰδαῖοι Δάκτυλοι. τούτους δ' οἱ μὲν ἑκατὸν τὸν ἀριθμὸν γεγονέναι παραδεδώκασι, οἱ δὲ δέκα φασὶν ὑπάρχοντας τυχεῖν ταύτης τῆς προσηγορίας, τοῖς ἐν ταῖς χερσὶ δακτύλοις ὄντας ἰσαριθμούς. 5.64.4. ἐνιοὶ δ' ἱστοροῦσιν, ὧν ἔστι καὶ Ἔφορος (= Ἐφορο, *F Gr H*, 70 F 104), τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους γενέσθαι μὲν κατὰ τὴν Ἴδην τὴν ἐν Φρυγίαι, διαβῆναι δὲ μετὰ Μυγδόνοιο εἰς τὴν Εὐρώπην· ὑπάρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπωδάς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Καμοθράικην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγχωρίους· καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας ἐξευεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια. 5.64.5. οἱ δ' οὖν κατὰ τὴν Κρήτην Ἰδαῖοι Δάκτυλοι παραδέδονται τὴν τε τοῦ πυρὸς χρῆσιν καὶ τὴν τοῦ χαλκοῦ καὶ σιδήρου φύσιν ἐξευρεῖν τῆς Ἀπτεραίων χώρας περὶ τὸν καλούμενον Βερέκυνθον, καὶ τὴν ἐργασίαν δι' ἧς κατασκευάζεται·

911 Vid. Quasten, J., 1930, lám. 12.

912 Vid., entre otras reproducciones, Quasten, J., 1930, lám. 14.

913 1962 b, p. 40.

δόξαντας δὲ μεγάλων ἀγαθῶν ἀρχηγοὺς γεγενῆσθαι τῶι γένει τῶν ἀνθρώπων τιμῶν τυχεῖν ἀθανάτων.

Y también Cibele había "inventado" ritos de purificación, al mismo tiempo que la flauta, los tímpanos y címbalos (Diodoro Sículo, III, 58, 2-3): τὴν τε γὰρ πολυκάλαμον κύριγγα πρώτην ἐπινοῆσαι καὶ πρὸς τὰς παιδιὰς καὶ χορείας εὐρεῖν κύμβαλα καὶ τύμπανα, πρὸς δὲ τούτοις καθαρμοὺς τῶν νοσοῦντων κτηνῶν τε καὶ νηπίων παίδων εἰσηγήσασθαι· 3.58.3. διὸ καὶ τῶν βρεφῶν ταῖς ἐπιουδαῖς σωιζομένων καὶ τῶν πλείστων ὑπ' αὐτῆς ἐναγκαλιζομένων, διὰ τὴν εἰς ταῦτα σπουδὴν καὶ φιλοστοργίαν ὑπὸ πάντων αὐτὴν ὀρεῖαν μητέρα προσαγορευθῆναι. Pero volvamos con los dáctilos<sup>914</sup>, que, según Diodoro Sículo, XVII, 7, 5, habían aprendido sus artes de Cibele.

Como nos ha hecho ver el texto de Diodoro Sículo, V, 64, 3-5, habían sido ellos los descubridores del fuego, el cobre y el hierro, y se les atribuía el arte de trabajar los metales. Es especialmente interesante recordar que, entre las atribuciones de los forjadores, figura el conocimiento y recitación de sus genealogías divinas, lo que los aproxima al sacerdote y al bardo. En palabras de Mircea Eliade<sup>915</sup>: "Ciertos aspectos de esa simpatía entre el herrero y la poesía épica son aún perceptibles en nuestros días en el Cercano Oriente y la Europa oriental, donde los herreros y caldereros tziganos son generalmente genealogistas, bardos y cantores." Y no estará de más recordar que parte del vocabulario relativo a la creación poética, en algunas lenguas indoeuropeas<sup>916</sup>, se relaciona con la fabricación (gr. ποιέω<sup>917</sup>, scr. *taks*). Eliade señala un ejemplo germánico que asocia la poesía con la forja: *Reimschmied*, que el autor traduce por "poetastro", y que, literalmente, sería "forjador de rimas".

---

<sup>914</sup> Vid., para esta parte de nuestra exposición, Thiemer, H., 1979, pp. 47 y ss.

<sup>915</sup> Vid. Eliade, M., 1956, p. 79 de la trad. esp. indicada en bibliografía.

<sup>916</sup> Eliade, M., 1956, pp. 89 y ss. de la trad. esp., da también algunos ejemplos procedentes de las lenguas semíticas. Parte del vocabulario indoeuropeo para la creación poética ha sido examinada, p. e., en el excelente estudio de Bader, F., 1989.

<sup>917</sup> Vid. Gil, L., 1967, p. 14. En relación con lo que nosotros entendemos como poesía, ese verbo aparece por primera vez en Heródoto.

La proximidad de la forja y la música se da también, curiosamente, en los dáctilos, según Solino, 11, 6: *Studium musicum inde coeptum, cum Idaei dactyli modulos crepitu ac tinnitu aeris deprehensos in versificum ordinem transtulissent*. A propósito de los dáctilos, Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 15, 73, 1, habla de su habilidad y les atribuye la invención de la música y de la escritura: τινες δὲ μυθικώτερον τῶν Ἰδαίων καλουμένων δακτύλων σοφοὺς τινὰς πρώτους γενέσθαι λέγουσιν, εἰς οὓς ἢ τε τῶν Ἐφεσίων λεγομένων γραμμάτων καὶ ἢ τῶν κατὰ μουσικὴν εὕρεσις ῥυθμῶν ἀναφέρεται· δι' ἣν αἰτίαν οἱ παρὰ τοῖς μουσικοῖς δάκτυλοι τὴν προσηγορίαν εἰλήφασι. Φρύγες δὲ ἦσαν καὶ βάρβαροι οἱ Ἰδαῖοι δάκτυλοι. Y, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f, los dáctilos del Ida habrían sido los que introdujeron en Grecia los κρούματα. Esa palabra contiene la raíz del verbo κρούω, que, aunque se refiriera, en principio, a los instrumentos de percusión, también se refiere a la lira de Orfeo, en Filóstrato el joven, *Im.*, 11, p. 881 Olearius; Temistio, *Or.*, XVI, p. 209 c-d Hardouin (t. 35 Kern); en Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5; Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 3, 29, y en A. O., vv. 965-6. El último pasaje citado es el único que no presenta a Orfeo tocando la lira o la cítara, sino percutiendo una placa de bronce, y, a pesar de lo tardío y aislado de ese testimonio, podríamos pensar que ha conservado un estado de cosas más próximo al originario en los misterios (y, como vimos más arriba, en el culto a los muertos), que los textos en los que aparece Orfeo citaredo.

Ahora bien, fuera de ese testimonio, la música de Orfeo es muy distinta de la orgiástica del culto de Cibele<sup>918</sup>. Catulo, 63, 19 y ss., describe así la música que se escuchaba en el culto de Cibele: *ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo*, y, en vv. 27 y ss.: *simula haec comitibus Attis cecinit notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant, / viridem citus adit Idam properante pede chorus*. Del uso de la flauta entre los adoradores de Cibele<sup>919</sup>, tenemos un testimonio interesante,

---

<sup>918</sup> Vid. el cap. titulado "Begeisterungsriten", en Quasten, J., 1930, pp. 51 y ss.

<sup>919</sup> Es probable que el uso de la flauta estuviera muy extendido en todos los cultos: a Heródoto (I, 132, 1), le llama la atención que los persas no emplearan la flauta, lo cual implica que el uso de ese instrumento era, por lo demás, habitual entre los griegos.

en Gregorio Nazianzeno, *Contra Iulianum*, I, 70 (discurso IV, PG, 35, 592 A), en el que el efecto de la flauta sobre los participantes en el culto se describe con el verbo κηλείν, que, por cierto, designaba frecuentemente los efectos de la música de Orfeo. Claro que, en la órbita de Cibeles, ese "hechizo" es de signo muy distinto: entre las atrocidades que incluyen los cultos paganos, el autor alude a las mutilaciones de los hechizados por el sonido de la flauta (τὰς Φρύγων ἔκτομάς, τῶν ὑπ' αὐλοῦ κηλουμένων, καὶ μετὰ τὸν αὐλὸν ὕβριζομένων).

Pero, según Aristóteles, *Pol.*, VIII, 7, 4, 1342 a, esa música tenía efectos catárticos: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοὶ τινὲς εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὡς περ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. Poco más abajo, dice que la música catártica procura un gozo sin reproche a los hombres: καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις. Añadiremos el testimonio de Claudiano, *Paneg. de quarto consulatu Honorii Augusti*, vv. 149-50, sobre el valor catártico del sonido del bronce en los ritos de los coribantes de Cibeles: *nec te progenitum Cybelius aere sonoro / lustravit Corybas ...*

Pues bien: a esa órbita pertenece lo poco que hemos podido averiguar sobre la música de los misterios órficos, como intentaremos demostrar a continuación<sup>919</sup>. Lo que nos va a servir de guía va a ser la palabra τελετή<sup>920</sup>, que designa frecuentemente la acción ritual de los misterios, en su conjunto, y que, por cierto, da título a los himnos órficos, en el manuscrito "Harleianus" 1.752. Intentemos penetrar en el secreto de tales τελεταί.

Según Ateneo, II, 12, 40 d, p. 100 Desrousseau, las τελεταί son fiestas acompañadas por la transmisión de una sabiduría oculta (τελετάς ... καλοῦμεν ἔτι τὰς μείζους καὶ μετὰ τινος μυστικῆς παραδόσεως ἑορτάς). Para saber más, podemos servirnos de un texto de Teón de Esmirna, p. 14 Hiller, que traza una analogía entre la filosofía y los misterios:

---

<sup>919</sup> Para esta parte de nuestra exposición, nos basamos en Boyancé, P., 1937, pp. 42 y ss. de la reimpr. de 1972.

<sup>920</sup> Vid. Boyancé, P., 1937, p. 48.

καὶ γὰρ αὐτὴν τὴν φιλοσοφίαν μύησιν φαίη τις ἂν ἀληθοῦς τελετῆς καὶ τῶν ὄντων ὡς ἀληθῶς μυστηρίων παράδοσιν. μύησεως δὲ μέρη πέντε. τὸ μὲν προηγούμενον καθαρμός· οὔτε γὰρ ἅπασιν τοῖς βουλομένοις μετουσία μυστηρίων ἐστίν, ἀλλ' εἰσὶν οὐκ αὐτῶν εἴργεσθαι προαγορεύεται, οἷον τοὺς χεῖρας μὴ καθαρὰς καὶ φωνὴν ἀξύνετον ἔχοντας, καὶ αὐτοὺς δὲ τοὺς μὴ εἴργομένους ἀνάγκη καθαρμοῦ τινος πρότερον τυχεῖν. μετὰ δὲ τὴν κάθαρσιν δευτέρα ἐστὶν ἡ τῆς τελετῆς παράδοσις<sup>922</sup>. 15 τρίτη δὲ <ἡ> ἐπονομαζομένη ἐποπτεία· τετάρτη δέ, ὃ δὴ καὶ τέλος τῆς ἐποπτείας, ἀνάδεις καὶ στεμμάτων ἐπίθεσις, ὥστε καὶ ἑτέροις, ἄς τις παρέλαβε τελετάς, παραδοῦναι δύνασθαι, δαιδουχίας τυχόντα ἢ ἱεροφαντίας ἢ τινος ἄλλης ἱερωσύνης· πέμπτη δὲ ἡ ἐξ αὐτῶν περιγενομένη κατὰ τὸ θεοφιλὲς καὶ θεοῖς συνδίαιτον εὐδαιμονία.

Para Boyancé<sup>923</sup>, ese esquema parece poder aplicarse sobre todo a los misterios de Eleusis. A continuación del pasaje citado, Teón de Esmirna pone en relación la παράδοσις τῶν τελετῶν con la enseñanza teórica en la filosofía (p. 15 Hiller: τῆι δὲ τελετῆι ἔοικεν ἡ τῶν κατὰ φιλοσοφίαν θεωρημάτων παράδοσις, τῶν τε λογικῶν καὶ πολιτικῶν καὶ φυσικῶν). Pero τελεταί, en Plutarco, *De stoic. repugn.*, 9, 1035 a (= Crisipo, fr. 42 Von Arnim), significa ὁ περὶ θεῶν λόγος, διὸ καὶ τελετάς ἡγόρευσαν τὰς τούτου παράδοσεις.

Ahora bien: ¿qué era, concretamente, lo que se transmitía en esas ceremonias? Según Boyancé<sup>924</sup>, lo que se transmitiera al "mista" tenía que ser eminentemente práctico: lo que había que hacer, y, sobre todo, lo que había que decir para propiciar a los dioses. En relación con "lo que había que decir", sabemos que, en Eleusis, había palabras calificadas de ἀπόρρητα, de cuya existencia nos informan, entre otros, Lisias, *Contra Andócides*, 51<sup>925</sup>: οὗτος γὰρ ἐνδὺς στολὴν μιμούμενος τὰ ἱερά ἐπεδείκνυ τοῖς ἀμυήτοισι καὶ εἶπε τῆι φωνῆι τὰ ἀπόρρητα. E. d., revelar esas palabras clave de los misterios era un delito.

<sup>922</sup> Además, dice que esa sucesión puede compararse con lo que cuenta el Ps. Apolodoro, III, 5, 1, acerca de Dioniso: εἰς Κύβηλα τῆς Φρυγίας ἀφικνεῖται Διόνυσος· κακεῖ καθαρθεὶς ὑπὸ Ῥέας καὶ τὰς τελετάς ἐκμαθὼν καὶ λαβὼν παρ' ἐκείνης τὴν στολήν, ...

<sup>923</sup> 1937, p. 48 de la reimpr. de 1972.

<sup>924</sup> 1937, p. 49 de la reimpr. de 1972.

<sup>925</sup> Cf. también Luciano, *Halieus*, 33.

¿Cuál podía ser el contenido de esas palabras que no debían revelarse? Ya Platón, *R.*, 378 a, hablando de algunos mitos que considera indignos de los dioses, dice que sólo deben transmitirse por medio de palabras indecibles (εἰ δὲ ἀνάγκη τις ἦν λέγειν, δι' ἀπορρήτων ἀκούειν ὡς ὀλιγίστους, θυσαμένους οὐ χοῖρον, ἀλλά τι μέγα καὶ ἀπορον θῦμα, ὅπως ὅτι ἐλαχίστους συνέβη ἀκοῦσαι). Y Proclo, *In R.*, I, p. 81 Kroll, relaciona los ἀπόρητα con la "transmisión mística": τὸ δὲ ἀπόρητον καὶ ἀσύμμετρον ... τὸ δὲ μετὰ θυσῶν καὶ μυστικῆς παραδόσεως. En *In R.*, II, p. 108, 17 Kroll, Proclo explica que las τελεταὶ representaban los mitos: ὅτι δὲ καὶ εἰς τοὺς πολλοὺς δρώσιον οἱ μῦθοι δηλοῦσιν αἱ τελεταὶ. Καὶ γὰρ αὐταὶ χρώμεναι τοῖς μύθοις, ἵνα τὴν περὶ θεῶν ἀλήθειαν ἄρρητον κατακλείωσιν, συμπαθείας εἰςὶν αἴτιαι ταῖς ψυχαῖς περὶ τὰ δρώμενα τρόπον ἄγνωστον ἡμῖν καὶ θεῖον.

La función de los ἀπόρητα era, según los neoplatónicos, la de "símbolos", palabras que a los dioses les agrada escuchar y a las que obedecen (Proclo, *In R.*, I, p. 83 Kroll: καὶ γὰρ οἱ θεοὶ τῶν τοιῶνδε συμβόλων ἀκούοντες χαίρουσιν<sup>926</sup> καὶ τοῖς καλοῦσιν ἐτοιμῶς πείθονται Proclo, *In R.*, I, p. 83 Kroll). En el mismo sentido apunta Yámblico, *De mysteriis*, IV, 2 (περιβάλλεται πως διὰ τῶν ἀπορρήτων συμβόλων τὸ ἱερατικὸν τῶν θεῶν πρόσχημα). Esos σύμβολα son los mitos transmitidos en los misterios<sup>927</sup>, y no son "signos de reconocimiento" entre los fieles, sino entre los fieles y la divinidad. Esas contraseñas las pronunciaba el hierofante, que era un supuesto descendiente de Eumolpo, al que se hacía pasar por nieto de Orfeo. Y el nombre de Eumolpo hace pensar en una voz bien timbrada, lo cual puede que tuviera su importancia en el ritual, a la vista, p. e., de una inscripción ática de época imperial (*IG*, III, 1, 713), que relaciona la revelación de τελεταὶ con un canto de Eumolpo:

ὃς τελετὰς ἐπέφηνε καὶ ὄργια πάννυχα μύσταϊς  
Εὐμόλπου προχέων ἡμερόεσσαν ὄπα.

---

<sup>926</sup> Esa misma "reacción" la tienen los dioses ante los himnos, según el *Corpus Hermeticum*: χαίρει γὰρ ἕμνοισι ὁ θεός, dice el fr. 23, 69.

<sup>927</sup> Y eran típicos del pitagorismo, como sabemos por las citas de Porfirio y Yámblico. Un pasaje recogido como Πυθαγορικά por Estobeo, 3, 1, 199 (= Plutarco, fr. 202 Sandbach), señala esa coincidencia entre el pitagorismo y los misterios: Καὶ μὴν οὐδὲν ἔστιν οὕτω τῆς Πυθαγορικῆς φιλοσοφίας ἴδιον ὡς τὸ συμβολικόν, οἷον ἐν τελετῇ μεμιγμένον φωνῇ καὶ σιωπῇ διδασκαλίας γένος.

Toepffer<sup>928</sup> y Boyancé<sup>929</sup> aluden también a otra inscripción de Eleusis<sup>930</sup> que presenta a un hierofante, antiguo rétor<sup>931</sup>, que se dirige a los μύσται y les dice que ha abandonado las palabras profanas para pronunciar otras, sagradas:

ὦ μύσται, πότε μ' εἶδες' ἀνακτόρου ἐκ προφανέντα  
 νυξίν ἐν ἀργεναῖς, νῦν δὲ μεθημέριον  
 ἐκ προγόνων ῥητῆρα λόγοις ἐναγώνιον αἰεῖ·  
 τῶν ἀποπαυσάμενος, θέσφατα νῦν ἰάχῳ.  
 Οὖνομα δ' ὅστις ἐγὼ μὴ δίζεο· θεσμός ἐκεῖνο  
 μυστικὸς ὦιχετ' ἄγων εἰς ἄλα πορφυρέην·  
 ἀλλ' ὅταν εἰς μακάρων ἔλθῳ καὶ μόρσιμον ἦμαρ,  
 λέξουσιν τότε δὴ πάντες ὅσοις μέλομαι.  
 Νῦν ἤδη παῖδες κλυτὸν οὖνομα πατρὸς ἀρίστου  
 φαίνομεν, ὃ ζωὸς κρύψεν ἄλός πε[...  
 Οὗτος Ἀπολλώνιος ἀοίδιμος, ὃν φ[...  
 σημαίνει μύσταις οὖνομα πατρ[ρὸς; ...  
 σὺν δὲ Ποσειδῶνι φερώνυμος εὐπα[...

Otros pasajes prueban la importancia que se daba a la voz del hierofante, como el de Arriano, *Epicteti Dissertationes*, III, 21, 16: *σὺ δ' ἐξαγγέλλεις αὐτὰ καὶ ἐξορχῆι παρὰ καιρόν, παρὰ τόπον, ἄνευ θυμάτων, ἄνευ ἀγνεΐας· οὐκ ἐσθῆτα ἔχεις ἢν δεῖ τὸν ἱεροφάντην, οὐ κόμην, οὐ στρόφιον οἶον δεῖ, οὐ φωνήν, οὐχ ἡλικίαν, οὐχ ἡγνευκας ὡς ἐκεῖνος, ἀλλ' αὐτὰς μόνας τὰς φωνὰς ἀνειληφὸς λέγεις. ἱεραὶ εἰσὶν αἱ φωναὶ αὐταὶ καθ' αὐτάς; Y muy interesante es el paralelo que algunos testimonios trazan entre el hierofante y el sofista. Flavio Filóstrato, *VS*, II, 20, p. 601 Olearius, dice que el protagonista de ese pasaje, Apolonio de Atenas, no tenía la belleza de la voz de algunos hierofantes, pero sí los superaba por la solemnidad y el empaque de sus discursos<sup>932</sup>. Además,*

<sup>928</sup> 1889, p. 48.

<sup>929</sup> 1937, p. 52, n. 4.

<sup>930</sup> Publicada por Καββαδίας, Π., 1883, cols. 79-80.

<sup>931</sup> El círculo se cierra: del γόης iniciador de misterios y poeta-cantor, se había pasado al rétor, y ahora el proceso se invierte.

<sup>932</sup> Ἡρακλείδου μὲν καὶ Λογίμου καὶ Γλαύκου καὶ τῶν τοιούτων ἱεροφαντῶν εὐφώνηαι μὲν ἀποδέων, σεμνότητι δὲ καὶ μεγαλοπρεπείαι καὶ κόσμῳ παρὰ πολλοὺς δοκῶν τῶν ἄνω.

tenemos un testimonio de la presencia del canto propiamente dicho en otras ceremonias de análoga índole (los misterios de Mitra): ἕτερος δὲ μῦθος ἐν ἀπορρήτοις τελεταῖς ὑπὸ μάγων αἰδεταὶ θαυμαζόμενος, οἱ τὸν θεὸν τοῦτον ὑμνοῦσιν ... (Dión de Prusa, XXXVI, 39 = Ps. Zoroastro, fr. O 8 Bidez-Cumont).

En los misterios de Flía, que se dirigían a las mismas diosas que los de Eleusis, sabemos que los Licomidas cantaban un himno -Pausanias, IX, 30, 12- que acompañaba los δρώμενα<sup>932</sup>. Hay testimonios de que el contenido de estos himnos, en los misterios, eran los mitos acerca de los dioses (μύθων φῆμαι, según Elio Aristides, p. 256, 25 Jebb). Proclo, *In R.*, I, p. 125 Kroll, dice que Κόρης καὶ Δήμητρος καὶ αὐτῆς τῆς μεγίστης θεᾶς ἱεροῦς τινὰς ἐν ἀπορρήτοις θρήνουσιν αἱ τελεταὶ παραδεδώκασιν. Y parece seguro que se dirigía una llamada a la divinidad, según Apolodoro, *ap. Schol. ad Theocr.*, II, 35 (*F Gr H*, 244 F 110 Jacoby): φησὶ Ἀπολλόδωρος Ἀθήνησιν τὸν ἱεροφάντην τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης ἐπικροῦσιν τὸ καλούμενον ἠχέιον. Esa noticia puede completarse con otra, transmitida por Estobeo, IV, 52b, 49, según la cual en las τελεταὶ intervienen, junto a la danza y las visiones, la voz y la solemnidad de frases sagradas (φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότητος ἀκουμάτων ἱερῶν καὶ φασμάτων ἀγίων). Con todo ello, estamos ya en el dominio del sonido, que, en estas ceremonias, tenía un valor por sí mismo, para la purificación del alma: Proclo, *Himno núm. 4*, v. 4, aplica a las almas de los bienaventurados este atributo: ὕμνων ἀρρήτοις καθηραμένας τελετήσιν ("purificadas por las secretas ceremonias de los himnos").

Y no era sólo la voz del hierofante la que tenía una importancia ritual: una de las condiciones que se pedían al fiel, para su iniciación, era tener una voz inteligible<sup>933</sup>, para lo que vid. Teón de Esmirna, p. 14 Hiller (no puede admitirse en los misterios a quienes tienen una φωνὴν ἀξύνετον); Orígenes, *Cels.*, III, 59<sup>934</sup>, y Libanio, *Corinthiorum oratio (=Declam.*, XIII, 19)<sup>935</sup>.

<sup>932</sup> Según Deubner, L., 1932, p. 70, lo que cantaban eran los himnos órficos.

<sup>933</sup> Vid. Boyancé, P., 1937, p. 54 de la reimpr. de 1972.

<sup>934</sup> Οἱ μὲν γὰρ εἰς τὰς ἄλλας τελετὰς καλοῦντες προκηρύττουσι τάδε· ὅστις χεῖρας καθαρὸς καὶ φωνὴν συνετός ...

<sup>935</sup> Vol. VI, p. 20 Foerster, = vol. IV, 356 Reiske: οὗτοι γὰρ τὰ τ' ἄλλα καθαροὶ εἶναι τοῖς μύσταις προαγορεύουσιν, οἷον τὰς χεῖρας, τὴν ψυχὴν, τὴν φωνὴν "Ἐλληνας εἶναι.

Todo ello se orientaba a hacer sensible la presencia de la divinidad, lo que solía manifestarse cuando el dios animaba la estatua que lo representaba, por lo que la teléstica se define como el arte de consagrar las estatuas<sup>937</sup>. Y ese arte, en un cierto momento, se atribuyó también a Orfeo: así lo vemos en Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, X, 4, 4<sup>938</sup>, y hay testimonios de escritos órficos titulados Ἱεροστολικά y Καταζωστικόν, e. d., relativos al arte de vestir las estatuas para hacerlas más receptivas al efluvio divino ("Orph.", fr. 300, 307 y 308 Kern). Esa animación de lo inanimado era, por cierto, uno de los efectos de la música de Orfeo, según el mito. Y, antes de seguir adelante, creemos que, en este momento, cobra todo su sentido (aunque sea científicamente disparatada) la observación de Heladio, *ap. Focio, Bibl.*, 279, p. 530 b 88 Bekker: "Ὅτι τὴν Μοῦσαν οἱ μὲν ἐτυμολογοῦσιν καὶ ἀπὸ τοῦ μουσῆος τινὰ εἶναι· ἢ γὰρ μουσικὴ παιδεία οὐδὲν μυστηρίων διαφέρει. Una analogía entre la música y los misterios, en sugerente contrapunto al paralelismo entre filosofía e iniciación mística, trazado por Teón de Esmirna.

Estamos ya en el marco de lo que la investigación moderna ha intentado aislar como "orfismo", en el que tenemos, junto a los testimonios que dicen que Orfeo enseñó a los griegos las τελεταί, el libro de los himnos órficos, que lleva por título, en el ms. "Harleianus" 1.752, Ὀρφείως τελεταὶ πρὸς Μουσαῖον. Según Boyancé<sup>939</sup>, aunque se tratara de poemas compuestos entre los ss. III-IV d. C.<sup>940</sup>, atestiguan un ritual muy próximo al que sugiere el texto de Platón, *R.*, 364 b-c. Que esos himnos tenían un uso ritual lo sugieren las indicaciones relativas a los θυμιάματα, que los preceden. El conjunto aparece calificado, en los mss., como θυηπολικόν, lo que también corresponde a lo que sugiere Platón: los libros pseudo-órficos aducidos por los ἀγύρται eran "guías para los rituales". Además, los himnos se dirigen a las divinidades no para exaltar sus poderes, ni siquiera para pedir

---

<sup>937</sup> Vid. Boyancé, P., 1937, p. 55 de la reimpr. de 1972.

<sup>938</sup> οἷς τὰ μὲν ἐκ Φοινίκης Κάδμος ὁ Ἀγήνορος, τὰ δ' ἐξ Αἰγύπτου περὶ θεῶν ἢ καὶ ποθεν ἄλλοθεν, μυστήρια καὶ τελετὰς ξοάνων τε ἰδρύσεις καὶ ὕμνους ὠιδὰς τε καὶ ἐπωιδὰς, ἧτοι ὁ Θράκιος Ὀρφεὺς ἢ καὶ τις ἕτερος Ἕλληνας ἢ βάρβαρος, τῆς πλάνης ἀρχηγοὶ γενόμενοι, συνεστήσαντο.

<sup>939</sup> 1937, p. 44 de la reimpr. de 1972.

<sup>940</sup> Lo cual no es muy defendible, porque Pausanias, IX, 30, 12, ya conoce himnos órficos, aunque nada demuestra (y nada excluye) que fueran los de la colección que conocemos nosotros.

favores, sino para pedirles que acudan junto a los devotos (cf., p. e., "Orph.", *Hymni*, VI, 10-11; VII, 12, donde aparece la palabra τελετή, y XXV, 10-11). Esa invitación está a igual distancia de la plegaria que del encantamiento en sentido estricto<sup>941</sup>, lo cual nos va a poner sobre la pista de lo que nos interesa.

La proximidad de los himnos órficos a la magia se confirma, p. e., cuando se observan los pasajes en los que se pide a los dioses que vengan εὐάντητον (p. e., "Orph.", *Hymni*, II, 5; III, 13; XXXI, 7). Esa palabra aparece en otros textos de magia, como los vv. 7-8 de un himno mágico, en San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, IV, 35: Γοργῶ καὶ Μορμῶ καὶ Μήνη ποικιλόμορφε / ἔλθοις εὐάντητος ἐφ' ἡμετέρησι θυγαίς. Con εὐάντητος también puede relacionarse ἀνταίη, en Apolonio de Rodas, I, 1141 y ss., donde se trata de danzas coribánticas que determinan a Rea a acudir, y esas danzas tienen un acompañamiento de ῥόμβος y de τύμπανοι, que, como veremos, formaban parte de la "orquesta mística", si podemos emplear ese término. Y también los órficos de los que habla Platón presumen de ejercer esa acción mística sobre los dioses, de ponerlos a su servicio. También hay pasajes, en los *Himnos órficos*, que atestiguan una función catártica o apotropaica (XI, 23; XII, 15-16; XIV, 14; XXXVI, 16; LXXI, 11). Y, como hemos visto, esos himnos se denominaban Τελεταί.

Si intentamos ahora aproximarnos al aspecto formal de las fórmulas empleadas, nos encontramos con textos absurdos desde el punto de vista lógico, como éstos, procedentes de las laminillas órficas: ἔριφος ἐς γάλα ἔπετον (frs. 32 c, v. 11, y 32 f, v. 4 Kern); Ὑπὸ κόλπον ἔδυν βασιλείας (fr. 32 c, v. 8 Kern). Aunque esos textos que acabamos de citar no puedan considerarse mágicos en sentido estricto, lo absurdo del texto, en términos estrictamente racionales, puede remitirnos al carácter de los textos mágicos, tal como lo describe Combarieu<sup>942</sup>, y del cual hemos hablado en la primera parte. Tienen en común con los textos mágicos la distancia con respecto a una relación unívoca entre significado y significante.

Otros textos manifiestan mucho más claramente el uso de la función "mágico-encantatoria" del lenguaje, como podemos ver en una invocación

<sup>941</sup> Boyancé, P., 1937, p. 46, y cf. *RE*, "s. v" "*Hymnos*".

<sup>942</sup> Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss., y el apdo. I. 3. 3. del presente trabajo.

atribuida a Orfeo, que figura erróneamente como fr. 308 Kern<sup>943</sup>, donde lo que se atribuía a Orfeo no es lo que precede a la frase *ὡς ὁ θεολόγος Ὀρφεὺς παρέδωκεν διὰ τῆς παρατιχίδος τῆς ἰδίας*, sino lo que sigue<sup>944</sup>, que también contiene secuencias de sonidos que no constituyen palabras propiamente dichas, y que incluye indicaciones para que el mago silbe o gima, todo lo cual nos lleva al uso no-lingüístico de los sonidos que puede emitir el aparato fonador humano. Ofrecemos seguidamente el texto del fr. 308 Kern, seguido de la continuación que constituye la auténtica fórmula atribuida a Orfeo:

ἐπικαλοῦμαί σου τὸ ὄνομα τὸ μέγιστον ἐν θεοῖς, κύριε, ὁ μέγας ἀρχάγγελος τοῦ ἱεοῦ ἀη αἰω εὐαι ιη ιη ιωα ιη ιη αἰωη αἰω· διὸ σνίσταμαι, ὁ μέγας, καὶ ἔχω σε ἐν τῆ καρδίαι μου αω εη εω ηι αιαη ωη ιω αω εοηε ωηι ααη ωηιω, ὡς ὁ θεολόγος Ὀρφεὺς παρέδωκεν διὰ τῆς παρατιχίδος τῆς ἰδίας· ὀισπαη Ἰάω ουεα Σεμελιάμ, αηοι υῖός, χολουε ἀρααραχαραρα ἠφθιρίκηρε ωηευαιη ωιαι εση εση ωεα βορκα· βορκα φριξ ριξ ωρζα ζιχ μαρθαι ουθιν λιλιλιλαμ λιλιλιλωου ααααααα αωωωωω μουαμεχ, ὕγροπεριβόλε, αηω ωηα ηωα'

πνεῦσον ἔξω, ἔσω, διαπλήρωσον· 'εὐαι, οαι·' ἔσω προσβαλόμενος μύκησαι. (ὀλολυγμός).

'δεῦρό μοι, θεῶν θεέ, αηωηι ηι Ἰάω αε οιωτκ'. ἔλκυσαι ἔσω, πληροῦ καμμύων, μύκησαι, ὄρων δύνασαι, ἔπειτα στενάξας κυριγμῶι ἀντάποδος.

En la primera parte (I. 3. 3.), hemos analizado más detenidamente estas invocaciones mágicas compuestas exclusivamente por vocales, que constitufan, según creencia de los antiguos, nombres secretos de las divinidades, nombres que sólo se revelaban en las ceremonias de iniciación. Lo que aquí nos interesa es la creencia en que los dioses preferían que se les

<sup>943</sup> Por cierto, se trata de uno de los fragmentos relativos a los ἱεροστολικά y Καταζωτικά. Algunas huellas de juegos fónicos se pueden entrever también en otras fórmulas "litúrgicas" de los misterios, como *ὕε κίε* (en los misterios eleusinos, según San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, V, 7, 34), o bien *νύμφιε, χαίρε, νέον φῶς*, propia de los misterios dionisiacos, según Firmico Materno, *De errore profanarum religionum*, XIX, 1.

<sup>944</sup> Agradecemos a Alberto Bernabé que llamara nuestra atención sobre este particular.

llamara con esos nombres: en el *Pap. Lond.*, VII, 691 (II, p. 31 Preisendanz), el invocante dice ὅτι ἐπικαλοῦμαί σε τοῖς ἀγίοις σου ὀνόμασι, οἷς χαίρει σοι ἡ θεϊότης, y los *Lithica* atribuidos a Orfeo son igualmente expresivos, al afirmar que los dioses se alegran cuando alguien canta sus nombres místicos, en las τελεταί: τόφρα δὲ κικλήσκειν μακάρων ἄρρηκτον<sup>945</sup> ἕκαστον / οὖνομα· τέρπονται γάρ, ἐπεὶ κέ τις ἐν τελετῆσι / μυστικὸν αἰδῆσιον ἐπώνυμον οὐρανίωνων (vv. 725 y ss.).

Otros testimonios papiráceos son del mayor interés por lo que revelan acerca de la eficacia de esos nombres secretos. En el *Pap. Leid.*, XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz), se describe cómo los démones y diversos elementos de la naturaleza reaccionan ante uno de esos nombres: τὸ κρυπτὸν ὄνομα ἄρρηκτον, ὃ οἱ δαίμονες ἀκούσαντες πτοοῦνται, οὗ καὶ ἥλιος τὸ ὄνομα, οὗ ἡ γῆ ἀκούσασα ἐλίσσεται, ὃ "Αἰδης ἀκούων ταράσσεται, ποταμοί, θάλασσα, λίμναι, πηγαὶ ἀκούουσαι πῆγνυνται, αἱ πέτραι ἀκούουσαι ῥήγνυνται. He aquí un catálogo de muchos de los elementos que Orfeo conseguía hechizar con su música -aunque, aquí, los efectos no sean los que conseguía Orfeo-. Y obsérvese que seres sobrenaturales y elementos de la naturaleza reaccionan de manera afín, pues, en las creencias mágicas, la naturaleza está animada.

Y eso por lo que toca al componente vocal. En cuanto al "acompañamiento instrumental" de las ceremonias órficas, lo poco que podemos saber nos sitúa en la órbita de Dioniso. Comenzaremos recordando que algunos mitos protagonizados por Dioniso figuraban en el centro de las doctrinas órficas, como vemos en un pasaje de Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2-18, 1, que, al mismo tiempo, nos transmite un fragmento órfico en el que se alude a los juguetes con los que los Titanes habían distraído al pequeño Dioniso, para matarlo:

Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλιω κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων<sup>946</sup>, δόλωι δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν, οὗτοι δὲ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὃ τῆς Τελετῆς ποιητῆς Ὀρφεύς φησιν ὃ Θράκιος·

<sup>945</sup> ἄρρηκτον: ἄρρηκτον Hopfner, Th., 1921, I, p. 417.

<sup>946</sup> A los curetes se les llama ῥομβηταί, κρουκίλῳραι, παράρυθμοι en "Ὀρχη.", *Hymn.*, núm. 31, vv. 2-3.

κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγνια,  
μῆλά τε χρύσεια κατὰ παρ' Ἑσπερίδων λιγυφώνων<sup>947</sup>.

II, 18, 1. Καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος, μῆλα, ῥόμβος, ἔσοπτρον, πόκος<sup>948</sup>.

Como vemos, entre esos juguetes, figuraba un ῥόμβος, y el ámbito en el que los sonidos del ῥόμβος podían escucharse es dionisiaco, como vemos si comparamos el escolio al pasaje citado, de Clemente de Alejandría, con otros testimonios acerca del fondo sonoro que acompañaba los cortejos de Dioniso. El escolio a Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2 (p. 302, líneas 27 y ss. Stählin, correspondientes a p. 14, 12-3 Stählin) define el ῥόμβος en estos términos: ξυλήριον, οὗ ἐξήπται τὸ σπαρτίον, καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς ἐδονεῖτο, ἵνα ῥοιζῆι<sup>949</sup>. Ese instrumento, pues, era como una rueda agujereada por cuyas perforaciones se hace pasar una cuerda que, a su vez, se hace girar velozmente: con algo parecido hemos jugado todos, de niños. Ese objeto produce una especie de rumor que no era ajeno del todo a los que se escuchaban en el reino de Dioniso, como podemos comprobar gracias a Eurípides, *Hel.*, 1358 y ss.<sup>950</sup> Quizá la diferencia fuera más de intensidad que de timbre. Y su uso en las τελεταί pudo orientarse a que el alma del fiel reviviera simbólicamente las experiencias de Dioniso, distraído y despedazado por los Titanes, y después resucitado.

El mismo pasaje de Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2, alude también a los Curetes que cuidaban a Dioniso y que bailaban, armados, en

<sup>947</sup> Fr. 34 Kern. Al ῥόμβος se alude también en el fr. 31 Kern (= *Papiro de Gurob*, línea 29).

<sup>948</sup> Este pasaje reaparece citado literalmente por Eusebio de Cesarea, en *Praep. Ev.*, II, 3, 23.

<sup>949</sup> Vid., además, Hsch., s. v.: ῥόμβος· ψόφος. στρόφος. ἦχος. δῖνος. κῶνος. ξυλήριον, οὗ ἐξήπται σχοινίον, καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς δινεῖται, ἵνα ῥοιζῆι. Cf. Pettazzoni, R., 1924 (<sup>2</sup>1997, pp. 21-44), y Gow, A. S. F., 1934.

<sup>950</sup> μέγα τοι δύναται νεβρῶν / παμποίκιοι στολίδες / κισσοῦ τε στεφθεῖλα χλόα / νάρθηκας εἰς ἱεροῦς, / ῥόμβου θ' εἰλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθερία, / βακχεύουσα τ' ἔθειρα Βρομί- / ωι καὶ παννυχίδες θεᾶς. Acerca de la música dionisiaca, vid. Bélis, A., 1988.

torno a él<sup>951</sup>. Esos Curetes plantean abundantes problemas; pero, para lo que a nosotros nos interesa aquí, nos bastará con un texto de Estrabón (X, 3, 7 y ss.), que constituye nuestra principal fuente acerca de estos personajes. Se trata de unas páginas que debemos examinar en profundidad, por su riquísima información acerca no sólo de los Curetes, sino, a propósito de ellos, de la música en los misterios, y de la interpretación filosófica de esa música. El pasaje detalla la identidad -si no de derecho, sí de hecho- entre los Curetes asociados al culto de Zeus en Creta, los dáctilos del Ida, los coribantes que acompañaban a Cibele y que celebraban los misterios frigios, y los Cabiros. Todos ellos eran espíritus auxiliares de esas divinidades, y todos ejecutaban rituales entusiásticos acompañados de danzas armadas y de una estruendosa música de timbales, címbalos y flautas:

... τοιούτους γάρ τινας δαίμονας ἢ προπόλους θεῶν τοὺς Κουρητὰς φασι· οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ καὶ τὰ Φρύγια, ἱεουργίαις τιεῖν ἐμπεπλεγμένα ταῖς μὲν μυστικαῖς ταῖς δ' ἄλλαις περὶ τε τὴν τοῦ Διὸς παιδοτροφίαν τὴν ἐν Κρήτῃ καὶ τοὺς τῆς μητρὸς τῶν θεῶν ὀργιασμοὺς ἐν τῇ Φρυγίᾳ καὶ τοῖς περὶ τὴν Ἰδὴν τὴν Τρωικὴν τόποις. τοσαύτη δ' ἐστὶν ἐν τοῖς λόγοις τούτοις ποικιλία, τῶν μὲν τοὺς αὐτοὺς τοῖς Κουρητῶν τοὺς Κορύβαντας καὶ Καβεῖρους καὶ Ἰδαίους δακτύλους καὶ Τελχίνας ἀποφαινόντων, τῶν δὲ συγγενεῖς ἀλλήλων καὶ μικρὰς τινὰς αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαφορὰς διαστελλομένων, ὡς δὲ τύπῳ εἰπεῖν καὶ κατὰ τὸ πλεόν, ἅπαντας ἐνθουσιαστικοὺς τινὰς καὶ βακχικοὺς καὶ ἐνοπλίῳ κινήσει μετὰ θορύβου καὶ ψόφου καὶ κυμβάλων καὶ τυμπάνων καὶ ὀπλων, ἔτι δ' αὐλοῦ καὶ βοῆς ἐκπλήττοντας κατὰ τὰς ἱεουργίας ἐν σχήματι διακόνων, [ὥς]τε καὶ τὰ ἱερά τὸν τρόπον τινὰ κοινοποιεῖσθαι ταῦτά τε καὶ τῶν Καμοθραίων καὶ τὰ ἐν Λήμνῳ καὶ ἄλλα πλείω διὰ τὸ τοὺς προπόλους λέγεσθαι τοὺς αὐτοὺς. ἔστι μὲν οὖν θεολογικὸς πᾶς ὁ τοιοῦτος τρόπος τῆς ἐπισκέψεως καὶ οὐκ ἀλλότριος τῆς τοῦ φιλοσόφου θεωρίας.

La música está presente en esos rituales, pues aproxima al hombre a la divinidad (Estrabón, X, 3, 9):

---

<sup>951</sup> Gruppe, O., 1897-1906, pp. 898-9 de la reimpr. de 1975, sugirió que los Curetes, que bailan y hacen resonar sus armas, pueden constituir figuras míticas inspiradas en sacerdotes que imitaran una tormenta -reproduciendo el trueno de Zeus-, en un intento de atraer la lluvia por medios mágicos.

ἢ τε μουσική περί τε ὄρχησιν οὔσα καὶ ῥυθμὸν καὶ μέλος ἡδονῆι τε ἅμα καὶ καλλιτεχνίαι πρὸς τὸ θεῖον ἡμᾶς συνάπτει κατὰ τοιαύτην αἰτίαν. εὖ μὲν γὰρ εἴρηται καὶ τοῦτο, τοὺς ἀνθρώπους τότε μάλιστα μιμείσθαι τοὺς θεοὺς ὅταν εὐεργετῶσιν· ἄμεινον δ' ἂν λέγοι τις, ὅταν εὐδαιμονῶσι· τοιοῦτον δὲ τὸ χαίρειν καὶ τὸ ἐορτάζειν καὶ τὸ φιλοσοφεῖν καὶ μουσικῆς ἄπτεσθαι· μὴ γὰρ εἴ τις ἔκπτωσις πρὸς τὸ χεῖρον [γε]γένηται, τῶν μουσικῶν εἰς ἡδυπαθείας τρεπόντων τὰς τέχνας ἐν τοῖς συμπόσιοις καὶ θυμέλαις καὶ σκηναῖς καὶ ἄλλοις τοιούτοις, διαβαλλέσθω τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ἢ φύσις ἢ τῶν παιδευμάτων ἐξεταζέσθω τὴν ἀρχὴν ἐνθένδε ἔχουσα.

Y de esa dimensión religiosa de la música, dice Estrabón, procede el valor educativo que Platón y los pitagóricos atribuyeron a ese arte (X, 3, 10):

Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἀρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμνητικὴ. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἡθῶν κατασκευὴν τῆι μουσικῆι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν.

Nuestro autor describe a continuación los orígenes de la música de los misterios, a partir de lo que habían hecho los Curetes que cuidaban a Zeus niño (X, 3, 11):

Ἐν δὲ τῆι Κρήτηι καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὄργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων οἷοι περὶ τὸν Διόνυσόν εἰσιν οἱ Κάτυροι· τούτους δ' ὠνόμαζον Κουρήτας, νέους τινας ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὄρχησεως ἀποδιδόντας, προστησάμενοι μῦθον τὸν περὶ τῆς τοῦ Διὸς γενέσεως, ἐν ᾧ τὸν μὲν Κρόνον εἰσάγουσιν εἰθισμένοι καταπίνειν τὰ τέκνα ἀπὸ τῆς γενέσεως εὐθύς, τὴν δὲ Ῥέαν πειρωμένην ἐπικρύπτεσθαι τὰς ὠδῖνας καὶ τὸ γεννηθὲν βρέφος ἐκποδῶν ποιεῖν καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν, πρὸς δὲ τοῦτο συνεργοὺς λαβεῖν τοὺς Κουρήτας, οἱ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θεὸν ἐκπλήξουσιν ἔμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσειν ὑποσπᾶσαντες αὐτοῦ τὸν παῖδα, τῆι δ' αὐτῆι ἐπιμελείαι καὶ τρεφόμενον ὑπ' αὐτῶν παραδίδοσθαι.

De esa misma índole sonora era la música que acompañaba el culto de Cibele y de Dioniso, según Estrabón, X, 3, 13 y ss., que se basa en

testimonios de época clásica, como el fr. 70 b Snell, de Píndaro, del que nos interesan los vv. 8 y ss.:

σεμναὶ μὲν κατάρχει  
 Ματέρει πὰρ μεγάλαι ρόμβοι τυπάνων,  
 ἐν δὲ κεχλάδ[εν] κρόταλ' αἰθόμενα τε  
 δαῖς ὑπὸ ξανθαῖσι πεύκαις.

Por lo que se refiere a Dioniso, el testimonio obligado es el de Eurípides, *Ba.*, 55-59:

ἀλλ', ὦ λιποῦσαι Τμῶλον ἔρυμα Λυδίας,  
 θίαςος ἐμός, γυναῖκες, ἄς ἐκ βαρβάρων  
 ἐκόμισα παρέδρους καὶ ξυνεμπόρους ἐμοί,  
 αἴρεσθε τάπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν  
 τύμπανα, ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα.

Del carácter de la música de Dioniso, y de sus instrumentos típicos, había dado cuenta ya Esquilo, fr. 57 Radt<sup>952</sup>:

σεμναῖς Κοτυτοῦς ὄργι' ἔχοντες *an*

\*\*\*

ὁ μὲν ἐν χερσὶν  
 βόμβυκας ἔχων, τόνου κάματον,  
 δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος,  
 μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν,  
 ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὄτοβεῖ

\*\*\*

ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει·  
 ταυρόφθογγοὶ δ' ὑπομυκῶνται  
 ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι,  
 τυπάνου δ' εἰκῶν, ὥσθ' ὑπογαίου  
 βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς.

También ofrece un eco de aquella música dionisiaca el fr. 586 Nauck, de Eurípides<sup>953</sup>:

<sup>952</sup> Transmitido, por cierto, por Estrabón, X, 3, 16.

<sup>953</sup> Transmitido también por Estrabón, X, 3, 13.

Θύσαν Διονύσου  
 κόραν, ὅς ἄν' Ἰδαί  
 τέρπεται σὺν ματρὶ φίλαι  
 τυμπάνων ἐπ' ἰαχαῖς.

Y aquellas prácticas eran muy similares a las de los tracios, en las que, según Estrabón, X, 3, 16, habían tenido su origen las de los órficos (τούτοις δ' ἔοικε καὶ τὰ παρὰ τοῖς Θραιξὶ τὰ τε Κοτύττια<sup>954</sup> καὶ τὰ Βενδίδεια, παρ' οἷς καὶ τὰ Ὀρφικὰ τὴν καταρχὴν ἔσχε). Esta proximidad entre lo tracio y lo frigio no es nada extraño, pues Frigia era un asentamiento tracio, por lo que Estrabón, apoyándose en la ubicación de los principales santuarios de las Musas, y en el supuesto origen de los músicos legendarios como Támiris, Museo y el mismo Orfeo, pone en Tracia el origen de la música (Estrabón, X, 3, 16-7):

καὶ οὐκ ἀπεικός γε, ὥσπερ αὐτοὶ οἱ Φρύγες Θραικῶν ἀποικοί εἰσιν, οὕτω καὶ τὰ ἱερά ἐκεῖθεν μετενηχῆθαι. καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καὶ τὸν Ἥδωνόν Λυκοῦργον συνάγοντες εἰς ἓν τὴν ὁμοιοτροπίαν τῶν ἱερῶν αἰνίττονται.

X, 3, 17. Ἀπὸ δὲ τοῦ μέλους καὶ τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τῶν ὀργάνων καὶ ἡ μουσικὴ πᾶσα Θραικία καὶ Ἀσιᾶτις νενόμισται. δῆλον δ' ἔκ τε τῶν τόπων ἐν οἷς αἱ Μοῦσαι τετίμηνται· Πιερία γὰρ καὶ Ὀλυμπος καὶ Πίμπλα καὶ Λεῖβηθρον τὸ παλαιὸν ἦν Θραίκια χωρία καὶ ὄρη, νῦν δὲ ἔχουσι Μακεδόνες· τὸν τε Ἑλικῶνα καθιέρωσαν ταῖς Μούσαις Θραϊκες οἱ τὴν Βοιωτίαν ἐποικήσαντες, οἵπερ καὶ τὸ τῶν Λειβηθριάδων νυμφῶν ἄντρον καθιέρωσαν. οἱ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θραϊκες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῶι Εὐμόλπωι δὲ τοῦνομα ἐνθένδε, καὶ οἱ τῶι Διονύσῳ τὴν Ἀσίαν ὅλην καθιερῶσαντες μέχρι τῆς Ἰνδικῆς ἐκεῖθεν καὶ τὴν πολλὴν μουσικὴν μεταφέρουσι· καὶ ὁ μὲν τίς φησιν "κιθάραν Ἀσιᾶτιν ῥάσων," ὁ δὲ τοὺς αὐλοὺς Βερεκυντίους καλεῖ καὶ Φρυγίους· καὶ τῶν ὀργάνων ἔνια βαρβάρως ὠνόμασται νάβλας καὶ σαμβύκη καὶ βάρβιτος καὶ μαγάδις καὶ ἄλλα πλείω.

Los textos que preceden nos han informado suficientemente, creemos, acerca de la música de los misterios, y ya nos han sugerido que Orfeo estaba

---

<sup>954</sup> Es a propósito de eso por lo que cita a continuación el fr. 57 Radt, de Esquilo, que hemos aducido algo más arriba.

relacionado con esa música. Pues bien: un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides (fr. 3 Cantarella)<sup>955</sup>, transmitido por Porfirio, *Abst.*, 4, 19, atestigua la presencia de esos mismos elementos sonoros, propios del mundo dionisiaco, en las iniciaciones órficas. El v. 11 de ese fragmento alude a las νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντάς, donde Bernabé acepta conservar el *textus traditus* βροντάς<sup>956</sup>, pues hay algunos otros testimonios de la presencia de sonidos de esa índole, en las purificaciones, p. e., de los dáctilos del Ida. Así nos cuenta Porfirio, *VP*, 17, que Pitágoras, cuando fue a Creta, fue purificado por los Dáctilos, que se valieron, entre otras cosas, de la "piedra del rayo"<sup>957</sup>. Y ese estrépito podíamos también escucharlo, como decíamos, en la órbita de Dioniso, según los testimonios que hemos indicado en los párrafos anteriores. Esa música parece haber acompañado también los misterios frigios, a la vista de un himno conservado por Fírmico Materno, *De err. prof. rel.*, 18: ἐκ τυμπάνου βέβρωκα, ἐκ κυμβάλου πέπωκα, γέγονα μύκτης Ἄττεωσ.

Por último, tenemos un testimonio de que el tímpano era propio de los orfeotelestas, según dice Filodemo, *De poem. (P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli): ὀλίγον λόγον οὗτος Ὀρφεοτελεστοῦ τυμπάνωι καὶ παιδαγωγοῦ καλαμίδι προσθεῖς, ὅτι δεῖ τὰ ψευδορήμονα μὴ ξενός[τ]ομα μόνον ἐκλέγειν ἀλλὰ κάλλιστα· κάλλιστα δ' εἶναι τὰ τὰς συλλαβὰς [ἐ]χοντα πολλοῖς γράμμασιν ἐ[σ]παθημέν[α]ς. Este texto es sumamente significativo, no sólo por mencionar el tímpano del orfeotelesta, sino por su alusión a las "palabras inventadas y de sonido extraño", de las que especifica que las más adecuadas son las que tienen sílabas con muchas letras. Así, no sólo se confirma la índole de los elementos sonoros propios de los rituales órficos, sino que también comprobamos que las palabras que acompañaban esos rituales se caracterizaban por lo que ya adelantábamos en la primera parte y hemos detallado en ésta: una atención al sonido por el sonido, al margen de contenidos conceptuales unívocos, lo cual nos aproxima a lo que en el lenguaje tiene más que ver con la música.

---

<sup>955</sup> Fr. 472 Nauck<sup>2</sup> = 3 Cantarella = 79 Austin = 635 Mette = 472 Collard-Cropp-Lee, pp. 58-61. Seguimos el texto establecido por A. Bernabé en su trabajo "Un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides", en prensa en un volumen colectivo coordinado por J. A. López Férez.

<sup>956</sup> Vid. su discusión de ese pasaje, en el estudio citado en la nota anterior.

<sup>957</sup> Κρήτης δ' ἐπιβάς τοῖς Μόργου μύκταις προσήμει ἐνός τῶν Ἰδαίων Δακτύλων, ὑφ' ᾧν καὶ ἐκαθάρθη τῆι κεραυνίαι λίθωι.

Y hasta aquí lo que conocemos sobre la presencia de la música en el orfismo, lo que parecería poco esperable en una corriente religiosa cuyo fundador había sido un músico prodigioso. Es probable que, en un momento dado, se hubiera comenzado a atribuir a ese músico legendario una poesía cultural, mántica y teológica o cosmológica<sup>958</sup>. El punto de contacto entre el músico prodigioso y la poesía cultural pudo estar en que las fórmulas que se recitaban ante los dioses del Hades se salmodiaran y su ejecución fuera como la del canto mágico con el que Orfeo se comunica con la naturaleza. Pero, en el ámbito del orfismo, la preocupación por la música no está tan presente, ni mucho menos, como en el resto de las ceremonias culturales griegas, ni, más concretamente, como en el pitagorismo, con el que tuvo muchos puntos de contacto, y en cuyos testimonios se habla explícitamente de rendir culto a los dioses mediante la música. Como dice Porfirio, *VP*, 42: 'σπονδάς τε ποιείσθαι τοῖς θεοῖς κατὰ τὸ οὖς τῶν ἐκπωμάτων', ἐντεῦθεν γὰρ ἠνίπτετο τιμᾶν τοὺς θεοὺς καὶ ὑμνεῖν τῇ μουσικῇ· αὕτη γὰρ διὰ ὠτῶν χωρεῖ.

Así pues, parece que la "música órfica" en sentido estricto era bastante diferente de la que las fuentes del mito atribuyen a Orfeo. La música órfica se sitúa en la órbita de la de Dioniso, mientras que la música que el mito atribuye a Orfeo, por sus medios técnicos y por sus efectos, nos lleva al entorno del pitagorismo.

Pero el pitagorismo, a cuya órbita pertenece lo que las fuentes dicen de la música de Orfeo, no está, en principio, tan lejos de ese "marco sonoro": según la tradición, Pitágoras había descubierto los intervalos musicales al escuchar el martilleo de un herrero (Nicómaco de Gerasa, p. 245 y ss. Jan; Yámblico, *VP*, 26, 115, o Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 1, 8 y ss.). El pitagorismo, por lo demás, tampoco es ajeno a la idea mística de las "faltas" que se supone que requieren una purificación y de las que se cree que son una mancha causada por un "demon". Hemos expuesto estas creencias, sobre los testimonios, en las partes segunda y tercera de este trabajo.

Y los pitagóricos también atribúan al sonido del bronce una cualidad divina, como sugiere Porfirio, *VP*, 41, que hace remontar su fuente a Aristóteles (cf. Aristóteles, fr. 196 Rose): ἔλεγε δέ τινα καὶ μυστικῶι τρόπῳ συμβολικῶς, ἃ δὴ ἐπὶ πλέον Ἀριστοτέλης ἀνέγραψεν. οἶον ὅτι τὴν θάλατταν μὲν ἐκάλει Κρόνου δάκρυον, τὰς δὲ ἄρκτους Ῥέας

---

<sup>958</sup> Agradecemos la sugerencia al "magisterio público" de Alberto Bernabé.

χειρας, τὴν δὲ πλειάδα Μουσῶν λύραν, τοὺς δὲ πλάιητας κύνας τῆς Περσεφόνης· τὸν δ' ἐκ χαλκοῦ κρουομένου γινόμενον ἦχον φωνὴν εἶναί τινος τῶν δαιμόνων ἐναπειλημμένην τῷ χαλκῷ. Cf. Eustacio, *ad Il.*, 16, 408 (vol. 3, 875): καὶ οἱ Πυθαγορικοὶ φασι τὸν χαλκὸν παντὶ συνηεῖν θειοτέρῳ πνεύματι. διὸ καὶ τῷ Ἀπόλλωνι τρίπους τοιοῦτος ἀνάκειται. καὶ ἐν νηνεμίαι δὲ πολλάκις τῶν ἄλλων ἀτρεμοῦντων κειομένοις ἔοικε τὰ κοῖλα χαλκώματα. No estará de más recordar la sugerencia de Gruppe y de Cook<sup>959</sup>, según la cual el estrépito de la danza de los Curetes podía ser una imitación del trueno de Zeus, pues, si el sonido es divino, será lo más adecuado para comunicarse con los dioses. A eso mismo puede remitir también la función catártica del sonido del bronce, cuyos testimonios presentamos más arriba. Plutarco, *Quaest. rom.*, 10, 266 d, atestigua esa creencia entre los romanos: μάλλον εὐλαβούμενοί τινα φωνὴν προσπεσεῖν αὐτοῖς ἔξωθεν εὐχομένοις ἀπαίσιον καὶ δύσφημον ἄχρι τῶν ὤτων ἀνελάμβανον τὸ ἰμάτιον· ὅτι γὰρ ἰσχυρῶς ἐφυλάττοντο ταῦτα, δῆλόν ἐστι τῷ προσιόντας ἐπὶ μαντεῖαν χαλκωμάτων πατάγῳ περιψοφεῖσθαι. Una función parecida tenía el estrépito con el que los dáctilos del Ida intentaron que Crono no oyera llorar a Zeus, y por cierto que, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f, los dáctilos figuraban entre quienes habían introducido los κρούματα en Grecia: Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (FGrH 273 F 77) κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους. En el escolio T a *Il.*, XXII, 391, Terpandro pasa por descendiente de los dáctilos del Ida: οἱ Ἰδαῖοι Δάκτυλοι, μουσικώτατοι γεγονότες καὶ πολλὰ εἰς τήνδε τὴν τέχνην <συμβalόμενοι> ὧν ἓνα Κρινόεντά φασι, ὃς πρῶτος Μούσαις ἔθηκεν· οὗ ἀπόγονος Τέρπανδρος ὁ Ἀντικαῖος.

Pero, evidentemente, lo primero que diferencia las purificaciones musicales pitagóricas de las que practicaran los dáctilos del Ida, es el uso de la lira, un instrumento de cuerda pulsada (que, sin embargo, tenía en común con los metalófonos a los que antes nos hemos referido el hecho de que su tañer se denominaba κρούειν). Del uso catártico de la lira por los pitagóricos dan cuenta, p. e., Cicerón, *Tusc.*, IV, 3-4, y de lo mismo hablarán Quintiliano, IX, 4, 10-12, y, en la Antigüedad tardía, los biógrafos de

---

959 Vid. Cook, A. B., 1925, I, pp. 649-50 de la reimpr. de 1964. El autor sigue en ese punto a Gruppe, O., 1897-1906, pp. 898-9 de la reimpr. de 1975, como hemos visto en una nota anterior.

Pitágoras (p. e., Porfirio, *VP*, 32, y Yámblico, *VP*, 15, 64 y ss.)<sup>960</sup>. Y no hay que olvidar que los cantos empleados por los pitagóricos para las purificaciones eran peanes de Taletas o pasajes escogidos de Homero y Hesfodo (vid. Porfirio, *VP*, 32, y Yámblico, *VP*, 25, 111 y 29, 164). Aristóxeno, fr. 117 Wehrli, indica que, en la Italia del sur, el uso y la composición de peanes estaba muy difundido. La intención catártica de esa música pitagórica era también propia de las iniciaciones dionisíacas<sup>961</sup>.

Hemos dicho que el uso de la lira es lo que diferencia el pitagorismo de los ritos de los dáctilos; pero quizá ésa sea una afirmación apresurada. ¿Estaban presentes la lira o la cítara, en el culto de Cibele? Thiemer aduce el testimonio de un grupo escultórico de Boğazköy<sup>962</sup>, de la segunda mitad del s. VI a. C., en el que Cibele aparece flanqueada por dos pequeñas figuras que pueden corresponder a los dáctilos, uno de los cuales lleva una especie de cítara, y el otro, un "dáfalos". En opinión de Ekrem Akurgal<sup>963</sup>, esos instrumentos se deben al influjo griego, pues el arte frigio había ido perdiendo originalidad desde el s. VII a. C. Ese influjo griego es detectable también en otras representaciones de cítaras y liras en el arte minorasiático, que datan de la misma época<sup>964</sup>. Otros testimonios son tan tardíos que inspiran cierto recelo, como ocurre con un himno a Attis, conservado por San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, V, 9, 9, que habla de cantar himnos a Attis y de acompañarlos no con flautas, sino con forminges:

\*ΑΤΤΙΝ ὑμνήσω τὸν Ῥεΐης

<sup>960</sup> Hemos presentado esos textos en el apartado III. 3. 1. c.

<sup>961</sup> Cf. Aristides Quintiliano, III, 25: διὸ καὶ τὰς βακχικὰς τελετὰς καὶ ὄσαι ταύταις παραπλήσιοι λόγου τινὸς ἔχασθαι φασι, ὅπως ἂν ἡ τῶν ἀμαθεστέρων πτοίησις διὰ βίον ἢ τύχην ὑπὸ τῶν ἐν ταύταις μελωδιῶν τε καὶ ὀρχήσεων ἅμα παιδιαῖς ἐκκαθαίρηται.

<sup>962</sup> Vid. láminas 1-3 del libro de Thiemer, H., 1979, y Akurgal, E., 1961, p. 97, y láminas 55-6.

<sup>963</sup> 1961, p. 97.

<sup>964</sup> P. e., un relieve licio de Xanthos, de ca. 530 a. C. (lámina 86 de Akurgal, E., 1961), en el que aparece una cítara; ese instrumento está en manos de una Sirena de mármol, procedente de Asia Menor, de ca. 540 a. C. (lámina 226 de Akurgal, E., 1961). Una lira de siete cuerdas aparece ya en un fragmento de dínos tardogeométrico, de Bayraklı, del primer cuarto del s. VII a. C. (lámina 3 de Akurgal, E., 1961).

οὐ κωδώνων σὺν βόμβοις,  
οὐδ' αὐλῶι κτῶν Ἰδαίων  
Κουρήτων κτὲμ μυκηταί,  
ἀλλ' εἰς Φοιβεῖαν μίξω  
μοῦσαν φορμίγγων· εὐοῖ  
εὐάν, ὡς Πάν, ὡς Βακχεύς,  
ὡς ποιμὴν λευκῶν ἄστρον.

Hay también una representación de Marsias -que es otro acompañante fiel de Cibeles-, tocando la cítara<sup>965</sup>, aunque la presencia de la cítara -además, una cítara claramente griega, como la que lleva Orfeo en las ánforas apulias- puede deberse a la procedencia griega del artista. Finalmente, otro personaje procedente del mundo frigio, Hiagnis, habría sido el inventor del tricordio, según Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 16, 76, 5-6, y el introductor de la sexta cuerda de la lira, según Boecio, *De inst. mus.*, I, 20.

Podemos pensar, por otra parte, que la lira pertenece al dominio de los pastores (como, al menos, sugieren los mitos), y no al de los herreros, por lo que es poco probable que estuviera presente originariamente en el marco del que surgiera la figura mítica de los dáctilos. Pero que no la utilizaran los dáctilos, no quiere decir que no pudiera figurar en cultos de origen minorasiático: la misma Cibeles está relacionada con el pastoreo<sup>966</sup>, y hay también, por otra parte, testimonios de la existencia de liras en el Próximo Oriente<sup>967</sup>. Una representación grabada en piedra, datada entre el 2300 y el 1300 a. C., procedente del Yemen, muestra unas liras de caja, con un número de cuerdas que varía de 7 a 14<sup>968</sup>. En Megiddo, se ha encontrado una representación de un hombre con una lira de 8 ó 9 cuerdas<sup>969</sup>. Y la cítara con caja de resonancia de madera se llamaba "asiática", según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 c: ἐποιήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα, τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν· ἐκλήθη δ' Ἀσίας διὰ τὸ κεχρῆσθαι τοὺς Λεσβίους αὐτῇι κιθαρωιδούς, πρὸς τῇι Ἀσίαι κατοικοῦντας. Ese mismo nombre, por cierto, lo aplica ya a la cítara de Orfeo Eurípides, *Hyps.*, frs. 63 y 123 Cockle.

<sup>965</sup> Vid. lámina 4 del libro de Thiemer, H., 1979.

<sup>966</sup> Vid. Diodoro de Sicilia, III, 58, 2-3. No obstante, ese texto no alude para nada a una lira de Cibeles.

<sup>967</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, pp. 104 y ss.

<sup>968</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, lámina 10 a.

<sup>969</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, lámina 11.

Quizá, pues, cuando la lira entró en la escena de los misterios, lo hizo de la mano del culto a Apolo, especialmente del que le rendían los pitagóricos. Pues, en cualquier caso, la lira, entre los pitagóricos, compartía con la música minorasiática y con la de los dáctilos la intención purificadora<sup>970</sup>: ése era el punto en el que era posible el enlace entre la lira y los címbalos y flautas (y entre las figuras míticas que les estaban asociadas). No obstante, en la época de la que datan nuestros testimonios, parece que todo podía estar en todas partes, y así aparece la lira de los pitagóricos entre elementos propios de la cultura musical de Asia Menor, en los escolios a *Il.*, XXII, 391 (νῦν δ' ἄγ' αἰείδοντες παιήονα κούροι Ἀχαιῶν):

ex. νῦν δ' ἄγ' αἰείδοντες παιήονα: πῶς τὸν πολέμιον Ἀπόλλωνα αἰδεῖ; ἢ ὡς Τρῶες Ἀθηναῖν (cf. Z 297-311), εὐμενίζονται τὸν θεόν. **b(BCE 3E 4)T** ἢ εὐρημα μὲν αὐτοῦ ὁ παιάν, οὐ πάντως δὲ εἰς αὐτὸν ὁ ὕμνος· **b(BE 3E 4)T** μετὰ δὲ τὴν νίκην τοῦ δράκοντος αὐτὸν ἐξεύρεν. **T**

ex. παιήονα: ὅτι οὐ μόνον συμποτική καὶ μετ' ὀρχήσεως ἢ πάλαι μουσική, ἀλλὰ καὶ εἰς θρήνους ἐπιτηδεῖα· **b(BCE 3E 4)T** ἦτις καὶ μέχρι τῶν Πυθαγορεῶν ἐθαυμάζετο, καλουμένη κάθαρσις. περὶ δὲ τὴν ἑαρινὴν εἰς ταῦτον συνιόντες ἤκουον ἑνός, ὃς μέσος καθήμενος ἦιδε λύριον ἔχων ταῖς ἡρεμαίαις ἀρμονίαις. Ἀχιλλεὺς (cf. I 189) δὲ μόνος καὶ Πάρις (cf. Γ 54) οἶδε παρ' Ὀμήρωι, ὁ μὲν ὑπὸ Χείρωνος τοῦ καὶ Ὀρφέα παιδεύσαντος, ὁ δὲ ἐν ἴδιμι τραφεῖς, οὗ διέτριψαν οἱ Ἰδαῖοι Δάκτυλοι, μουσικώτατοι γεγονότες καὶ πολλὰ εἰς τήνδε τὴν τέχνην <συμβαλλόμενοι> ὧν ἓνα Κρινόεντά φασι, ὃς πρῶτος Μούσαις ἔθυσεν· οὗ ἀπόγονος Τέρπανδρος ὁ Ἀντισσαῖος. ἐπὶ δὲ τοῦ "ὅς τ' ἐφέηκε πολύφρονά περ μάλ' αἰεῖσαι </ καὶ θ' ἀπαλὸν γελάσαι" (ξ 464\_5) οὐκ ἀποδοκιμάζων τὸ αἰδεῖν φησὶν, ἀλλὰ {διὰ} τὸ "μάλα" (ξ 464) τό τε "ἀπαλὸν γελάσαι" (ξ 465), ὃ ἐστὶ καυχᾶσαι. ἢ δὲ ἀπαλὴ ὄρχησις, μόθων καὶ βαυκισμός καὶ ποδισμός, ἅπαντα τοῖς μαλακοῖς δέδοται. **T** ex. ἄλλως: παιήονα: τὸν ἐπὶ καταπαύσει κακῶν αἰδόμενον ἢ ἐπὶ τῶι μὴ γενέσθαι.

<sup>970</sup> En consecuencia, Yámblico habla de la catarsis musical de los misterios frigios, en términos pitagóricos (*De mysteriis*, III, 9).

Pero, fuera del pitagorismo, el papel de la lira en los misterios está muy pobremente documentado, al margen de, p. e., un sileno que aparece tocando ese instrumento, en uno de los frescos de la Villa dei Misteri<sup>971</sup>.

Intentemos resumir ya lo visto acerca de los contextos en los que se manifiesta el mágico influjo de Orfeo sobre los dioses. Se trata de la catábasis y la expedición de los Argonautas. En ambos casos puede relacionarse lo que dicen las fuentes del mito con el uso de la música en las ceremonias relacionadas con el más allá, y en el culto, en general. Los efectos que Orfeo consigue sobre los dioses, durante la expedición argonáutica, los logra en otros contextos, en los que divinidades -si se quiere, menores- asociadas a la naturaleza, responden a su arte. Es una interesante novedad de las fuentes latinas. Mediante la música, Orfeo despierta en esas divinidades una "respuesta mimética" como la que creaba en la naturaleza<sup>972</sup>, y ello es un indicio de hasta qué punto el arte de Orfeo es mágico en sentido estricto, al remitirnos a una concepción animista del medio natural<sup>973</sup>. Las divinidades con las que esa concepción se manifestó en la religión romana -en la que pervivió con mayor fuerza que en Grecia- no podían por menos de aparecer, en las fuentes literarias, como ejemplos de la fuerza de una música que actúa sobre la naturaleza a través de las divinidades que la pueblan. De lo cual, en las fuentes griegas, no encontrábamos más ejemplos que los pasajes de Diodoro Sículo, IV, 43 y 48, 5-6 (= Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten); Apolonio de Rodas, IV, 1406-26, y A. O., vv. 1001-14, que hemos analizado en IV. 1. 2.<sup>974</sup>

Al margen de todo ello, la música de Orfeo está muy próxima, por su intención mágica y purificadora, a la que se empleaba en los cultos místicos. Pero su índole expresiva y el instrumento del que se valía nuestro

---

971 Vid., entre otras reproducciones, una incluida en una obra pertinente para los problemas que hemos abordado en esta cuarta parte: el libro de Quasten, J., 1930, lám. 15.

972 Vid., acerca de esa "respuesta mimética", las observaciones de Segal, Ch., 1978, pp. 14 y ss.

973 La presencia de tales creencias en el mundo romano se atestigua, p. e., en Lucano, *Bellum Civile*, VI, 497-500: *hoc iuris in omnis / est illis superos, an habent haec carmina certum / imperiosa deum, qui mundum cogere quidquid / cogitur ipse potest?*

974 Vid. también nuestro trabajo de 1997, con un primer avance de estas ideas.

personaje son propios ante todo de los círculos pitagóricos, que, por otra parte, tenían en común con los misterios el interés por la catarsis del alma.

## QUINTA PARTE

## ORFEO Y LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA.

### V. 1. LA PERMANENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.

Sobre este aspecto del mito de Orfeo, nada hemos encontrado en los textos literarios griegos de época arcaica. Nuestra documentación sólo existe a partir de la época clásica.

#### V. 1. 1. TEXTOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA CLÁSICA.

Platón, *R.*, 620 a,<sup>974</sup> habla de lo que parece ser la transmigración del alma de Orfeo en el cuerpo de un cisne, ave asociada a Apolo, uno de los dioses músicos por excelencia<sup>975</sup>, a quien algunos hacen pasar por padre de Orfeo<sup>976</sup>:

ἰδεῖν μὲν γὰρ ψυχὴν ἔφη (sc. Er) τὴν ποτε Ὀρφέως γενομένην κύκνου βίον αἰρουμένην, μίσει τοῦ γυναικείου γένους διὰ τὸν ὑπ' ἐκείνων θάνατον οὐκ ἐθέλουσαν ἐν γυναικὶ γεννηθεῖσαν γενέσθαι.

---

<sup>974</sup> T. 139 Kern. Alude también manifiestamente a ese pasaje Teodoreto de Cirra, *Graecarum affectionum curatio*, 11, 42.

<sup>975</sup> También el cisne es una de las aves que más insistentemente se han asociado a la música; vid., p. e., Alcmán, fr. 3 Calame.

<sup>976</sup> Vid., p. e., para la asociación de los cisnes con Apolo, los vv. 249 y ss. del *Himno a Delos*, de Calímaco. Kern, núm. 22, recoge testimonios que presentan a Apolo como padre de Orfeo. Además, en el comentario de Proclo a otro pasaje de la *República* (II, 314, 11), se sugiere que el alma de Orfeo eligió encarnarse en esa ave porque encontraba en ella algunos rasgos con los que se identificaba: εἰς κύκνον ὤχετο, καὶ μουσικῆς ἔχουσα δυσαπαλλάκτως καὶ τὸ ἀνθρώπειον ἐκκλίνουσα γένος. E. d., el afecto a la música y el desprecio con respecto al género humano.

## V. 1. 2. TESTIMONIOS GRIEGOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.

En la elegía Ἔρωτες ἢ καλοί, de Fanocles (fr. 1 Powell, vv. 11–20), se relata cómo el mar arrastró la cabeza y la lira de Orfeo hasta Lesbos, y cómo, en esta isla, el sonido de dicho instrumento, depositado por los lesbios en donde habían enterrado la cabeza del mítico cantor, seguía ejerciendo sobre la naturaleza –en esta ocasión sobre las rocas y sobre el mar– los prodigiosos efectos que tenía durante la vida del cantor tracio:

τοῦ δ' ἀπὸ μὲν χαλκῶι τάμον, αὐτίκα δ' αὐτὴν  
 εἰς ἄλα Θρηκίην ρίψαν ὁμοῦ χέλυι  
 ἦλωι καρτύνασαι, ἵν' ἐμφορέοιντο θαλάσση  
 ἄμφω ἅμα, γλαυκοῖς τεγγόμεναι ῥοθίοις.  
 τὰς δ' ἱερῆι Λέσβωι πολίη ἐπέκελσε θάλασσα·  
 ἦχῆ δ' ὡς λιγυρῆς πόντον ἐπέσχε λύρης,  
 νῆσους τ' αἰγιαλοὺς θ' ἄλμυρέας, ἔνθα λίγειαν  
 ἀνέρες Ὀρφεῖην ἐκτέρισαν κεφαλῆν.  
 ἐν δὲ χέλυν τύμβωι λιγυρὴν θέσαν, ἣ καὶ ἀναύδους  
 πέτρας καὶ Φόρκου στυγνὸν ἔπειθεν ὕδωρ.

Además, el autor que ahora nos ocupa presenta el conocido αἴτιον de las dotes de los lesbios para la música, causadas por la presencia en la isla de la cabeza y la lira de Orfeo, que seguían cantando y emitiendo sonidos (vv. 21–2):

Ἐκ κείνου μολπαί τε καὶ ἱμερτὴ κιθαριστῆς  
 νῆσον ἔχει, πασέων δ' ἐστὶν ἀοιδοτάτη.

También al siglo III a. C. remonta la leyenda del catasterismo de la lira de Orfeo, que se nos ha conservado en Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (t. 113 Kern). Es éste un mito en el que creemos que subyace también el anhelo de inmortalidad a través del arte, o, al menos, la conciencia de la perennidad del arte: tras la muerte de Orfeo, las Musas lo enterraron en Leibetra, τὴν δὲ λύραν οὐκ ἔχουσαι ὅτῳ δώσειν τὸν Δία ἠξίωσαν καταστερίσαι, ὅπως ἐκείνου τε καὶ αὐτῶν μνημόσυνον τεθῆι ἐν τοῖς ἄστροις. Obsérvese la intención de perpetuar la memoria del cantor (ὅπως ἐκείνου τε καὶ αὐτῶν μνημόσυνον τεθῆι ἐν τοῖς ἄστροις), subyacente en el interés de las Musas, en que la lira se metamorfoseara en constelación.

También es del s. III a. C. un historiador local de Lesbos, Mírsilo de Metimna, que transmite una leyenda interesante para este apartado (fr. 2. Giannini<sup>978</sup>):

ὁ δὲ Μυρσίλος ὁ τὰ Λεσβιακὰ συγγεγραφῶς φησιν τῆς Ἀντισσαίας ἐν ᾧ τόπῳ μυθολογεῖται καὶ δείκνυται δὲ ὁ τάφος ὑπὸ τῶν ἐγχωρίων τῆς τοῦ Ὀρφέως κεφαλῆς, τὰς ἀηδόνας εἶναι εὐφωνότερας τῶν ἄλλων.

En un epigrama anónimo –A. P., VII, 10, 5 y ss., atribuido a Antípatro de Sidón–, las Musas, Apolo, las rocas y los árboles lamentan la muerte de Orfeo:

καὶ δ' αὐταὶ στοναχεῦντι σὺν εὐφόρμιγγι Λυκείῳ  
ἔρρηξαν Μοῦσαι δάκρυα Πιερίδες  
μυρόμεναι τὸν ἀοιδόν· ἐπωδύραντο δὲ πέτραι  
καὶ δρύες, ἅς ἐρατῆι τὸ πρὶν ἔθελγε λύρηι.

Es un ejemplo más de la permanencia de la música, ahora en forma de recuerdo por parte de las deidades vinculadas al canto, y de los seres que habían sido embrujados por la música de nuestro protagonista. Con esto último, se desarrolla el motivo de la "sensibilidad" de los seres inanimados, con respecto a la música: no sólo fueron sensibles al canto de Orfeo vivo, sino que por este canto llegaron a tener la capacidad de recordar. ¿Estamos, una vez más, traspasando los límites entre lo humano y lo inanimado, a través de la música? Parece, en efecto, que Orfeo había conseguido, mediante su arte, dotar de unas cualidades humanas a seres inanimados.

### V. 1. 3. TESTIMONIOS DE ÉPOCA IMPERIAL.

Conón, *F Gr H* 26 F 1 (XLV)<sup>979</sup> relata la muerte de Orfeo a manos de las mujeres tracias, y dice que la cabeza de nuestro héroe fue encontrada καὶ τότε αἰδουσαν καὶ μηδὲν παθοῦσαν ὑπὸ τῆς θαλάσσης, μηδέ τι ἄλλο τῶν ὅσα κῆρες ἀνθρώπιναι νεκρῶν αἴσχη φέρουσιν, ἀλλ' ἐπακμάζουσιν αὐτὴν καὶ ζωϊκῶι καὶ τότε αἵματι μετὰ πολὺν χρόνον ἐπανθοῦσαν.

En el tratado *Sobre los ríos*, atribuido a Plutarco, se alude al catasterismo de la lira de Orfeo (III, 4: ἡ δὲ λύρα κατηστερίσθη κατὰ

<sup>978</sup> Correspondiente a *F Gr H*, 477, F 2 (transmitido por Antígono de Caristo, *Hist. mir.*, 5).

<sup>979</sup> Procedente de Focio, *Biblioteca*, 140 a 30; t. 115 Kern.

προαίρεσιν Ἀπόλλωνος), con lo que se sigue la tradición inaugurada por los *Catasterismi*, cap. 24, del Ps. Eratóstenes. Además, se expone una leyenda etiológica acerca del origen de una planta llamada κιθάρα, que crece en el monte Pangeo:

ἐκ δὲ τοῦ ῥεύσαντος αἵματος ἀνεφάνη βοτάνη Κιθάρα καλουμένη. τῶν δὲ Διουνείων τελουμένων αὕτη κιθάρας ἀναδίδωσιν ἦχον.

En efecto, la planta en cuestión había nacido de la sangre de Orfeo, y, con tales orígenes, era esperable que reprodujera el sonido de la cítara. Es, por otra parte, curiosa la vinculación de ese sonido de la cítara con los misterios dionisiacos: si bien los instrumentos más propios de tales ritos eran la flauta y los timbales, aquí encontramos la cítara, y podemos interpretar este hecho como una intrusión de elementos apolíneos en el culto de Dioniso<sup>980</sup>.

Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan transmite y desarrolla la leyenda que ya halla su punto de partida en Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 11–20. Aquí, los herederos del arte de Orfeo tienen ya nombre propio:

ἀναιρεθέντος δὲ τοῦ Ὀρφέως ὑπὸ τῶν Θραικικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἄντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου. εὐρόντας δὲ ἀλιέας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον<sup>981</sup>.

En el tratado *Sobre la música*, V, p. 1132 f, también atribuido a Plutarco, se transmite la noticia de que Terpandro imitó los poemas de Homero y los cantos de Orfeo:

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας<sup>982</sup> ... ἔφη ... ἐζηλωκέναι ... τὸν Τέρπανδρον<sup>983</sup> Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη.

---

<sup>980</sup> Por lo demás, acerca de las relaciones entre orfismo y dionisismo, puede verse West, 1984, pp. 15 y ss. y 24 y ss.; cf. también los testimonios núms. 94 y ss. Kern. Por lo que se refiere al aspecto exclusivamente musical, remitimos a la cuarta parte de este trabajo.

<sup>981</sup> Cf. el testimonio 53 b Gostoli.

<sup>982</sup> Cf. *F Gr H*, 273 F 77.

<sup>983</sup> Cf. el testimonio 31 Gostoli.

Dión de Prusa, XXXII, 65, transmite una anécdota acerca de lo que ocurrió tras la muerte de Orfeo:

ἔλεγε γὰρ ἐξ ἐκείνων γένος τι φῦναι Μακεδόνων, καὶ τοῦτο αὖθις ὕστερον μετὰ Ἀλεξάνδρου διαβὰν ἐνθάδε οἰκῆσαι. καὶ διὰ τοῦτο δὴ τὸν τῶν Ἀλεξανδρέων δῆμον ἄγεσθαι μὲν ὑπὸ ὠιδῆς, ὡς οὐδένας ἄλλους, κἂν ἀκούσῃ κιθάρας ὅποιαοῦν, ἐξεστάναι καὶ φρίπτειν κατὰ μνήμην τὴν Ὀρφέως.

A la luz de este texto, parece que, por el recuerdo de Orfeo, a los macedonios les impresionaba fuertemente el canto y el sonido de la cítara: el canto los arrastraba (ἄγεσθαι μὲν ὑπὸ ὠιδῆς, con los mismos términos que empleaban las fuentes de época arcaica y clásica, referidos a cuando Orfeo vivía), y, al oír la cítara, se asustaban, y el sonido de ese instrumento los ponía fuera de sí: κἂν ἀκούσῃ κιθάρας ὅποιαοῦν, ἐξεστάναι καὶ φρίπτειν κατὰ μνήμην τὴν Ὀρφέως. Es la primera vez que la música propia de Orfeo (aunque no ejecutada por él en persona) provoca tales efectos de pavor y de arrebató, propios más bien de la música de Dioniso. Pero observemos que no es que Orfeo la ejecute personalmente, ni siquiera desde el mundo de ultratumba. Y hay que saber que Dión cuenta esa reacción de los macedonios, en el marco de un discurso plagado de invectivas contra este pueblo, al que acusa de incultura y barbarie: en tanto que inculto y bárbaro, resulta menos extraño que la música de Orfeo no obrara sobre él los efectos habituales.

Éste es el lugar en el que cabe el testimonio de Pausanias, IX, 30, 6: λέγουσι δὲ οἱ Θρᾷκες, ὅσαι τῶν ἀηδόνων ἔχουσι νεοσσιὰς ἐπὶ τῷ τάφῳ τοῦ Ὀρφέως, ταύτας ἥδιον καὶ μείζον τι αἰδεῖν. He aquí un nuevo testimonio de la pervivencia del arte musical de Orfeo, en los ruiseñores que nacían sobre la tumba de nuestro personaje. Esto está muy próximo a la noticia del historiador local de Lesbos, Mírsilo de Metimna, de quien Antígono de Caristo (siglo III a. C.) cita unas palabras recogidas en *F Gr H*, 477 F 2 (correspondiente al fr. 2 Giannini, cf. texto reproducido en V. 1. 2.). Ésa puede haber sido la fuente de Pausanias; también es plausible la hipótesis de que ambos testimonios remonten a una fuente común que puede muy bien ser la tradición oral. Todavía en el mismo libro IX (30, 10), encontramos recogida una leyenda de esquema similar al de la referida por Mírsilo de Metimna: ποιμὴν περὶ μεσοῦσαν μάλιστα τὴν ἡμέραν ἐπικλίνων αὐτὸν πρὸς τοῦ Ὀρφέως τὸν τάφον, ὁ μὲν ἐκάθειυθεν ὁ ποιμὴν, ἐπήλει δὲ οἱ καὶ καθεύδοντι ἔπη τῶν Ὀρφέως καὶ μέγα καὶ

ἡδὺ φωνεῖν. Una vez más, tenemos el caso de que la tumba de una persona puede comunicar a quienes se aproximan las cualidades que tuvo en vida quien está enterrado en ella.

Luciano de Samósata, en su *Adversus indoctum*, 109–11 (núm. 118 Kern), relata la leyenda según la cual la cabeza de Orfeo cayó al río Hebro, y fue flotando, a merced de las olas, hasta la isla de Lesbos, donde, junto con la lira, fue recogida y enterrada; en cuanto a la lira, los lesbios la guardaron en el templo de Apolo. Es muy importante que la cabeza fuera cantando un treno por el mismo Orfeo. Después, con una fina intención satírica, Luciano cuenta cómo "un jovencuelo inhábil y desconocedor de la música" intentó tocar la lira de Orfeo, sin conseguir más que suscitar la ira de unos perros que lo despedazaron, en doloroso contraste con los efectos que habría producido esa lira en esos mismos animales, si la hubiera tocado el protagonista de estas páginas. He aquí el texto de Luciano:

ὅτε τὸν Ὀρφέα διεσπάραντο αἱ Θραῖται, φασι τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ σὺν τῇ λύρῃ εἰς τὸν Ἑβρον ἐμπεσοῦσαν ἐκβληθῆναι εἰς τὸν Μέλανα κόλπον, καὶ ἐπιπλεῖν γε τὴν κεφαλὴν τῇ λύρῃ, τὴν μὲν αἰδουσαν θρηῖνόν τινα ἐπὶ τῷ Ὀρφεῖ, ὡς λόγος, τὴν λύραν δὲ αὐτὴν ὑπηχεῖν τῶν ἀνέμων ἐπιπτόντων ταῖς χορδαῖς, καὶ οὕτω μετ' ὠιδῆς προσενεχθῆναι τῇ Λέσβῳ, κάκεινους ἀνελομένους τὴν μὲν κεφαλὴν καταθάψαι, ἵνα περ νῦν τὸ Βακχεῖον αὐτοῖς ἐστὶ, τὴν λύραν δὲ ἀναθεῖναι ἐς τοῦ Ἀπόλλωνος τὸ ἱερόν καὶ ἐπὶ πολὺ γε σῶζεσθαι αὐτὴν. (...) καὶ προχειρισάμενον κρούειν καὶ συνταράττειν τὰς χορδὰς ἄτεχνον καὶ ἄμουσον νεάνισκον, ἐλπίζοντα μέλη τινα θεσπέσια ὑπηχῆσειν τὴν λύραν, ὑφ' ὧν πάντας καταθέλξειν καὶ κηλήσειν καὶ μακάριον ἔσεσθαι κληρονομήσαντα τῆς Ὀρφέως μουσικῆς· ἄχρι δὲ ξυνελθόντας τοὺς κύνας πρὸς τὸν ἦχον –πολλοὶ δὲ ἦσαν αὐτόθι– διασπάρασθαι αὐτόν, ὡς τοῦτο γοῦν ὅμοιον τῷ Ὀρφεῖ παθεῖν ...

Luciano alude también al viaje marino de la lira y de la cabeza de Orfeo, en *De saltatione*, 51. Refiriéndose a lo que favorece la danza en Tracia, habla de Orfeo, de su muerte y de lo que ocurrió después:

Ἔχει καὶ Θραίκῃ πολλὰ τῷ ὀρχησομένῳ ἀναγκαῖα, τὸν Ὀρφέα, τὸν ἐκείνου σπαραγμὸν καὶ τὴν λάλον αὐτοῦ κεφαλὴν τὴν ἐπιπλέουσαν τῇ λύρῃ ...

Ya hemos hablado del tratado *De astrologia*, atribuido a Luciano de Samósata, en cuyo cap. X se dice que Orfeo había descubierto la astrología, gracias a que su lira reproducía la armonía de las esferas. Pues bien, en ese pasaje se alude también, en términos muy "ilustrados", a la leyenda del catasterismo de la lira: "Ἕλληνές τε τάδε τιμέοντες μοίρην ἐν τῷ οὐρανῷ ἀπέκριναν καὶ ἀστέρες πολλοὶ καλέονται λύρη Ὀρφέος. Aquí ya no se trata de que las Musas quisieran perpetuar el recuerdo de Orfeo. El autor ha contemplado la leyenda exclusivamente desde la perspectiva de lo humano, y de la fama póstuma que los grandes hombres merecen a la posteridad: los griegos sintieron respeto por aquellas cosas, y, por eso, muchos astros se llaman "lira de Orfeo". Una perspectiva "secular", si queremos, coherente con el escepticismo de Luciano y de quienes quisieran imitarlo. En el mismo texto, se sugiere que la magia musical de Orfeo sobre los animales se perpetúa en el cielo, donde, igual que hay una constelación llamada *Lyra*, hay otras que llevan nombres de animales:

ἦν δέ κοτε Ὀρφέα ἴδης ἢ λίθοισιν ἢ χροῖῃ μεμιμημένον, ἐν μέσῳ ἔζεται ἵκελος αἰδούντι μετὰ χερσὶν ἔχων τὴν λύρην· ἀμφὶ δέ μιν ζῶια μυρία ἔστηκεν, ἐν οἷς καὶ κάπρος καὶ ταῦρος καὶ ταῦρος καὶ λέων καὶ τῶν ἄλλων ἕκαστον. εὖτ' ἂν ἐκεῖνα ἴδης, μέμνησέ μοι τουτέων, κοίη ἐκείνου αἰοιδῆ, κοίη δὲ καὶ ἡ λύρη, κοῖος δὲ καὶ ταῦρος ἢ ὀκοῖος λέων Ὀρφέος ἐπαίουσιν. εἰ δὲ τὰ λέγω αἴτια γνοίης, σὺ δὲ καὶ ἐν τῷ οὐρανῷ δέρκεο ἕκαστον τουτέων.

También del siglo II d. C. data Elio Aristides, que alude a la pervivencia de las dotes musicales de Orfeo, en la isla de Lesbos, en su discurso XXIV, 55: οἱ φατὲ μὲν τὴν νῆσον ἅπασαν ὑμῖν εἶναι μουσικὴν καὶ τούτου τὴν Ὀρφέως κεφαλὴν αἰτιᾶσθε.

Otro de los representantes de la segunda sofística, Flavio Filóstrato, ha dejado algunas referencias a Orfeo. En la VA, IV, 14, se presenta la cabeza de Orfeo cantando profecías, tras la muerte de su dueño:

Παρήλθε καὶ ἐς τὸ τοῦ Ὀρφέως ἄδυτον προσορμιστάμενος τῇ Λέσβῳ. φασι δὲ ἐνταῦθά ποτε τὸν Ὀρφέα μαντικῇ χαίρειν, ἔστε τὸν Ἀπόλλω ἐπιμεμελήσθαι αὐτόν. ἐπειδὴ γὰρ μήτε ἐς Γρύνειον ἐφοίτων ἔτι ὑπὲρ χρησμῶν ἀνθρωποὶ μήτε ἐς Κλάρον μήτ' ἔνθα ὁ τρίπους ὁ Ἀπολλώνειος, Ὀρφεὺς δὲ ἔχρα μόνος ἄρτι ἐκ Θράκης ἢ κεφαλὴ ἤκουσα, ἐφίσταται οἱ χρησμοδούντι ὁ θεὸς καὶ "πέπαυσο" ἔφη "τῶν ἐμῶν, καὶ γὰρ δὴ (καὶ) ἄδοντά σε ἰκανῶς ἤνευκα".

En el *Her.*, p. 37, 13–15 De Lannoy (t. 134 Kern), se dice también que la cabeza de Orfeo, literalmente, "cantaba" profecías (πολλά γὰρ καὶ ἐκ τὸν ἄνω βασιλέα ἢ κεφαλὴ ἦιδε) en el oráculo de Lesbos, oráculo que habían fundado los isleños cuando recogieron la cabeza del hijo de Eagro, arrastrada por el mar hasta la isla. Observemos que el verbo empleado para designar el canto sigue siendo αἰίδω. En otro pasaje de ese mismo diálogo (pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy; t. 134 Kern), se habla de una ciudad eolia, Lirneso, a la que había sido llevada la lira de Orfeo, que había comunicado a las piedras una resonancia especial; esa resonancia recibe el nombre de ἤχη y, lo que es más curioso, de ὠιδή (el mismo nombre del canto de Orfeo):

πόλις Αἰολίς Λυρνησσὸς ὠικεῖτο τειχίρης τὴν φύσιν καὶ οὐδὲ ἀτείχιστος, ἦι φασι τὸν Ὀρφέως προσενεχθῆναι λύραν καὶ δοῦναι τινα ἤχην ταῖς πέτραις, καὶ μεμούσονται ἔτι καὶ νῦν τῆς Λυρνησσοῦ τὰ περὶ τὴν θάλατταν ὑπ' ὠιδῆς τῶν πετρῶν.

Himerio, en *Or.*, 26, 34 y ss., alude al motivo de cómo Lesbos se hizo famosa por sus músicos, después que llegara a ella la lira de Orfeo:

ὥσπερ δὴ Λέσβον τὴν νῆσον, περὶ ἣν | Αἰγαῖος κυμαίνων εὐχίζεται, ἄμουςον οὐσαν χρόνον τὸν ἔμπροσθεν ἢ Ὀρφέως προσενεχθεῖσα διὰ τῆς θαλάττης λύρα οὕτω μουσικὴν | εἰργάσατο, ὡς ἐπὶ πᾶσαν χυθῆναι τὴν ὑφ' ἡλίωι τῆς μουσικῆς ἐκείνης τὰ θαύματα.

El discurso 46, 33 y ss. de Himerio, contiene un extraño relato de lo ocurrido después de que Orfeo muriera:

ἀλλὰ Λειβήθριοι μὲν ἀντὶ τῆς Ὀρφέως λύρας, ἣν ἀτιμάζειν εἶλοντο, μανίαν τε καὶ ἀμουσίαν καὶ σιωπὴν ἠλλάξαντο· καὶ φεύγει μὲν ἐκείνους τὸ μέλος, εἰς δὲ τὴν ἐρημίαν ἔρχεται καὶ πείθει δρυὸς τε καὶ πέτρας καὶ ἀγρονόμους ὄριθας καὶ μικρόν τι ποιμένων σύστημα, οἷς μᾶλλον ἔχαιρεν ὀλίγα φθεγγομένοις Ὀρφεύς, ἢ τῆι Λειβηθρίων φωνῆι, ὅτι μουσικοὶ τινες ὄντες καὶ ἠσυχῆ τοῦ μέλους ἀκούοντες λιγυρὸν ἀντεφθέγγοντο καὶ αὐτοὶ τῆι φόρμιγγι.

Tenemos un efecto de "venganza" sobre quienes han atentado contra Orfeo, y, de otra parte, la prolongación de los efectos de la música del difunto, sobre los mismos seres en los que tal música influía cuando Orfeo estaba vivo: δρυὸς τε καὶ πέτρας καὶ ἀγρονόμους ὄριθας, a los que la música (μέλος) sigue persuadiendo (πέθειν). También encontramos aquí a unos oyentes humanos

que aprecian esa música que, al parecer, sigue sonando sin que Orfeo la toque.

Libanio, *Declam.*, 2, 30, se refiere a cómo la cabeza de Orfeo siguió cantando tras la muerte de su dueño:

οὐδὲ μετὰ τὸν θάνατον ἡ μουσικὴ Ὀρφέα κατέλιπεν. ἀλλὰ κάκεινον μὲν διέσπασαν αἱ Θράιπται γυναῖκες, ὥσπερ οἱ συκοφάνται Σωκράτην, ὁ δὲ καὶ ἐσπασμένος ἔτι ἦιδεν. Ὀρφέως ἡ κεφαλὴ διὰ τοῦ ποταμοῦ κατέβαινε τοῦ Στρύμονος τῶν ἑαυτῆς μελῶν μνημονεύουσα.

Proclo, en su comentario a la *República*, de Platón, insiste en el motivo de la reencarnación del alma de Orfeo en un cisne (Proclo, *In R.*, II, 314 Kroll), motivo que arrancaba de Platón, *R.*, 620 a (vid. texto reproducido en el apdo. V. 1. 1.). He aquí el texto de Proclo:

ὥς εἰ σαφῶς ἔλεγεν ὅσα αἰνίσσεται διὰ τούτων, ἰδεῖν ἂν εἶπεν οἷαν τὴν Ὀρφέως, οἷαν τὴν Θαμύρου ψυχὴν διὰ δὴ τι πάθος εἰς κύκνους καὶ ἀηδόνας εἰσπηδῶσαν. καὶ τί τὸ πάθος, ἀπὸ τῆς ἐτέρας τούτων ἐνδεικνύμενος μίσει, φησὶν, τοῦ γυναικείου γένους, ἵνα μὴ ἐκ γυναικὸς γένηται βίον ἀνθρώπινον ἐλομένη, διὰ δὴ τι μῖσος εἰς κύκνον ὤχετο, καὶ μουσικῆς ἔχουσα δυσπαλλάκτως καὶ τὸ ἀνθρώπειον ἐκκλίνουσα γένος.

#### V. 1. 4. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DE ÉPOCA AUGÚSTEA.<sup>984</sup>

En los vv. 523–7 del libro IV de las *Geórgicas*, Virgilio presenta la cabeza de Orfeo, arrastrada por el río Hebro, llamando a Eurídice:

*tum quoque marmorea caput a cervice revulsum  
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus  
volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua,  
a miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:  
Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

Podemos ver aquí cómo la voz de Orfeo sigue llamando a Eurídice, después de la muerte de quien, en vida, hacía también de Eurídice la protagonista de su canto (cf. Virgilio, *Georg.*, IV, 464–6). He aquí, pues, un

---

<sup>984</sup> Como ocurría con otros aspectos del mito de Orfeo, nuestros testimonios, en la literatura latina, comienzan con la época augústea.

ejemplo de la pervivencia del canto de Orfeo más allá de los límites entre la vida y la muerte.

También hay que recoger aquí un pasaje de Ovidio, *Met.*, XI, 51–52, donde la lira y la voz de Orfeo continúan lamentándose, como cuando Orfeo vivía:

*flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua  
murmurat exanimis, respondet flebile ripae.*

#### V. 1. 5. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.

Higino, *Astr.*, II, 7, 1, refiere el catasterismo de la lira de Orfeo, la cual queda entre las estrellas, gracias a las Musas, a Apolo y a Júpiter: *Musas autem collecta membra sepulturae mandasse et lyram quo maxime potuerant beneficio, illius memoriae causa figuratam stellis inter sidera constituisse, Apollinis et Iovis voluntate quod Orpheus Apollinem maxime laudarat. Iuppiter autem filio beneficium concessit.* Parece que está siguiendo el relato del Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24 (t. 113 Kern).

Poco después, en ese mismo pasaje de los *Astronomica* (II, 7, 3) se cuenta también que los habitantes de Lesbos, a donde había ido a parar la cabeza de Orfeo, debían sus extraordinarias dotes musicales al hecho de que esa cabeza estuviera enterrada en su isla:

*cuius caput in mare de monte perlatum, fluctibus in insulam Lesbum est reiectum; quod ab his sublatum et sepulturae est mandatum. pro quo beneficio ad musicam artem ingeniosissimi existimantur esse.*

En la misma tradición aratea, también se incluye el poema de Manilio, que alude al catasterismo de la lira de Orfeo, en I, 324–330. Lo más sugestivo es la forma en la que Manilio ha desarrollado el motivo; aunque el comienzo de este pasaje de Manilio ya lo reprodujimos en II. 1. 6., preferimos que figure aquí completo:

*et Lyra diductis per caelum cornibus inter  
sidera conspicitur, qua quondam ceperat Orpheus  
omne quod attigerat cantu, manesque per ipsos  
fecit iter doumuitque infernas carmine leges.  
hinc caelestis honos similisque potentia causae:  
tunc silvas et saxa trahens nunc sidera ducit*

*et rapit immensum mundi revolubilis orbem.*

No describe, como lo hacía el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, la intervención de las Musas, ni las motivaciones del catasterismo. Pero dice que los efectos de aquella mágica lira de Orfeo se perpetuaban en el ámbito al que fue a parar el instrumento, tras la muerte del cantor. Si los mitos de catasterismos habían tenido su origen, entre otras fuentes, en las creencias en la escatología astral, aquí está bien patente la relación con esas creencias relativas a la inmortalidad: el catasterismo de la lira, que representaba la inmortalización del arte de Orfeo en el mundo celeste en el que esas creencias situaban el destino final de las almas, muestra aquí, por así decir, la consumación de esa inmortalidad que las Musas habían deseado para Orfeo. No sólo es que la lira fuera una especie de monumento conmemorativo de Orfeo, como sugería el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, y, tras él, el escolio a Germánico, *Arat.*, BP 84 (t. 136 Kern), sino que, en las esferas celestes, siguió ejerciendo el mismo mágico dominio que en la Tierra, ahora extendido a todo el Universo.

Silio Itálico, XI, 459–61, alude a la lira de Orfeo catasterizada:

*sed quos pulsabat Riphaeum ad Strymona nervos  
auditus superis, auditus manibus Orpheus,  
emerito fulgent clara inter sidera caelo.*

Y Estacio, *Silv.*, II, 7, 98–9, dice que la cabeza de Orfeo no estaba muda, cuando el río Hebro la acogió:

*sic ripis ego murmurantis Hebri  
non mutum caput Orpheos sequebar.*

#### V. 1. 6. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO.

Avieno, en su versión del poema astronómico de Arato, parece (como Higino, *Astr.*, II, 7) seguir de cerca el relato del Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, que hemos reproducido en el apartado V. 1. 2.; sabido es, por otra parte, que los *Aratea* de Avieno no se limitan a traducir a Arato, sino que lo completan con los escolios al poema del alejandrino<sup>985</sup>, y, efectivamente, en el t. 136 Kern, leemos el escolio a Arato, *Phaenomena*, v. 269:

---

<sup>985</sup> Bickel, 1960, p. 499 de la traducción española.

καὶ μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὴν λύραν αἱ Μοῦσαι ἔδωκαν Μουσαίῳ ἀξιῶσαντι τὸν Δία, ὅπως αὐτοῦ μνημόσυνον εἶη ἐν τοῖς ἄστροις.

Hay evidentes coincidencias léxicas con el texto del Ps. Eratóstenes, al que nos hemos referido (l. 113 Kern): el instrumento se llama λύρα en ambos pasajes; en Ps. Eratóstenes, las Musas suplicaron (ἤξιῶσαν) a Zeus que catasterizara la lira, para que dejara así, entre los astros (ἐν τοῖς ἄστροις), un recuerdo (μνημόσυνον) de Orfeo y de ellas mismas y, en los escolios, lo entregan a Museo, que suplicó (ἀξιῶσαντι) a Zeus que la lira conservara el recuerdo (μνημόσυνον) de Orfeo. Es obvio que los escolios a Arato se han basado en Ps. Eratóstenes (o en la misma fuente que éste); sin embargo, en esta ocasión, Avieno no parece haber incorporado ese mito a su traducción de los *Phaenomena*, que, en vv. 626 y ss., dice así:

...at cum

*impia Bassaridum carpsisset dextera vatem  
et devota virum tegerent Libethra peremptum  
intulit hanc caelo miseratus Iuppiter artem  
praestantis iuvenis, pecudes qui et flumina vates 630  
flexerat.*

Es muy interesante, que, al final del pasaje dedicado a esta constelación, Avieno añade que la constelación del Cisne "vuela" hacia la de la Lira (vv. 633–4): *Advolat ast aliud latus Ales et ora canoros / tenditur ad nervos ...* Quizá se haya inspirado en el pasaje de Manilio, I, 324–330, o en el del Ps. Luciano, *De astr.*, X, con su sugerencia de que la lira de Orfeo, catasterizada, seguía encantando a los animales representados, p. e., en las constelaciones del Zodíaco, igual que lo había hecho con los del mundo real, cuando Orfeo la tocaba.

## V. 2. LA PERVIVENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.

Las representaciones alusivas a la leyenda de cómo la cabeza de Orfeo fue arrastrada por el mar hasta Lesbos, son anteriores a los primeros testimonios literarios que de ello tenemos. En una hidria de ca. 440 a. C.<sup>986</sup>,

---

<sup>986</sup> Vid. Schmidt, M., 1972, *passim*, y láminas 39 y ss., y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

vemos representada una cabeza en el suelo, junto a unas rocas sobre las que un hombre alarga su mano izquierda hacia la cabeza caída, como para recogerla de un río o del mar, en las costas de Lesbos. Alrededor, se ven seis figuras de mujeres con instrumentos musicales (puede tratarse de las Musas). Lo importante es que la cabeza muestra los ojos y la boca abiertos: esto último significa que está cantando, como en las imágenes de Orfeo vivo (vid., p. e., la cratera de columnas de Gela<sup>987</sup>, conservada en el Staatliches Museum de Berlín, que también es de ca. 440 a. C.). Asimismo, si la interpretación de Margot Schmidt es correcta, el sentido de esta imagen se puede enriquecer por el hecho de que el hombre que alarga su mano hacia la cabeza de Orfeo pueda ser otro poeta, probablemente Terpandro<sup>988</sup>. Entonces, nos hallaríamos ante una escena de consagración poética en la que un poeta va a donde se halla la cabeza del poeta mítico, para que ésta le transmita su poder. La presencia de las Musas es coherente en ese cuadro.

Una "kylix" del Corpus Christi College (Cambridge), también de época clásica<sup>989</sup> (núm. 68 Garezou), muestra a un joven escribiendo, ante una cabeza que suele interpretarse como la de Orfeo dictando oráculos, a la vista de los pasajes de Flavio Filóstrato, *VA*, IV, 14, y *Her.*, p. 37, 13–15 De Lannoy. También se ha sugerido que se trate simplemente de poemas, visto lo tardío de la tradición literaria que atribuye oráculos a la cabeza de Orfeo<sup>990</sup>; pero, como bien ha observado Schmidt<sup>991</sup>, el joven que escribe lleva un sombrero de viaje, y ello hace más verosímil que se trate del visitante de un oráculo. Que se asociara a Orfeo, protagonista de una catábasis, con un oráculo (centro también ligado al mundo subterráneo y al más allá) no era

---

987 Núm. 9 Garezou.

988 Vid. Schmidt, M., 1972, pp. 132 y ss.

989 Vid. Schmidt, M., 1972, p. 130 y lámina 41, 2.

990 Schmidt, M., 1972, p. 130, remite a Nilsson, M. P., 1935, pp. 193 y s., y n. 54. No obstante, ya Eurípides, *Aic.*, 962 y ss., habla de unas tablillas escritas al dictado de la voz de Orfeo, y, aunque no dice que eso hubiera ocurrido tras la muerte del cantor, obsérvese que el motivo de la cabeza oracular se documenta, en la iconografía, en la misma época en la que Eurípides componía sus obras. Por otra parte, hay que recordar que uno de los primeros usos de la escritura en Grecia fue la transcripción de oráculos (Garezou, M. X., 1994, p. 101, y cf. Burkert, W., 1985, p. 117).

991 Vid. Schmidt, M., 1972, pp. 130 y ss.

extraño: Garezou<sup>992</sup> ha señalado el paralelo de la localización subterránea del oráculo de Trofonio (Pausanias, IV, 16, 7). Al otro lado de la cabeza hay una figura que se interpreta como Apolo. Igualmente, en una hidria del Otago Museum, en Dunedin<sup>993</sup> (núm. 69 Garezou), aparece la cabeza oracular de Orfeo junto a Apolo, que lleva una lira y una rama de laurel.

Las representaciones de la muerte de Orfeo, en la cerámica apulia, aunque no se atengan estrictamente a la tradición ática, no la modifican sustancialmente. Hasta 1974, no se habían encontrado representaciones italiotas de la cabeza de Orfeo cantando, y, en los vasos áticos, sólo hay tres ejemplos: la kylix del Corpus Christi College (Cambridge), la hidria del Otago Museum (Dunedin) y una hidria de una colección privada suiza.

### V. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA DE ORFEO.

Hemos visto un conjunto de leyendas cuyo fondo es la pervivencia del arte de Orfeo, tras su muerte. En la literatura griega de las épocas que hemos estudiado, hallamos la primera alusión en este sentido, en Platón, *R.*, 620 a, que sugiere que el alma de Orfeo se reencarnó en el cuerpo de un cisne, y recordemos que es ésta un ave fuertemente asociada a la música, y a uno de los dioses músicos por excelencia, Apolo, a quien algunos, por cierto, hacen pasar por padre de Orfeo. Esta invención platónica reaparece en Proclo, *In R.*, II, 314 Kroll. He ahí un ejemplo de innovación introducida en el mito, para emplearlo como ejemplo ilustrativo de una doctrina escatológica, la de la metempsicosis. Pero esta innovación ha podido estar influida, secundariamente, por el anhelo de inmortalización a través del arte, como veremos en su momento.

Después, ya en época helenística, se documentan otros mitos:

a) El viaje, por mar, de la cabeza y la lira de Orfeo, hasta la isla de Lesbos, donde la lira siguió sonando y encantando las rocas y el mar, y la cabeza del cantor siguió cantando<sup>994</sup>. La presencia de la lira y la cabeza del cantor

---

<sup>992</sup> Vid. Garezou, M. X., 1994, p. 101.

<sup>993</sup> Vid. Schmidt, M., 1972, p. 130, y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

<sup>994</sup> Ese motivo se documenta ya en la iconografía desde el s. V a. C., como hemos visto.

tracio fue la causa de las especiales dotes de los lesbios para la poesía y la música (Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 15–22; Elio Aristides, discurso XXIV, 55, e Himerio, *Or.*, 26, 34 y ss.). También se alude a cómo la cabeza de Orfeo fue arrastrada por el mar, sobre la lira, en Luciano, *De saltatione*, 51, y en "eiusd.", *Adversus indoctum*, 109–11.

El hecho de que la cabeza de Orfeo siguiera cantando<sup>995</sup>, se documenta también en Conón, *F Gr H* 26 F 1 (XLV); Flavio Filóstrato, *VA*, IV, 14 (donde se dice que lo que cantaba la cabeza de Orfeo eran profecías, lo mismo que en "eod.", *Her.*, p. 37, 13–15 De Lannoy), y Libanio, *Declam.*, 2, 30. Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11, dice que lo que canta la cabeza de Orfeo era un treno por el mismo Orfeo, en lo que M. Schmidt<sup>996</sup> ha visto la pervivencia de un rasgo propio del γόνος<sup>997</sup> (de tal calificaba a Orfeo, p. e., Estrabón, VII, fr. 18). En este momento, debemos observar que es tras la muerte de nuestro protagonista cuando tanto la iconografía como las fuentes literarias insisten en presentar un auditorio "humano".

Ése es, por otra parte, uno de los dos motivos, relativos a la pervivencia del arte de Orfeo, a los que la literatura latina siguió aludiendo. Que la cabeza de Orfeo siguiera cantando es un motivo que encontramos en los vv. 523–7 del libro IV de las *Geórgicas*, de Virgilio; en los vv. 51–2, del libro XI de las *Metamorfosis* ovidianas, y en Estacio, *Silv.*, II, 7, 98–9. La leyenda de que los lesbios debían sus dotes poéticas a que la cabeza y la lira de Orfeo estaban enterradas en su isla, que arrancaba de Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 15–20, reaparece en Higino, *Astr.*, II, 7.

Relacionada con la pervivencia del arte de Orfeo, tras su muerte, está la anécdota relatada por Luciano, *Adversus indoctum*, 109–11, que se refiere a cómo la cabeza y la lira de Orfeo fueron arrastradas por el mar hasta Lesbos, donde un jovenzuelo inhábil y desconocedor de la música intentó hacer sonar la lira de nuestro héroe, sin lograr atraer más que la furia de unos perros que lo despedazaron. Una anécdota cuyo sentido es confirmar, por contraste, las inigualables dotes del cantor tracio: como dice el mismo

---

995 El motivo de la cabeza parlante transmisora de sabiduría reaparece en otras mitologías y tradiciones legendarias, desde la *Völuspá*, 46 (citamos por la trad. esp. de L. Lerate, 1986, p. 32), hasta *Las mil y una noches*. Vid., p. e., el trabajo de Nagy, J. F., 1991, y el de Mendoza Tuñón, J., 1995.

996 Schmidt, M., 1972, p. 132, n. 22, con referencia a Burkert, W., 1962.

997 Cf. Burkert, W., 1962 b.

Luciano, esa historia demostró que no era el instrumento el responsable de los prodigios de Orfeo, sino la habilidad de quien lo tocaba (ὅτι περὶ καὶ καφέστατα ᾠφθη ὡς οὐχ ἡ λύρα ἢ θέλγουσα ἦν, ἀλλὰ ἡ τέχνη καὶ ἡ ᾠδή).

b) Un sentido afín al de esa leyenda tiene la transmitida por Mírsilo de Metimna, fr. 2 Giannini, cf. *F Gr H*, 477, F 2; (procedente de Antígono de Caristo, *Hist. mir.*, 5): los ruiseñores de Antisa, donde estaba enterrada la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que los demás. Algo muy parecido, si bien expresado en términos diferentes, encontramos en Pausanias, IX, 30, 6. Tanto esta leyenda como la del párrafo anterior insisten en la transmisión de las dotes de Orfeo a los hombres o animales que habitaban cerca de la tumba del cantor.

Lo mismo puede decirse de lo que cuenta Pausanias, IX, 30, 10, acerca de un pastor que durmió junto a la tumba de Orfeo, y que despertó cantando "con fuerza y dulzura" (μέγα καὶ ἠδύ) los poemas de Orfeo. Otra leyenda que podemos incluir en este grupo, es la transmitida por el Ps. Plutarco, *Sobre los ríos*, III, 4: en el monte Pangeo crece una planta llamada κιάρα, que nació de la sangre de Orfeo, y que reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre. Un proceso de "perennidad" del aspecto musical se encuentra también en la leyenda de Cerambo, pastor músico muy hábil metamorfoseado en toro por haber insultado a las ninfas, y cuya cabeza, cortada luego por unos muchachos, tenía forma de lira (vid. Antonino Liberal, 22).

Las cualidades de la música de Orfeo no sólo se transmitieron a los seres animados que se hallaban próximos a la lira o a la tumba del cantor: en la ciudad eolia de Lirneso, a donde había sido llevada la lira de Orfeo, ésta comunicó a las rocas una resonancia especial (Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy), que recibe, además del esperable nombre ἠχή, la denominación ᾠδή, que correspondía al canto de Orfeo. Es éste el momento de remitir al apartado II. 3. 2. b.-c., donde exponíamos las relaciones de connaturalidad mágica entre la piedra y la lira, y que explican que las piedras hubieran asimilado la sonoridad del instrumento de Orfeo. Éste, por cierto, había dado el nombre de su instrumento a la región donde estaba enterrado Esténelo, en la cual había celebrado una ceremonia fúnebre en honor del difunto, y había puesto su lira sobre la estela funeraria (Apolonio de Rodas, II, 924-9). También, como vimos en el fr. 1, v. 19 Powell, de Fanocles, los lesbios habían puesto la lira de Orfeo sobre el túmulo de éste, y Svenbro

quiere ver en ello la causa<sup>998</sup> de que Orfeo siguiera cantando después de muerto. En paralelo, se documenta (una sola vez) el uso de la palabra *χελώνη* como designación de un tipo de tumba<sup>999</sup>, y un lécito ático<sup>1000</sup> muestra un *βάρβιτον* sobre una estela funeraria. Para otras relaciones entre la lira y el mundo de ultratumba, que estarían en la base de la creencia en la inmortalización de Orfeo, según las audaces hipótesis de Svenbro, remitimos a la cuarta parte (IV. 3. 1. A. 2. II.).

Hemos visto que el canto de la cabeza de Orfeo era oracular. Esa función ya la había tenido Orfeo antes de morir; pero se manifestó sobre todo después de la muerte de nuestro personaje. Es, pues, el momento de analizar la relación entre la música y la adivinación<sup>1001</sup>. Pues cabe pensar que la música era un medio que desencadenaba el trance profético, a la vista de Cicerón, *De div.*, I, 113–4:

*Nec vero umquam animus hominis naturaliter divinat, nisi cum ita solutus est et vacuus, ut ei plane nihil sit cum corpore; quod aut vatibus contingit aut dormientibus ... 114. Ergo et ii, quorum animi spretis corporibus evolant atque excurrunt foras, ardore aliquo inflammati atque incitati cernunt illa profecto, quae vaticinantes pronuntiant, multisque rebus inflammantur tales animi, qui corporibus non inhaerent, ut ii, qui sono quodam vocum et Phrygiis cantibus incitantur. Multos nemora silvaeque, multos amnes aut maria commovent, quorum furibunda mens videt ante multo, quae sint futura.*

La asociación entre la poesía y la mántica<sup>1002</sup> viene dada ya por las Musas, que inspiran a Hesíodo para que también celebre lo pasado y lo

---

<sup>998</sup> En sentido mágico y a la luz de su análisis estructural de las relaciones mágicas entre la lira y la roca. Hemos resumido ese análisis en el apartado II. 3. A. b.-c.

<sup>999</sup> En una inscripción de Polla, Patara (Asia Menor), de época imperial, publicada por Hicks, E. L., 1889, p. 82, núm. 35.

<sup>1000</sup> Del pintor de Saburov (s. V a. C.), reproducido en Greifenhagen, A., <sup>2</sup>1966, lám. 82. *Plura invenies ap.* Delatte, A., 1913; cf. nuestro apartado IV. 3. 1. A. 2. III.

<sup>1001</sup> Vid. Quasten, J., 1930, pp. 59 y ss. Además de los testimonios que recogemos a continuación, remitimos a los citados en la primera parte de este trabajo, acerca del verbo *cano* en contextos oraculares.

<sup>1002</sup> Vid. Dodds, E. R., 1952, pp. 86-7 de la trad. esp. indicada en bibliografía.

futuro, en *Th.*, vv. 32–3: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἔοντα. Ellas mismas cantan el presente, el pasado y el porvenir (Hesfodo, *Th.*, v. 37–40):

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ  
 ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,  
 εἴρουσαι τὰ τ' ἔοντα τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἔοντα,  
 φωνῆι ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ  
 ἐκ στομάτων ἠδεῖα·

Luego, esa asociación está especialmente bien documentada en época clásica, como se ve en Platón, *Leg.*, 719 c: ὁπόταν ἐν τῷ τρίποδι τῆς Μούσης καθίζηται, τότε οὐκ ἔμφρων ἐστίν, οἷον δὲ κρήνη τις τὸ ἐπιὸν ῥεῖν ἐτοίμως ἔαι, καὶ τῆς τέχνης οὔσης μιμήσεως ἀναγκάζεται, ἐναντίως ἀλλήλοις ἀνθρώπους ποιῶν διατιθεμένους, ἐναντία λέγειν αὐτῶι πολλάκις, οἶδεν δὲ οὔτ' εἰ ταῦτα οὔτ' εἰ θάτερα ἀληθῆ τῶν λεγομένων. Ya antes había sugerido Platón la presencia de la música en el dominio de la adivinación, toda vez que ésta se relacionaba, en general, con el culto. En *Smp.*, 202 c, Diótima asocia las ἐπωδαί con la adivinación y otras ceremonias:

–Τί οὖν, ὦ Διοτίμα;

–Δαίμων μέγας, ὦ Σώκρατες· καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστι θεοῦ καὶ θνητοῦ.

–Τίνα, ἦν δ' ἐγώ, δύναμιν ἔχον;

–Ἐρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τε τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν, τῶν μὲν τὰς δεήσεις καὶ θυσίας, τῶν δὲ τὰς ἐπιτάξεις τε καὶ ἀμοιβὰς τῶν θυσιῶν· ἐν μέσῳ δ' ὄν ἀμφοτέρων συμπληροῖ, ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῶι συνδεδέσθαι. διὰ τούτου καὶ ἡ μαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἱερῶν τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τὰς τελετὰς καὶ τὰς ἐπωδὰς καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητεῖαν.

Y un par de versos del *Ión* de Eurípides (vv. 91–2) son aún más expresivos, por su mención explícita del carácter cantado del oráculo: θάσσει δὲ γυνὴ τρίποδα ζάθειον / Δελφίς, αἰίδου· "Ἐλληνι βοάς, / ἄς ἄν Ἀπόλλων κελαθήσῃ<sup>1003</sup>. Los vv. 1064–5 de la *Iphigenia Aulidensis*, de

<sup>1003</sup> Cf. Eurípides, *IT*, 1283 (qesfavtwn ajoidai'").

Eurípides, llaman a Quirón μάντις ὁ φοιβάδα μούσαν / εἰδώς, y Estrabón, en el fr. 19 del libro VII, dice que, en los tiempos antiguos, los adivinos también practicaban la música: ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ μάντις καὶ μουσικὴν εἰργάζοντο.

El pasaje de Eurípides, *Ión*, vv. 91–2, nos ha conducido a Delfos y nos ha traído al recuerdo a Apolo, dios en el que la música y la adivinación coinciden eminentemente<sup>1003</sup>. También a Apolo y a Delfos se refiere un testimonio muy valioso, el de Pausanias, X, 5, 7–8, que atestigua el carácter cantado del oráculo, desde pitonisas de épocas remotas, como Femónoe, o adivinos también legendarios, como Olén:

ἤκουσα δὲ καὶ ὡς ἄνδρες ποιμαίνοντες ἐπιτύχοιεν τῷ μαντείῳ, καὶ ἔνθεοί τε ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ ἀτμοῦ καὶ ἐμαντεύσαντο ἐξ Ἐπόλλωνος. μεγίστη δὲ καὶ παρὰ πλείστων ἐς Φημονόην δόξα ἐστίν, ὡς πρόμαντις γένοιτο ἡ Φημονόη τοῦ θεοῦ πρώτη καὶ πρώτη τὸ ἐξάμετρον ἦισεν. Βοιωτὴ δὲ ἐπιχωρία γυνὴ ποιήσασα ὕμνον Δελφοῖς ἔφη κατασκευάσασθαι τὸ μαντεῖον τῷ θεῷ τοὺς ἀφικομένους ἐξ Ἐπερβορέων τοὺς τε ἄλλους καὶ Ὀλλήνα· τοῦτον δὲ καὶ μαντεύσασθαι πρῶτον καὶ (8) αἶσαι πρῶτον τὸ ἐξάμετρον. πεποίηκε δὲ ἡ Βοιωτὴ τοιάδε·

ἔνθα τοι εὐμνηστον χρηστήριον ἐκτελέσαντο  
παῖδες Ἐπερβορέων Παγασὸς καὶ δῖος Ἄγχιεύς.

ἐπαριθμοῦσα δὲ καὶ ἄλλους τῶν Ἐπερβορέων, ἐπὶ τελευτῇ τοῦ ὕμνου τὸν Ὀλλήνα ὠνόμασεν·

Ὀλλήν θ', ὃς γένητο πρῶτος Φοῖβοιο προφάτας,  
πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτόνατ' αἰοδάν.

También en el culto de Apis, dice Plinio, *NH*, VIII, 185, que unos muchachos cantan en honor de la divinidad, y que, en el curso de las ceremonias, entran en trance profético: *greges puerorum comitantur carmen honori eius canentium; intellegere videtur et adorari velle. hi greges repente lymphati futura praecinunt.*

<sup>1003</sup> Vid., p. e., Kern, O., 1926, p. 112.

Y, si pasamos al plano de lo más decididamente mítico, Flavio Filóstrato, *Her.*, p. 28, 24 De Lannoy, destaca a Museo en lo referente a cantos oraculares (ἐν ὠιδαῖς χρησμῶν).

c) En época helenística es también cuando se documenta por primera vez, en los textos que hemos podido examinar, la leyenda del catasterismo de la lira de Orfeo. Tuvo que ser expuesta ya por Eratóstenes, según podemos inferir del cap. 24 del resumen que nos ha llegado de su obra "astro-mitológica", resumen que se conoce con el título de *Catasterismi*. Luego aparece también en el Ps. Plutarco, *Sobre los ríos*, III, 4, y en el Ps. Luciano, *De astr.*, X. En la literatura latina, el catasterismo de la lira se relata en obras encuadradas en la tradición aratea, como la de Higino, *Astr.*, II, 7; Manilio, I, 324-30, y Avieno, *Aratea*, 626 y ss. Fuera de esa tradición, lo encontramos en Silio Itálico, XI, 459-61. De todos esos pasajes, como ya hemos visto, los más interesantes son el de Manilio y el del Ps. Luciano, que perpetúan en el ámbito celeste los prodigios que la lira de Orfeo obraba en la Tierra, como hemos visto en el apdo. V. 1. 5.: igual que el sonido de la lira había atraído a los animales y creado la armonía entre ellos, en la Tierra, también en el cielo estaba la constelación de la Lira rodeada por animales, como los representados en las constelaciones del Zodíaco, o en la del Cisne, que "vuela" hacia la de la Lira, en Avieno, *Aratea*, vv. 633-4. Y, en el pasaje de Manilio, I, 324-30, la lira rige el curso de los astros, de lo cual, con respecto a antes del catasterismo, sólo conocemos un testimonio, el del Ps. Virgilio, *Culex*, vv. 274-6.

Que esta leyenda se documente por primera vez en época helenística, era esperable: los mitos astrales tenían que concebirse en una época en la que los avances de la astronomía como ciencia coincidieron con el gusto por los αἴτια, en el campo de la literatura. El hecho de que, incluso en el resumen de la obra de Eratóstenes, se insista en que las Musas pidieron a Zeus que metamorfoseara en constelación la lira de Orfeo, "para que quedara un recuerdo de él y de ellas mismas, entre los astros", nos permite interpretar esta leyenda en el sentido de que expresa la inmortalización de nuestro personaje y de su arte. No olvidemos tampoco que estos mitos de metamorfosis en constelación tuvieron entre los factores de su desarrollo, en el ámbito griego, el contacto de los griegos con las religiones astrales, en los territorios que Alejandro Magno había conquistado. Y que, en esas religiones astrales, se contenían creencias acerca de que las almas iban a morar entre las

estrellas, tras la muerte, o incluso se convertían en estrellas<sup>1005</sup>. Tales ideas también tuvieron el refuerzo de ciertas doctrinas estoicas acerca de la naturaleza del alma y de su destino.

d) También hay un testimonio de que la música de Orfeo seguía ejerciendo su atractivo, después de muerto nuestro héroe, sobre árboles, rocas, aves y un pequeño grupo de pastores (πείθει δρῦς τε καὶ πέτρας καὶ ἀγρονόμους ὄριθας καὶ μικρόν τι ποιμένων σύστημα, Himerio, *Or.*, 46, 33 y ss.).

e) Finalmente, la música abandonó a los leibetrios, que habían cogido la lira de Orfeo, para profanarla (Himerio, *Or.*, 46, 33 y ss.).

Intentemos relacionar ahora estos motivos de la perennidad del arte de Orfeo, con el carácter general del mito y con las creencias de los antiguos acerca de la música. Alberto Bernabé<sup>1006</sup> ha señalado que el mito de Orfeo es, básicamente, un mito de transgresión<sup>1007</sup>, cuyo protagonista intenta atravesar las fronteras entre el hombre y la naturaleza (es capaz de influir sobre ésta porque puede captar su ritmo y, al reproducirlo, hablarle en su mismo lenguaje<sup>1008</sup>). Como hemos visto en capítulos anteriores, esa posibilidad de escuchar el ritmo de la naturaleza, y de reproducirlo, se manifiesta, en la Antigüedad, en el ámbito del pitagorismo, en el que precisamente la música era la vía de comunicación con lo divino, sobre la base de las analogías que los pitagóricos habían creído descubrir entre las proporciones numéricas de la música y las de la constitución del Universo<sup>1009</sup>. Escuchar la naturaleza y reproducirla musicalmente era lo que había hecho Orfeo, como vemos en II. 3. B. 3. También intenta Orfeo traspasar el límite entre el hombre –mortal– y los dioses –inmortales–, al descender al mundo de los muertos y pretender rescatar de él a Eurídice. Pues bien: si, como es evidente, Orfeo no consiguió, en esa ocasión, traspasar los

---

1005 Acerca de la relación entre los mitos de catasterismos, con las religiones astrales, cf. Nilsson, 1950, II, pp. 55-6 y 470 y ss. Hemos hablado de las religiones astrales, y más concretamente de la escatología astral, en la cuarta parte de este trabajo.

1006 Vid. "Orfeo: el poder de la música", en prensa.

1007 Segal, Ch., 1989, p. 80, se refiere en general al carácter transgresor que subyace en el "héroe cultural"; vid. también Brisson, L., 1990.

1008 Hemos presentado testimonios que apoyan esa interpretación, en II. 3. A. b.

1009 Vid. Daniélou, A., 1968, p. 45.

límites entre la vida y la muerte<sup>1010</sup>, sí podemos decir que, aun cuando fuera de una forma, por así decir, "simbólica", lo logró *post mortem*, cuando su cabeza siguió cantando y adquirió una función oracular. Así pues, ese motivo responde al carácter general que podemos atribuir al mito de Orfeo<sup>1011</sup>. Y es, por otra parte, coherente con un rasgo característico del tipo humano al que corresponde Orfeo: es éste un poeta-músico, como lo fueron los aedos y rapsodos en Grecia<sup>1012</sup>, y Jan de Vries ha llamado la atención<sup>1013</sup> sobre la conciencia que el poeta posee de estarse inmortalizando a través de su obra: Horacio, *Carm.*, III, 30, 1, dice: *Exegi monumentum aere perennius*, y, en v. 6: *non omnis moriar*; y un pasaje del *Libro de los Reyes* de Firdausi<sup>1014</sup>, dice así: "Cuando este célebre libro quede acabado, el mundo me alabará/ y yo no moriré: seguiré viviendo gracias a la semilla de las palabras que esparcí". Pero debemos detenernos en este punto.

De Vries da cuenta, en efecto, de hechos; pero son de orden demasiado general. En primer lugar, Orfeo no es un cantor de épica heroica (su canto no se propone inmortalizar la memoria de ningún héroe guerrero) ni

---

<sup>1010</sup> Acerca de esta cuestión, vid. IV. 3. 1. A. 1. Por otra parte, traspasar los límites entre la vida y la muerte es muy adecuado a un personaje a quien se consideró sacerdote de una religión escatológica (vid. Restani, D., 1994, p. 201). Con ese carácter es también coherente la interpretación del mito ofrecida por Sorel, R., 1995, pp. 22 y ss.

<sup>1011</sup> Esos motivos legendarios (relación con los límites entre la vida y la muerte) también apoyan bastante bien la famosa interpretación chamánica del mito de Orfeo, propuesta por Guthrie, W. K. C., 1935, y por Dodds, E. R., 1951. Schmidt, M., 1975, p. 132, alude a algunas representaciones de cabezas de Orfeo aladas, que pueden relacionarse con las creencias en fenómenos de bilocación y similares. Vid., no obstante, las juiciosas reflexiones y matizaciones de Graf, F., 1987; Albert, K., 1989, p. 279; Fiore, C., 1993, y McGahey, R., 1994, p. 6.

<sup>1012</sup> Al hacer esa comparación, no estamos dando por supuesto que sea exacta también en lo que se refiere al género de poesía compuesta y cantada por Orfeo, acerca de lo cual remitimos a I. 3. E.

<sup>1013</sup> De Vries, 1961, p. 234-5.

<sup>1014</sup> Citado en De Vries, 1961, p. 234, sin indicación de libro ni de verso (traducimos a partir del libro de De Vries, que cita, al parecer, por la traducción alemana de A. F. von Schack, mencionada en la nota 16 al capítulo V, sin más indicación que el año de edición, 1877).

un poeta lírico que quiera eternizar su subjetividad<sup>1015</sup>. Orfeo es más bien el poeta de una revelación teológica, y, si intentamos delimitar su relación con esa preocupación por la inmortalidad, lo primero que nos viene a la cabeza es que ésa era una de las inquietudes centrales de las doctrinas órficas.

A este propósito, tenemos que mencionar el estudio de R. Sorel<sup>1016</sup>, que distingue el personaje legendario de Orfeo –el cantor prodigioso– frente al mito transmitido bajo su nombre: la catábasis para rescatar un alma y el olvido de las condiciones impuestas por los dioses para que ese rescate sea efectivo. Sorel parte de un concepto de mito como relato que tiene la intención de instaurar un modelo de conducta, frente a la leyenda (que se sitúa en el plano de lo lejano en el tiempo, pero no de los orígenes de un arquetipo cultural). Según esas distinciones, lo que a nosotros nos ha ocupado ha sido el aspecto legendario de Orfeo: la música. El mito de Orfeo, propiamente dicho, según Sorel, llamaría la atención sobre el poder de la memoria frente al olvido. Y lo que establecería un lazo entre el Orfeo legendario y el del mito, según las distinciones que propone este autor, sería la presencia de la música –o, cuando menos, la atención al sonido como recurso mágico– en el encantamiento, en los encantamientos que intervenían en las τελεταί, de lo cual hemos presentado testimonios en la cuarta parte. Esos encantamientos pierden su eficacia ante el olvido de las condiciones impuestas por los dioses infernales, y con este mito se fundamentan las prescripciones órficas acerca de las fuentes de la memoria y del olvido, de las fórmulas que el alma debe repetir ante Perséfone, etc., para alcanzar la victoria sobre el Más Allá. En resumen, el mito de Orfeo exhortaría al hombre al culto de la memoria<sup>1017</sup>.

Según todo lo cual, el motivo de que la cabeza de Orfeo sigue cantando tras su muerte no sólo reproduce un deseo del artista, sino que obedecería al sentido más general del mito, a aquel precisamente que une el Orfeo mítico con el cantor legendario (pues cantar, para un griego, es evitar que se olvide lo que se canta<sup>1018</sup>). Lo mismo puede decirse del mito del

---

<sup>1015</sup> Vid. Zamminer, F., 1989, p. 176.

<sup>1016</sup> 1995, pp. 22 y ss.

<sup>1017</sup> Vid. Sorel, R., 1995, p. 28.

<sup>1018</sup> Vid., p. e., Otto, W. F., <sup>3</sup>1971. Añadamos un testimonio de la presencia de tales ideas en el marco del orfismo propiamente dicho: el fr. 297 c Kern, transmitido por Juan Diónico Galeno, *Ad Hesiodi Theogoniam*, v. 943: ταῦτ' καὶ ἄρμονία Μουσῶν τά τε ὄργανα πάντων / Μνημοσύνη πάντων πόρεν οὔτ'

catasterismo de la lira, que tuvo lugar porque las Musas habían deseado inmortalizar el recuerdo de Orfeo. Y con la memoria también tiene que ver el motivo de Orfeo inventor de la escritura o escritor él mismo, como veremos en su momento.

Ahora bien, esa interpretación está todavía algo distante de nuestro centro de interés, e. d., de la música de Orfeo. Confirma, en efecto, la relación de esos mitos con doctrinas relativas a la inmortalidad, que pertenecían, por otra parte, al ámbito de los misterios. Pero creemos que los mitos de la perennidad del arte de Orfeo se relacionan más concretamente con creencias que expusimos en la cuarta parte, según las cuales la actividad intelectual conducía a la inmortalidad. Pero el mundo antiguo puso, en general, las actividades de la inteligencia bajo la protección de las Musas, y consideró que la música era la forma más alta de filosofía. Por ello, la filosofía, como la música, tuvieron una dimensión religiosa que la aproximaba a los misterios, y podía pensarse que ambas conducían a la inmortalidad<sup>1019</sup>. En ese marco, Orfeo, el músico por excelencia, era el candidato ideal a protagonizar estos mitos sobre la perennidad de la música, pues testimonios como *A. P.*, VII, 12, o *CIL*, VI, 21521 c 1-2, aseguran la inmortalidad a intelectuales y poetas, en tanto que devotos de las Musas, y ya Platón, *Phaedr.*, 248 d, había sugerido que las almas del músico, del amante de la belleza, del filósofo y del enamorado son las que están más cerca del estado originario –celestes– del alma, lo cual se confirma a la vista del comentario que de ese pasaje ofrece Plotino, I, 3, 1. Retomando la argumentación de Sorel, si el mito de Orfeo exhorta al hombre a derrotar el olvido, y cantar, para un griego, era evitar que lo que se canta se olvide, era obvio que, en ese marco, Orfeo, el músico por excelencia, era el candidato ideal a la inmortalidad, el que más fácilmente podía impedir su caída en el olvido, como muestran los mitos sobre la perennidad de su música.

Ese razonamiento es especialmente adecuado a la leyenda del catasterismo de la lira de Orfeo, que se relaciona con las creencias en la inmortalidad astral. Ya presentamos, también en la cuarta parte de este trabajo (IV. 3. 1. A. 2. IV.), un hermoso pasaje del *Somnium Scipionis*, V, 3, de Cicerón (= *De re p.*, VI, 18), en el que se afirmaba que los hombres sabios,

---

ἀνεφάνθη / ἀλλὰ χρόνος λήθηι κατεχρήσατο καὶ κατέκριψε. / νῦν δὲ τέχνηαι τε λόγοι τε νόμοι θ' ὅσα τ' ἔργα τέτυκται, / πάντα διὰ μνήμην διασώζεται ἀνθρώποισιν.

<sup>1019</sup> Vid. Boyancé, P., 1937. Hemos expuesto algunos testimonios de esas ideas, en nuestro apartado "Los misterios y la música", en la cuarta parte.

al imitar con la lira la armonía de las esferas, se abrían camino hacia la inmortalidad celeste. Y Orfeo había sido uno de los que había imitado la armonía de las esferas con la lira, según nos había explicado Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645, texto que presentamos en III. 1. 2. E. Ahora bien ¿por qué se catasterizó la lira y no Orfeo? ¿Tal vez el hecho de que hubiera una constelación cuya forma recordara la de una lira? Ello no nos parece una razón suficiente, pues, en cualquier caso, parece que, en alguna ocasión, se dio el nombre de Orfeo a la constelación normalmente llamada "Arrodillado", en la antigüedad<sup>1020</sup>. Quizá nos hallemos aquí ante uno de esos casos en los que la génesis de los mitos (sobre todo de estos mitos, surgidos en época helenística, por obra de eruditos) se produce en forma libre, respecto al contexto cultural y religioso. Y, en cualquier caso, pudo parecer obvio, en una época en la que ya se concebía la lira como imagen del universo<sup>1021</sup>, que fuera ese instrumento el agraciado con un destino celeste.

---

1020 Vid. Boll, F., 1931, p. 55.

1021 Vid. nuestro apartado "*Iter exstaticum caeleste*. La lira de Orfeo y la lira cósmica. La armonía de las esferas y la inmortalidad astral", en la sección IV. 3. de la cuarta parte.

## CONCLUSIONES.

Intentemos ya extraer una valoración general de las relaciones entre mito y contexto cultural en el motivo legendario de la música mágica de Orfeo. Siguiendo el mismo orden que en el cuerpo principal de este trabajo, comenzaremos por la índole de los medios técnicos del arte de Orfeo, y proseguiremos con los ámbitos en los que la música de Orfeo manifestó sus poderes mágicos. Nos limitaremos a indicar algunos testimonios representativos de los hechos más relevantes.

### *Los medios humanos de un arte sobrehumano.*

El arte que las fuentes atribuyen a Orfeo tiene como medios la voz<sup>1022</sup> que canta<sup>1023</sup> y que habla<sup>1024</sup>, acompañada por el son de un instrumento de cuerda pulsada que las fuentes griegas denominan arbitrariamente κιθάρα, κίθαρις, λύρα, φόρμιγξ y χέλυς<sup>1025</sup>, y las latinas *cithara*, *chelys*, *fides*, *lyra* y *testudo*<sup>1026</sup>. El canto acompañado por este instrumento que, en adelante, llamaremos, en general, "lira", podría remitirnos al dominio de la poesía lírica monódica o de la épica<sup>1027</sup>; pero los temas del canto de Orfeo no son los de la épica heroica, más que en un testimonio muy tardío (Nemesiano, *Buc.*, I, v. 25). La denominación "épica" debe entenderse, pues, sólo en sentido formal, como lo entendían los griegos cuando pensaban en ἔπη, e. d.: poesía hexamétrica, en la que también podían verse los temas teológicos y cosmológicos sobre los que habitualmente canta Orfeo, desde Apolonio de Rodas, I, 496–511. A esa

---

1022 Γῆρυς, p. e., en Eurípides, *Alc.*, 969; φωνή, p. e., en Platón, *Prt.*, 315 a.

En las fuentes latinas, cf. *vox*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 505 y 525.

1023 Desde Simónides, fr. 567 Page, hasta Servio, *sch.* a Virgilio, *Ecl.*, VI, 30.

1024 Cf. λόγος, en Eurípides, *I. A.*, 1211, y en Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); παραγορέω, en Apolonio de Rodas, IV, 1410.

1025 Κιθάρα, en Eurípides, *Hyps.*, 1622-3 (fr. 123 Cockle); κίθαρις, en Eurípides, *Hyps.*, c. 259 (fr. 63 Cockle); λύρα, en Apolonio de Rodas, II, 928-9; φόρμιγξ, en Apolonio de Rodas, I, 31; χέλυς, en Timoteo, *Los persas*, v. 235 Janssen.

1026 *Cithara*, en Virgilio, *Aen.*, VI, 120; *chelys*, en Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1034 y 1064; *fides*, en Virgilio, *Aen.*, VI, 120; *lyra*, en Ps. Virgilio, *Culex*, 276; *testudo*, en Virgilio, *Georg.*, IV, 464.

1027 La lira era el instrumento que acompañaba el canto épico (vid., p. e., *Od.*, I, 153 y s., ó VIII, 266 y ss.).

índole inicialmente "sacra" del canto de Orfeo responde también el canto oracular que los testimonios atribuyen, ante todo, a la cabeza de Orfeo, después de la muerte del cantor, como hemos visto en la quinta parte de este trabajo.

A esa poesía que parece contener una revelación de los dioses, se incorporan, en el marco de las fuentes latinas, otros temas: elegíacos —desde el lamento por Eurídice, en Virgilio, *Georg.*, IV, 464–6—, narrativos —las historias de amores ilícitos, en Ovidio, *Met.*, X, 148–739— o incluso épico—heroicos, en el testimonio de Nemesiano, que hemos citado en el párrafo anterior. Ello no impide que Orfeo siga cantando sobre los temas tradicionales, como vemos en Claudiano, *Carmina minora*, 31 (40), vv. 23–32.

Esta ampliación en el repertorio de temas que las fuentes latinas atribuyen a Orfeo puede corresponderse, en nuestra opinión, con un hecho propio de la cultura literaria latina: la posibilidad de que un mismo autor cultivara una pluralidad de géneros literarios, y la difuminación de las fronteras entre esos géneros.

Especial atención merece el hecho de que algunas fuentes insistan en el valor persuasivo de la palabra de Orfeo *per se*<sup>1028</sup>. En efecto, Skeris<sup>1029</sup> ha señalado, siguiendo a Boyancé<sup>1030</sup>, que la leyenda de Orfeo sería ante todo una glorificación del canto, que incluye el λόγος, y esto parece reproducir el estado de cosas de la μουσική griega clásica, en la que parece que la palabra, el texto poético, había tenido la prioridad, y la melodía y el acompañamiento instrumental sólo había sido un ἦδυσμα, en palabras de Aristóteles, *Poet.*, 6, p. 1450 a. Nilsson<sup>1031</sup> dijo incluso que Orfeo debía su fama como cantor a los poemas órficos. La magia de su arte residiría ante todo en la palabra, y el canto sólo sería un medio para hacer esa palabra "más solemne". Sin embargo, los primeros testimonios no son los que atribuyen a Orfeo una revelación teológica, sino los que lo presentan como músico. Aunque es claro que, según todas las apariencias, el canto primitivo está relacionado con la naturaleza, y con una naturaleza divinizada: en un sentido

---

<sup>1028</sup> Vid. nuestro apartado I. 3. C., y Segal, Ch., 1978.

<sup>1029</sup> 1976, p. 218, n. 350.

<sup>1030</sup> 1937, p. 35 de la reimpr. de 1972.

<sup>1031</sup> 1935, pp. 191-3.

muy amplio, es un canto de contenido teológico y cosmológico que, al ofrecer una imagen del mundo, intenta influir mágicamente sobre él<sup>1032</sup>.

Fuera ello lo que fuere, el relieve de la palabra, en el arte de Orfeo, se relaciona con una peculiaridad de la música en el mundo antiguo: el arte de los sonidos, entre los antiguos, incluía el arte de la palabra, pues la palabra es otra manifestación sonora y, en consecuencia, musical, según hace constar Aristóxeno, *Fr. Par.*, p. 27, 4 y ss. Pighi. Mucho antes de este autor, Píndaro ya había hecho constar que la palabra formaba parte del material con el que trabajaba el poeta-músico (vid. *O.*, III, 8: φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοᾶν αὐλῶν ἐπέων τε θέειν).

E. d., el arte que el mito atribuye a Orfeo es anterior a la separación de la palabra y de la música, que comenzó a ser efectiva en el teatro de Eurípides, aun con el antecedente de los yambos de Arquíloco, según el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1141 b-c. Ello tiene que ver con el concepto griego de μουσική, que, como explicamos desde la introducción, incluye la poesía. Pues ésta toma como materia prima el sonido, toda vez que una de sus características básicas es la potenciación del aspecto formal del lenguaje (e. d., entre otras cosas, del lenguaje verbal en cuanto hecho sonoro, o, dicho de otra manera, de su faceta musical<sup>1033</sup>). La poesía implica, en el lenguaje verbal, un grado de formalización del sonido que nos aproxima al dominio de lo que actualmente entendemos por música. Y esa aproximación era tanto más fácil en una lengua con acento predominantemente melódico, como el griego antiguo: las relaciones entre las entonaciones propias del canto y las de la elocución normal fueron objeto de un fino análisis por parte de Dionisio de Halicarnaso, *De compositione verborum*, 11. Además, según hemos visto en la primera parte, Esquilo atribuye a la palabra efectos afines a los de la música<sup>1034</sup>, y, en general, como ha dicho Moutsopoulos, "para los trágicos, la música de las palabras se confunde con la música propiamente dicha"<sup>1035</sup>. Y creemos que la poesía y la música comienzan a separarse en el momento en el que se concede un predominio al significado o al significante, o bien a la

---

<sup>1032</sup> Vid. Combarieu, J., 1909, y Bowra, C. M., 1962.

<sup>1033</sup> Vid. Thiemer, H., 1979, p. 77. Del valor estético del sonido de las palabras ya fueron conscientes, p. e., Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, 1405 b 6, e Isócrates, V, 27, 4, y IX, 10.

<sup>1034</sup> Vid. Moutsopoulos, E., 1959 b.

<sup>1035</sup> Moutsopoulos, E., 1962, p. 398.

función representativa del lenguaje frente a la expresiva y a la mágico-encantatoria.

Pero la proximidad entre canto y recitado es, además, especialmente característica del canto mágico, y el arte que las fuentes antiguas atribuyen a Orfeo, en el que se manifiesta claramente la unión de poesía y música<sup>1036</sup>, tiene evidentes cualidades mágicas, de las que proceden, por así decir, sus funciones cultural y pedagógica.

Y, puesto que el arte de Orfeo otorgaba a la palabra una posición destacada, Orfeo pudo ser tomado como antecesor del arte de los sofistas, y no tanto de los músicos, a partir de la profesionalización de su arte, que, desde la revolución musical de Timoteo, en el s. V a. C., se convirtió en un arte demasiado alejada de la vida de la polis, por lo que su función educativa fue asumida por la retórica. En los párrafos siguientes, nos encontraremos con otras consecuencias de esa aproximación entre Orfeo y los sofistas.

Lo que había permitido esa aproximación no sólo era el hecho de que la palabra, en tanto que hecho sonoro, pudiera considerarse como parte de la música. Además, los sofistas y los maestros de retórica habían sido conscientes de algo que ya había entrevisto Homero: que gran parte del poder persuasivo de la palabra residía en su forma, e. d., en aquello que, en el lenguaje verbal, está más próximo a la música. Del valor estético del sonido de las palabras ya fueron conscientes, p. e., Aristóteles, *Rhet.*, III, 2, 1405 b 6, e Isócrates, V, 27, 4, y IX, 10, y de la conciencia fono-estilística en Grecia antigua, hay otros testimonios, p. e., en Dionisio de Halicarnaso, *Comp.*, 12, y en Aristides Quintiliano, II, 11 y II, 14.

Y, dentro del concepto griego de μουσική, que incluye la danza, hay también un testimonio, aunque aislado, que relaciona a Orfeo con una danza sagrada, en el marco de una τελετή: el de Luciano, *De saltatione*, 15.

Ahora bien, lo que se contaba acerca de la música de Orfeo no se relaciona específicamente con la técnica musical de los griegos. Esos aspectos sólo influyeron indirectamente en el papel de la música en el mito. Es cierto que un adelanto técnico, el aumento del número de cuerdas de la cítara, aprovechado por Timoteo, impulsó una revolución musical que se dejó sentir de algún modo en lo que los trágicos del s. V a. C. dijeron de Orfeo, y en el uso que hicieron de su historia. Esa revolución musical, como la hemos

---

<sup>1036</sup> Detienne, M., 1971, p. 8.

llamado, también trajo consigo una mayor profesionalización de la música, un alejamiento de ese arte con respecto a los demás aspectos de la vida. Y todo ello causó ciertos cambios en la valoración de la figura del músico, que influyeron en el desarrollo del mito y, como hemos dicho ya, lo aproximaron al dominio de la retórica e hicieron que a Orfeo se le tomara por modelo de los oradores. Pues ya Hesíodo, *Th.*, 80, había puesto las bases para que Cornuto, *De nat. deorum*, 17, 6, Lang, relacionara a la Musa Calíope con la retórica.

En fin, lo que en definitiva influyó más en el tratamiento del mito, lo que refleja la música del mito de Orfeo fue, por así llamarlo, la "filosofía griega de la música" o, más concretamente, la "ética musical" griega. Ya Hermann Abert señaló que nuestras fuentes permiten conocer mejor la sensibilidad musical antigua que la práctica o la teoría de la música entre griegos y romanos<sup>1037</sup>. Ese mismo autor ya habló, como luego lo hizo Segal, de la respuesta mimética del oyente, en la Grecia antigua, y en sociedades más antiguas aún, y relacionó con esa respuesta la creencia en la acción mágica de la música<sup>1038</sup>, de la que puso como ejemplos a Orfeo, a Anfión o a los históricos Taletas o Terpandro, y los fenómenos de coribantismo, descritos por Platón. Con esa creencia en la acción mágica de la música hay que relacionar los prodigios que, según las fuentes, conseguía el arte de Orfeo sobre el medio natural. En la segunda parte, hemos expuesto los testimonios que conocemos acerca del uso mágico de la música en el mundo antiguo. Griegos y romanos se valieron de ensalmos para defenderse de animales peligrosos, o para actuar mágicamente sobre el tiempo meteorológico, y creyeron que los magos podían actuar incluso sobre fenómenos celestes mediante fórmulas cuya ejecución se situaba entre el canto y el recitado (cf. nuestro estudio de la palabra *carmen*, en el apdo. I. 3. A. 2. a.). También hemos expuesto, en la primera parte, algunos testimonios de que la eficacia mágica de las *ἐπιδαί* y de los *carmina* se basaba en parte,

---

<sup>1037</sup> Vid. Abert, H., 1926, p. 137.

<sup>1038</sup> Abert, H., 1926, p. 140; cf. Segal, Ch., 1978. No se trata de especulaciones postrománticas: Aristóteles, *Pol.*, VIII, 5, 16-7, 1340 a, describe en estos términos la reacción del oyente, ante la música "entusiástica" de Olimpo (Ὀλύπου μέλη): ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικὰς, ὁ δ' ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἦθος πάθος ἐστίν. ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν.

para los antiguos, en su sonido, lo que nos aproxima al dominio de la música en el que se sitúa Orfeo.

Las mismas creencias se encuentran en Egipto y en pueblos del Asia Menor; pero los griegos las adaptaron a una función educativa, y el ejemplo más ilustre de esa valoración de la música y de ese uso de su poder mágico lo proporciona el pitagorismo<sup>1039</sup>, que quiso hacer de la música un medio para la salud del alma, basándose en que los movimientos del alma se rigen por los mismos principios matemáticos que la música (más concretamente, la música de las esferas. cf. Plotino, IV, 3, 12).

En efecto, parece que la creencia en el poder mágico de la música evolucionó desde su uso en encantamientos hasta la especulación filosófica de raíces pitagóricas, que, a partir de Damón, hace de la música un medio para mantener el equilibrio del alma y de la ciudad<sup>1040</sup>. E. d., se habría pasado de la naturaleza a la "polis"; paralelamente, la palabra se separó de la música, y ésta perdió parte de su relevancia en la educación, en favor de la retórica. Pero quienes, hasta el fin de la época que hemos tomado en consideración, en este trabajo, conservan el interés por el valor ético de la música, son los pitagóricos. Son ellos quienes, en el marco de una sociedad "ilustrada", adaptan al ámbito de la "polis" las creencias en una magia musical que, como señaló Abt<sup>1041</sup>, no tenían muy buena prensa en la literatura griega, ni podían tenerla en un ámbito de creciente racionalismo. Y con la filosofía musical pitagórica es con lo que se relaciona la música que el mito atribuye a Orfeo<sup>1042</sup>: cuando el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1132 f, dice que Terpandro imitó las melodías de Orfeo, ἐζηλωκέναι δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη, Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη, sitúa a Orfeo en los orígenes de la tradición musical que apreciaban los pitagóricos.

Una etapa importante, antes de las formulaciones de los filósofos, en la configuración del pensamiento musical griego, puede hallarse en la dramaturgia de época clásica, a la vista de los ensayos de E. Moutsopoulos<sup>1043</sup>, que ha intentado reconstruir la "filosofía de la música"

---

<sup>1039</sup> Abert, H., 1899, pp. 5 y ss.

<sup>1040</sup> Vid., después de Abert, H., 1926, el trabajo de Avezzù, E., y Ciani, M. G., 1994, pp. 228 y s.

<sup>1041</sup> Abt, A., 1908, p. 116.

<sup>1042</sup> Vid. Eisler, R., 1922-3, p. 92.

<sup>1043</sup> Vid., para lo que aquí nos ocupa, sus trabajos de 1959 b, 1962 y 1975.

tal como se puede rastrear en el teatro griego. Un factor unificador que Moutsopoulos ha detectado en el pensamiento musical de los dramaturgos griegos es el afán de humanización de los fenómenos musicales tal como se presentan en la naturaleza<sup>1044</sup>. Y, en esa misma órbita que intenta circunscribir la música a lo estrictamente humano, Platón<sup>1045</sup> y Aristóteles<sup>1046</sup> se basarán, en principio, en los presupuestos de Damón, y lo mismo ocurrirá con los estoicos<sup>1047</sup>. En parte, la filosofía pitagórica de la música se mantiene todavía en la Antigüedad tardía, en la obra de Aristides Quintiliano<sup>1048</sup> (s. III d. C.), y entre los neoplatónicos (vid., p. e., las biografías de Pitágoras escritas por Porfirio y Yámblico). En todos ellos se mantiene una idea básica: que la música puede influir sobre el alma y la naturaleza, pues todo tiene un mismo fundamento matemático que, en virtud del principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual"<sup>1049</sup>, hacía de la música el medio ideal para actuar sobre el alma y el mundo. Y una curiosa pervivencia de esas ideas (más concretamente, de la doctrina del ῥθος de los ritmos) se halla todavía en los tratadistas de retórica<sup>1050</sup>, pues, con motivo de la revolución musical del s. V a. C., el arte de la palabra se había separado de la música, y, a partir de esa separación, se había desarrollado la retórica, que, como ya hemos dicho, había heredado la función educativa de la música. Lo cual es coherente con ciertos usos del mito de la música mágica de Orfeo, que hemos estudiado en la segunda y tercera partes de este trabajo y de los que recogemos los aspectos básicos en los párrafos siguientes.

*El ámbito natural de un arte sobrenatural: de la naturaleza no – humana al ámbito de lo humano.*

En lo que se refiere a la acción mágica sobre la naturaleza, a través de la música, las fuentes se mantienen en una línea coherente desde el principio hasta el fin de la Edad Antigua. Dentro de esa coherencia, se observa lo que podríamos llamar una distribución de ciertos motivos entre diversos sectores

---

<sup>1044</sup> Vid. Moutsopoulos, E., 1962, p. 397.

<sup>1045</sup> Sobre la índole pitagórica del pensamiento musical de Platón, vid. Abert, H., 1899, p. 11, y Moutsopoulos, E., 1959.

<sup>1046</sup> Vid. Abert, H., 1899, pp. 13-17.

<sup>1047</sup> Cf. Filodemo, *Mus.*, IV, pp. 46 y ss. Neubecker, y Posidonio, fr. 417 Theiler.

<sup>1048</sup> Vid. Abert, H., 1899, pp. 24 y ss.

<sup>1049</sup> Vid. Combarieu, J., 1909, pp. 12 y ss., y Schneider, M., 1951, pp. 141-3.

<sup>1050</sup> Vid. Abert, H., 1899, pp. 43 y ss.

podríamos llamar una distribución de ciertos motivos entre diversos sectores de las fuentes: p. e., es llamativa la escasez de testimonios iconográficos del motivo de Orfeo entre los animales, antes del arte romano de época imperial<sup>1051</sup>, frente a la constancia con la que ese motivo se manifiesta en las fuentes literarias (desde Simónides, fr. 567 Page, hasta Gregorio Nazianzeno, *Carmina quae spectant ad alios*, PG, 37, 1570, en las fuentes griegas, y desde Ps. Virgilio, *Culex*, 269–70, hasta Claudiano, *Carmina minora*, 31, v. 3, en las latinas).

Hay que destacar que las fuentes latinas insisten en la extensión de los prodigios de Orfeo al mundo de los muertos, en el que, como ocurría en el de los vivos, las fieras quedan embelesadas al oír a Orfeo: p. e., Cérbero, en Virgilio, *Georg.*, IV, 483, experimenta los mismos efectos que las fieras, en Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, vv. 25–6. Igualmente, destacamos lo que podemos llamar la incorporación de los animales domésticos al auditorio de Orfeo, que, en las fuentes latinas, obedece a la conciencia de que el arte de nuestro protagonista pertenece al ámbito mítico de la Edad de Oro, una de cuyas características era la paz entre los predadores y sus víctimas<sup>1052</sup>: cf., acerca de Orfeo, Séneca, *Herc. Oet.*, v. 1057 y s., entre otros muchos pasajes de este autor<sup>1053</sup>, y, en general, con respecto a la Edad de Oro, Virgilio, *Ecl.*, IV, 22. La paz entre los animales es un motivo

---

<sup>1051</sup> Cf. los posibles antecedentes micénicos presentados en I. 2., y el platillo beocio de la colección de O. Kern (núm. 6 Garezou). En el relieve espartano del Museo de Esparta (núm. 196 Garezou), los animales no aparecen tanto como auditorio encantado por Orfeo, cuanto como elemento que permite identificar a éste como tal. En el arte romano, los testimonios son abundantísimos: hemos comentado algunos en I. 2., de los que destacamos el mosaico de Blanzky-les-Fismes (núm. 111 Garezou).

<sup>1052</sup> Para ese rasgo de la Edad de Oro, independientemente de la música de Orfeo, vid. Virgilio, *Ecl.*, IV, 22.

<sup>1053</sup> Que fuera Séneca uno de los autores que más insistieran en ese motivo, puede relacionarse con la atención que el pensamiento estoico prestó a la idea de la *κοιναία* universal: en el caso de Séneca, esa atención se manifiesta en el uso de la *pathetic fallacy*, por la que la naturaleza refleja los afectos humanos (cf., p. e., el viento huracanado como reflejo de la ira de Medea, en la tragedia homónima del autor que nos ocupa, v. 579). Orfeo representa, para Séneca, el ideal del arte que domina y armoniza la naturaleza, mediante la inteligencia (cf. Séneca, *Ep.*, 65, 2).

también apolíneo (cf. Eurípides, *Alc.*, 571 y ss., para Apolo, y Filóstrato el joven, *Im.*, 6, además de los textos de Séneca, para Orfeo).

Además de remitirnos a Apolo, la relación de Orfeo con los animales domésticos nos pone sobre la pista de un fenómeno frecuente en la mitología de la música, que es la asociación entre músicos y pastores. Hermes, Pan y Apolo son dioses pastores y músicos al mismo tiempo, como *Kṛṣṇa*, en la mitología india<sup>1054</sup>, y Orfeo también ha manifestado, en los contextos que nos ocupan, esa faceta de pastor. Más en general, la confluencia de elementos de civilización en la figura del pastor, puede ser un eco de que la principal actividad de los pueblos indoeuropeos fuera el pastoreo<sup>1055</sup>, lo cual se refleja también en la imagen del rey como pastor (*Il.*, II, 243)<sup>1056</sup>.

Todo lo cual, a su vez, se relaciona con la concepción pitagórica de que la música establece la armonía no sólo entre los sonidos, sino en todo el universo (cf. Platón, *Smp.*, 187 a y ss., y Panaceas, p. 141, 5 y ss. Thesleff, transmitido por Aristides Quintiliano, I, 1).

En el plano de los *realia* históricos, nos consta que los antiguos fueron conscientes de la sensibilidad de los animales a la música, según sugieren, en general, textos como los de Plutarco, *De soll. anim.*, 3, 961 d-e. Más concretamente, podemos recordar las anécdotas relatadas por Eliano acerca de Arión y los delfines (cf. *NA*, 12, 45). Un esolio a Píndaro, *P.*, V, 76, cuenta que Bato amansaba leones con ensalmos que le había enseñado Apolo, y hay incluso testimonios, en los papiros mágicos, de ensalmos (ἐπιδαί) contra los escorpiones o las serpientes –cf. Platón, *Euthd.*, 290 a, y *Pap. (Leid.)*, XIII, 262–4 (II, p. 101 Preisendanz)–. Y, volviendo con los leones a los que Bato amansaba con ensalmos, Eliano, *NA*, 3, 1, cuenta que los habitantes de Libia convivían pacíficamente con esos animales, porque éstos entendían la lengua de los libios. Ello nos remite a los testimonios según los cuales Orfeo había aprendido a cantar imitando el canto de los pájaros (Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30, y Filóstrato el viejo, *Im.*, II, 15, 6), o bien había construido la lira como reproducción de la armonía de las esferas (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645): en otras palabras, Orfeo era capaz de actuar mágicamente sobre la naturaleza porque,

---

<sup>1054</sup> Cf. Duchemin, J., 1960, y nuestro apartado II. 3. A. b. Para los dioses músicos y pastores, remitimos a nuestro trabajo de 1995 c.

<sup>1055</sup> Cf. Villar Liébana, F., 1991, esp. pp. 117 y ss.

<sup>1056</sup> Cf. Benveniste, É., 1969, vol. II, pp. 89 y ss.

al haber captado su ritmo, sabía dirigirse al medio natural "en su propio lenguaje"<sup>1057</sup>, posibilidad propia de la Edad de Oro (Platón, *Plt.*, 272 b).

Orfeo también hechizaba, arrastraba o conmovía árboles y rocas, como podemos ver, p. e., en Eurípides, *I. A.*, 1212; "eiusd.", *Ba.*, 564, o en Ovidio, *Met.*, X, 143, y "eiusd.", *Met.*, XI, 10–15. Ésos eran efectos que los antiguos también atribuían, en general, a los magos, como se ve sobre todo en algunos testimonios relativos a Medea (p. e., Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss.). Y, en los papiros mágicos, hay testimonios de la eficacia que un nombre mágico podía tener sobre esos elementos de la naturaleza: p. e., en *Pap. Leid.*, XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz). Asimismo, Orfeo era capaz de calmar tormentas, con su canto (desde Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3–4), y también hay abundantes testimonios de encantamientos para actuar mágicamente sobre el tiempo meteorológico: desde aquellas ἐπιωδαί con las que los magos persas intentaron contrarrestar la tempestad en el Artemision (Heródoto, VII, 191) hasta cantos o himnos atribuidos a poetas "reales", como Sófocles (Flavio Filóstrato, *VA*, VIII, 7) o Simónides (Himerio, *Or.*, 47, 120 y ss.). De Medea también se decía que era capaz de esos prodigios, valiéndose de *carmina* (vid., p. e., Ovidio, *Met.*, VII, 197 y ss., y Séneca, *Med.*, vv. 755 y ss.). Y esa era una función que frecuentemente correspondía a los sacerdotes (Pausanias, II, 12, 1; Ps. Justino, *Quaest. et resp. ad orthod.*, PG VI 1.277; Hesiquio, *s. v.* ἄνεμόκοιται). Orfeo, por su parte, consiguió esos prodigios, en ocasiones, a través de una invocación cantada<sup>1058</sup> a los dioses (Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten), como, por otra parte, hacía también Medea, en Ovidio, *Met.*, VII, 192 y ss. Incluso conocemos un encantamiento contra los vientos, en *Ox. Pap.*, XI, 1.383 (p. 237). Para completar el "espectro" de los ámbitos naturales sobre los que el canto de Orfeo ejercía su eficacia mágica, diremos que un solo testimonio, el del Ps. Virgilio, *Culex*, 274–6, dice que la lira de Orfeo fue capaz de detener la Luna. La acción sobre los astros era una de las que más comúnmente se

---

1057 Cf. Bernabé, A., "Orfeo: el poder de la música", en prensa.

1058 Nos consta que las plegarias se cantaban o, cuando menos, se salmodiaban, a la vista, p. e., de la intercambiabilidad de las palabras εὐχή y ἐπιωδή (cf. Heliodoro, VI, 14, 4, y Th. Magister, en *Anecdota Graeca*, II, 228 Boiss.). Más explícito es el testimonio de Plotino, IV, 4, 38, 3: εὐχαὶ ἢ ἀπλαῖ ἢ τέχνη ἀιδόμεναι. Hemos discutido el problema en nuestro apartado I. 3. A. 3. ("El uso mágico de la voz y del canto").

creían propias de los magos (vid. el mismo Virgilio, *Ecl.*, VIII, 68–72, y otros múltiples testimonios que hemos expuesto en II. 3. A. a.). Y, sin embargo, sólo tenemos un testimonio que lo atribuya a Orfeo.

Pero la principal manipulación de ese motivo del encantamiento musical sobre la naturaleza, en las fuentes literarias, afecta a animales, árboles y rocas. Es lo que hemos llamado "interpretación alegorista", que hallamos por primera vez en el s. IV a. C., en el opúsculo de Paléfato, XXXIII, pp. 50–51 Festa. En ese texto, se dice que Orfeo había hecho volver a la ciudad a unas ménades que estaban celebrando orgías en las montañas, y que, al verlas con tirsos y ramas de árboles, los hombres dijeron que Orfeo era capaz de llevarse tras sí incluso los bosques. Los textos en los que a continuación se recoge esa forma de manipular el mito, ignoran esa relación con los misterios dionisíacos, que confirma bastante bien la reconstrucción que Eisler hizo de los orígenes de esa alegoría. Ese autor, basándose sobre todo en testimonios platónicos, estoicos y cínicos que hacen de los animales una alegoría de las pasiones irracionales del alma<sup>1059</sup>, remontó hasta la idea órfica de que el alma, al ser de naturaleza dionisíaca ("Orph.", frs. 210 y ss. Kern), tiene algo que ver con el πολυκέφαλον θηρίον del que había hablado Platón, *R.*, 588 c, pues Fanés –otro nombre de Dioniso– es descrito como un animal fabuloso, en "Orph.", fr. 54 Kern.

Al margen, pues, como decimos, de esos antecedentes místicos, otras fuentes<sup>1060</sup> insisten sólo en que no hay que interpretar literalmente que Orfeo amansara fieras y se llevara tras sí rocas y árboles, pues eso sería una expresión figurada de la acción civilizadora de su canto sobre hombres salvajes a quienes habría alejado de hábitos execrables. Esta consideración permitió a los autores cristianos comparar a Orfeo con Jesús, como vemos en

---

<sup>1059</sup> Cf. Eisler, *R.*, 1922-3, pp. 82 y ss. Los testimonios de los animales salvajes como alegoría de las pasiones, se encuentran, p. e., en Platón, *Tim.*, 91 a-b; *R.*, 588 c y ss.; entre los estoicos, Crisipo, frs. 306 y 307 Arnim, y, para los cínicos, vid. *Cebetis Tabula*, 22 y ss.

<sup>1060</sup> En la literatura griega, cf. Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa); Dión de Prusa, LIII, 8, y Máximo de Tiro, 37, 6. También hay ecos lejanos en Diodoro Sículo, IV, 25; en el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, y en Conón, *F Gr H.*, 26 F 1 (XLV); Pausanias, IX, 30, 4; Gregorio Nazianzeno, *Orationes*, XXXIX, 680 (PG, 36, 340; t. 155 Kern). En las fuentes latinas, vid. Horacio, *Ars poetica*, vv. 391-3, y Pomponio Porfirión, *Comm. in Hor. Artem poeticam*, v. 391-3; Quintiliano, I, 10, 9; Frontón, *Ep.*, IV, 1, y Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 3, 8.

Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, 14, 5, donde el autor compara la magia musical de Orfeo con la palabra salvadora de Dios. Ese mismo texto, con su uso de la alegoría que hace de la lira una imagen del alma, nos remite, en último término, a testimonios relacionados con el pitagorismo, que veremos en el próximo epígrafe y que representan el fundamento mágico de la creencia en la acción de la música sobre el alma. Esa imagen de la lira se había conservado en los autores cristianos (Epifanio, *Haer.*, vol. 2, pp. 224–5 Holl), mientras que la imagen de los animales para aludir a lo irracional en el hombre tenía ya antecedentes en el *Antiguo Testamento* (*Ecclesiastes*, 3, 18). Por todo ello, Orfeo tenía todavía un sentido para los cristianos, y, al margen del tratamiento que de ella hagan las fuentes literarias, la iconografía paleocristiana la sigue utilizando, rodeada de animales de distinta índole<sup>1061</sup>, como una imagen del Buen Pastor, pues la paz entre los animales caracterizaba también, en textos como *Is.*, 11, 6–9 (cf. 65, 25), la época de después de la venida del Mesías.

En cualquier caso, todas esas fuentes desplazan el ámbito de acción de la magia musical de Orfeo: de la naturaleza no – humana, al ámbito de lo humano. En contrapartida, muchos textos hacen consistir el efecto mágico de la música de Orfeo en dotar a la naturaleza no – humana de una afectividad propia de los seres humanos, lo cual se manifiesta con especial claridad en el motivo de la llamada *pathetic fallacy*, que encontramos cuando los bosques y los animales lamentan la muerte de Orfeo.

Ahora bien, en la la pintura vascular ática del s. V a. C., hay abundantes testimonios que permiten entrever esa misma aproximación de lo no – humano a lo humano, propia de la interpretación alegorista, antes del primer testimonio que de ésta conservamos, en las fuentes literarias. En efecto, uno de los aspectos del mito que la cerámica de época clásica ha representado obsesivamente es el de Orfeo entre los tracios que lo escuchan con reconcentrada atención<sup>1062</sup>. Ese motivo está escasamente atestiguado en las fuentes literarias; pero lo que nos interesa destacar en este momento es que esos tracios aparecen caracterizados con marcas inequívocas de animalidad,

---

<sup>1061</sup> Orfeo, tocando la lira, con un cordero a su derecha, aparece en el fresco de la catacumba de San Calisto, en Roma, de entre 218-222 d. C. (núm. 164 a Garezou), y en un fresco de la catacumba de Domitila, destruido (320-330 d. C.). Vid. otros testimonios en nuestro apartado II. 2.

<sup>1062</sup> Vid., p. e., los núms. 7-31 Garezou, y nuestro apartado III. 2.

como las pieles de las que están hechas sus capas y sus gorros<sup>1063</sup>. El dominio que Orfeo ejerce sobre los impulsos animales de sus oyentes es aún más claro en el caso de los sátiros que a veces lo escuchan, en esas mismas imágenes, y que, en contraste con sus habituales actitudes saltarinas y danzantes, aparecen escuchando a Orfeo en una serena inmovilidad<sup>1064</sup>.

Por otra parte, la aproximación del arte de Orfeo al ámbito de lo humano está implícita en ciertos pasajes platónicos que describen el efecto de la palabra, tal como se manifestaba en la retórica sofística, valiéndose de imágenes de encantamientos sobre las fieras, como los que ejercía Orfeo. Como contrapunto a esas imágenes, Platón compara la elocuencia de personajes como Protágoras con la destreza musical de Orfeo (*Prt.*, 315 a), a quien incluso se llama Θράκιος σοφιστής (Clemente de Alejandría, *Prot.*, I, 1, 1). Pero ya antes de Platón, Eurípides (*I. A.*, 1211 y ss.) había aproximado tácitamente el arte de Orfeo al de los sofistas, al destacar el valor persuasivo de la palabra de nuestro protagonista. Esa aproximación entre Orfeo y los sofistas es coherente con una tendencia señalada por E. Moutsopoulos en el pensamiento musical de los trágicos, especialmente de Eurípides: la de la humanización de los fenómenos musicales tal como se manifiestan en la naturaleza. En otro orden de cosas, estas relaciones entre la sofística y el arte que el mito atribuye a Orfeo representan, en el ámbito del "receptor", lo que la relevancia que el arte de Orfeo otorgaba a la palabra, en el ámbito del "código". Nos hemos servido, algo burdamente quizá, de términos básicos de teoría de la comunicación, para llamar la atención sobre el hecho de que la relación de Orfeo con los sofistas se manifiesta en dos órdenes: por lo que se refiere a los medios técnicos del arte de Orfeo, como vimos en la primera parte y hemos intentado sintetizar en las primeras páginas de estas conclusiones, y en cuanto a sus oyentes y los efectos que el cantor obtenía sobre ellos, según expusimos en la segunda parte y acabamos de recapitular, tomando como hilo conductor la interpretación alegorista del motivo de Orfeo como encantador musical de la naturaleza no – humana.

Esa aproximación de Orfeo a la sofística se corresponde, a su vez, con el hecho de que el rétor hubiera sustituido al cítaredo –o, cuando menos, hubiera usurpado parte de la relevancia que éste tenía– en la educación de la juventud. Y de ahí que se tomara a Orfeo como modelo o término de comparación con los oradores, como vemos en Claudiano, *Panegyricus*

---

<sup>1063</sup> Detienne, M., 1989, pp. 112-3.

<sup>1064</sup> Vid. los núms. 22-25 Garezou.

*Manlii Theodori*, vv. 251–2. Pues ya Cicerón, *De inv.*, I, 2, había asignado a la elocuencia la misma función civilizadora que Horacio, *Ars poetica*, vv. 391 y ss., había celebrado en Orfeo. En esa misma línea, Frontón, *Ep.*, IV, 1, equipara a Orfeo creando la paz entre los animales, con el emperador que mantiene la paz entre los pueblos que gobierna. Todo ello nos conduce ya de lleno a la órbita de la sociedad humana.

*De los hombres a los dioses.*

Pasemos ya, pues, al papel de la música de Orfeo en el marco de la sociedad humana. El primer testimonio iconográfico seguro que tenemos de nuestro personaje, la metopa del tesoro de los sicionios (núm. 6 Garezou), relaciona a nuestro personaje con la expedición de los Argonautas, lo cual también ocurre en algunos de los primeros testimonios literarios: probablemente en Simónides, fr. 567 Page, y, desde luego, en Píndaro, *P.*, IV, 176 y s., y en Eurípides, *Hyps.*, c. 257 ss. (fr. 63 Cockle). Orfeo argonauta desaparece, en lo sucesivo, de la iconografía, pero no ocurre lo mismo en las fuentes literarias, tanto griegas (desde los textos que hemos citado hasta las *Argonáuticas órficas*, pasando, claro está, por las de Apolonio de Rodas), como latinas (p. e., en Séneca, *Med.*, vv. 348–9; Valerio Flaco, I, 186–7; "eiusd.", IV, 85–7, y Silio Itálico, XI, 469 y ss.). Tanto en el contexto de la expedición argonáutica como fuera de él, Orfeo desempeña las funciones habituales del músico en el mundo antiguo: p. e., acompaña cantos de victoria (Apolonio de Rodas, II, 161 y ss.) como los que encontrábamos, fuera del ámbito de Orfeo, en Eurípides, *El.*, 859 y ss.. También acompaña danzas festivas (Apolonio de Rodas, IV, 1193–5), e, igual que su acción mágica sobre la naturaleza era también eficaz en el reino de los muertos, también lo encontramos acompañando las danzas de los bienaventurados, en Virgilio, *Aen.*, VI, 645–6. Por otra parte, Orfeo enseña a tocar la lira y a cantar a jóvenes héroes (los hijos de Jasón y de Hipsípila, en Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle), o a otros músicos de la tradición legendaria griega (como Lino, Támiris y Anfión, en Nicómaco de Gerasa, p. 266, 1 y ss. Jan). En relación con esa función, Orfeo actúa como el iniciador de una cultura musical (Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29), e inventa o perfecciona la lira (Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24; Ps. Luciano, *De astr.*, X), el hexámetro (Critias, 88 B 3 DK) o el alfabeto (Ps. Alcídante, *Vlixes*, 24).

Pero su función de iniciador de una cultura musical es sólo una faceta de algo más amplio, que incluye una revelación teológica y cosmológica. Ésta, según el *Papiro de Derveni*, col. XXII, 1–3, tuvo lugar cuando Orfeo

"dio nombre a todas las cosas, lo más acertadamente que pudo". Como hicimos ver en III. 3. 1. d. 1., el fundamento de la magia musical está en la creencia en que el mundo se ha formado a partir del sonido, y las cosas han surgido al recibir un nombre que les corresponde por naturaleza. Y he aquí que las únicas huellas (aunque muy difusas) de una cosmogonía de esa índole, en Grecia, se encuentran en el ámbito del orfismo, en ese pasaje del *Papiro de Derveni*, y en el fr. 297 b Kern, que hemos presentado en III. 3. 1. d. 1. También expusimos allí algunos testimonios de la creencia órfica en que algunos nombres eran φύσει, creencia que, aun entreverada con un principio de consideración de la convencionalidad del lenguaje<sup>1065</sup>, volveremos a encontrar en los rituales místéricos en los que se pretendía revelar los nombres que correspondían φύσει a los dioses, los nombres secretos por los que los dioses preferían que se les llamara, como veremos en el siguiente epígrafe. Y, al ser esos nombres secretos los menos usuales, nos remiten a un uso del lenguaje muy próximo a la poesía, en tanto que llama la atención sobre la forma y hace residir en ésta la eficacia del texto. E incluso hay testimonios, que hemos presentado en la primera y cuarta partes, de que la eficacia de esos nombres secretos obedecía precisamente a su sonido (vid., p. e., Plotino, *Enn.*, IV, 4, 40), lo que nos sitúa ya en el dominio del aspecto musical del lenguaje.

La intervención de Orfeo en ceremonias y rituales nos pone en contacto con la dimensión religiosa de su arte, de la que eran también un indicio los temas que más frecuentemente atribuyen los textos a su canto. Como veremos en el próximo epígrafe, a través de la música, Orfeo logra una comunicación con los dioses, para obtener su favor con respecto a empresas humanas, como la de los Argonautas. Y fue precisamente a través de plegarias a determinados dioses (plegarias que eran cantadas o salmodiadas según los testimonios que hemos expuesto en las partes primera y cuarta de este trabajo) como Orfeo, en algunos casos, puso al servicio de los hombres su capacidad de actuar mágicamente sobre la naturaleza no – humana: así, calmó una tempestad dirigiendo una εὐχή a los Cabiros (Dionisio Escitobraquiún, frs. 18 y 30 Rusten), e hizo surgir un oasis invocando a las Hespérides (Apolonio de Rodas, IV, 1406–26). El canto de Orfeo también hizo que Hypnos acudiera para adormecer al dragón que custodiaba el vellocino de oro (*A. O.*, vv. 1001–4).

---

<sup>1065</sup> Vid. Bernabé, A., 1992, y nuestro apartado III. 3. 1. d.

Pero, antes de recapitular lo que tiene que ver con Orfeo ante los dioses y el más allá, debemos indicar que los efectos de la música de Orfeo sobre los hombres –salvo en el caso de sus asesinas, como vimos al final de la tercera parte– son la pacificación, la ordenación de su actividad y la apertura de una posibilidad de comunicación con lo divino, a través de una revelación teológica. Esos efectos, así como la dimensión trascendente que les otorga la aproximación del hombre a lo divino, son los que la tradición pitagórica atribuía a la música, como pudimos ver especialmente en la tercera parte de este estudio. Pero, como ya dijimos al principio del segundo epígrafe de estas conclusiones, la filosofía pitagórica de la música y las prácticas que en ella se inspiraron, hundían sus raíces en creencias mágicas que se manifiestan con especial claridad en la acción de Orfeo sobre la naturaleza no – humana. Y que, al intentar ser racionalizadas en forma de pedagogía y psicología (al intentar, en otras palabras, ser reducidas al ámbito de lo humano), dieron lugar a que también se prestara especial atención al efecto del arte de Orfeo entre los hombres, e incluso se explicaran alegóricamente los encantamientos sobre la naturaleza como algo inspirado en la acción sobre el ánimo de los hombres. Y, puesto que, desde la ilustración de época clásica, los sofistas eran quienes manifestaban, en el ámbito de la "polis" y del pensamiento racional y discursivo, la capacidad de actuar sobre el ánimo del oyente, he aquí otra vía por la que, una vez más, llegamos a encontrar a Orfeo en el ámbito de la sofística. E insistimos: uno de los recursos de la sofística era, como hemos dicho antes, el sonido de las palabras, lo que, en el lenguaje verbal, está más cerca de la música.

Pero, cuando intentamos rastrear la historia del pensamiento musical pitagórico, encontramos que éste representaba un intento de racionalización matemática de creencias mágicas que han dejado huellas visibles en los textos: en concreto, la idea de que la música puede actuar sobre el alma humana porque los movimientos del alma se rigen por los mismos principios matemáticos que la música, constituye la matematización de lo que se manifestaba en la alegoría de la lira como imagen del alma (Platón, *Phaed.*, 85 e y ss. y 92 a–c; *R.*, 443 c–d; Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e y ss.; Proclo, *In R.*, I, 212–3 Kroll). Esa imagen era una forma de expresar la idea del alma como armonía, doctrina eminentemente pitagórica, (Macrobio, *In Somn. Scip.*, I, 14; Claudio Mamerto, II, 7, p. 120, = Filolao, fr. 22 DK; Arquitas, *Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνας*, *apud* Estobeo, IV, 1, 135 = pp. 33 y ss. Thesleff). Hemos expuesto la historia e interpretaciones de esas ideas en III. 3. 1. c, donde vimos que la imagen de la lira como símbolo del alma no

era exclusiva de los pitagóricos, sino que también la habían utilizado los cínicos (cf. Diógenes Laercio, VI, 27). Y Aristides Quintiliano, II, 17-19, expone una doctrina sobre la génesis del alma, según la cual, el alma se encarna a partir de elementos análogos a los que componen la lira.

Y, al ser la lira una imagen del alma, era, en virtud del principio mágico de "que lo igual actúe sobre lo igual", el medio más adecuado para ejercer esa acción psicoterapéutica y armonizadora que los pitagóricos apreciaron tan insistentemente. La relación del pitagorismo y su filosofía de la música, con los efectos del arte que las fuentes atribuyen a Orfeo, está especialmente clara en Máximo de Tiro, 37, 4-7, uno de los textos que atestiguan la interpretación alegorista de la magia musical de nuestro protagonista.

Cuanto hemos dicho no implica que el mito de Orfeo sea pitagórico. Pero la música que el mito atribuye a Orfeo traduce esa filosofía de la música que habían representado los pitagóricos y que hemos esquematizado en el párrafo anterior. La música de Orfeo ejerce una psicagogia dotada de dos facetas: la atracción, el hechizo y la persuasión, por un lado, y la pacificación, por otro. El teatro griego del s. V a. C., y más concretamente Eurípides, aprovechando el contexto de la "nueva música", inaugura la atención a la primera faceta señalada. El otro efecto, el de la pacificación, tiene que ver más claramente con la ética pitagórica de la música, y empieza a manifestarse en la iconografía griega de época clásica. Lo que hace de bisagra entre hechizo y pacificación es el valor de la persuasión, versión sofística de la psicagogia que, en las religiones místicas y entre los pitagóricos, se manifestaba a través de las purificaciones. Fueron los pitagóricos quienes representaron la conciencia de que la música podía ejercer esa función psicagógica, y esa conciencia subyace en lo que las fuentes del mito de Orfeo cuentan acerca de la música, según creemos haber demostrado en este trabajo. Pues la filosofía pitagórica de la música es la forma en la que, en Grecia, se transmitió y se manipuló la creencia en el poder mágico de la música.

Ahora bien, ya antes aludíamos a que una de las funciones de Orfeo entre los hombres era la de hacer de mediador, a través del canto cultural, entre lo humano y lo divino. Los mismos pitagóricos y todo el pensamiento musical que en ellos se inspira, consideran que la benéfica acción de la música sobre el carácter y los afectos se debe a que ese arte eleva al hombre al contacto con los dioses, por lo cual la música se empleaba con tanta frecuencia en todo tipo de ceremonia cultural, ya fuera en el ámbito de la

religión de la "polis" –en el culto de Apolo, sobre todo– como en el de los misterios (Estrabón, X, 3, 7 y ss.). Abordemos ya, pues, el influjo del arte de Orfeo sobre los dioses y el más allá.

*De los dioses a la eternidad.*

El aspecto religioso del arte de Orfeo se manifiesta en tres vertientes: el intento de rescatar a Eurídice, mediante la persuasión, a través de la música, de las divinidades del Hades; la acción sobre otros dioses, en el marco de ceremonias culturales o fuera de ellas, especialmente de dioses asociados con elementos de la naturaleza (los Cabiros, las Hespérides, las Ninfas, etc.), y la institución de misterios –entre ellos, los rituales propios del orfismo– en los que se revelaba una sabiduría con la que se intentaba actuar sobre los dioses. En el caso del orfismo, esos dioses eran ante todo los del más allá, de quienes se intentaba conseguir salvar el alma de la rueda de las reencarnaciones.

En este ámbito de lo sobrenatural es donde, por lo que toca a la música en el mito de Orfeo, se manifiesta en grado sumo hasta qué punto las fuentes del mito no son testimonios etnográficos rigurosamente exactos, sino una manipulación literaria de experiencias, creencias y prácticas heterogéneas. El uso del canto y de la lira no era el único recurso, ni siquiera el principal, para la evocación de las almas (pues como tal intento de evocación de un alma se interpretó la catábasis de Orfeo, p. e., en Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 119).

El uso del canto para evocar las almas, o para guiarlas en su viaje al más allá, está bastante bien documentado (cf., p. e., Esquilo, *Pers.*, 619–32, y nuestro apartado IV. 3. 1. A. 2. I., "El canto fúnebre"). Pero el panorama cambia cuando pasamos de la música vocal a la instrumental. Como hemos visto en nuestro epígrafe "Instrumentos propios de la música fúnebre", en la cuarta parte, hay testimonios que parecen apuntar a que, para comunicarse con los dioses de ultratumba, lo más indicado no era la lira, sino la resonancia del bronce (escolio a Teócrito, II, 36), creencia probablemente fundada en la magia simpática, pues también se creía que los caminos del Hades eran de bronce (Porfirio, *Phil.*, p. 141 Wolff, vv. 1–2<sup>1066</sup>). Incluso hay textos que

---

<sup>1066</sup> Correspondiente a p. 371-2 Smith. El fragmento de Porfirio, *De philosophia ex oraculis haurienda*, que contiene ese oráculo, ha sido transmitido por Eusebio de Cesarea, *Praep. Ev.*, IX, 10, 2.

afirman que a los dioses de los muertos había que dirigirse en silencio (escolio a Sófocles, *OC*, 489), o que los cantos fúnebres se entonaban sin lira (Esquilo, *Eum.*, 328 y ss.). Frente a lo cual, hay representaciones de liras en relieves de sarcófagos, e incluso hallazgos de liras en algunos ajuares funerarios<sup>1067</sup>. En último término, parece que estas prácticas musicales en relación con el mundo de ultratumba tienen que ver con una creencia según la cual las almas pasan el tiempo haciendo música, en el otro mundo (desde Píndaro, fr. 129 Snell, vv. 6 y ss.). Y, de acuerdo con esa creencia, desde el punto de vista mágico, la música sería el medio más adecuado para comunicarse con el más allá, si ese ámbito está poblado por almas que se ocupan en el arte de los sonidos.

Pero donde tenía más sentido el uso de la música de lira, para guiar las almas al más allá, o para asegurar su inmortalidad, fue en el ámbito del pitagorismo. Los pitagóricos situaban la sede de las almas en los astros o, más en general, en el mundo celeste, del que la lira, al reproducir la armonía de las esferas, era una imagen. En consecuencia, la lira era el instrumento adecuado para indicar al alma su destino *post mortem*, como vemos en el *Somnium Scipionis*, V, 3, y como confirman las representaciones y ofrendas de liras en la iconografía sepulcral y en los ajuares funerarios, de lo cual hemos presentado algunos testimonios en el apartado IV. 3. 1. A. 2. III. Esas creencias también se han atestiguado en lo que, siguiendo a West<sup>1068</sup>, podemos llamar "Pseudopythagorica orphica": nos referimos al famoso testimonio de un poema órfico titulado Λύρα, del que, según un escolio a Virgilio, *Aen.*, VI, 119, habría hablado Varrón. Pero, en la catábasis de Orfeo (como también, por otra parte, en la escatología órfica), el reino de los muertos se sitúa bajo tierra, en un ámbito en el que, de acuerdo con los mecanismos conceptuales de la magia simpática, no parece que la lira fuera el instrumento más adecuado, al margen de una interpretación estructuralista, un tanto arriesgada, de Jesper Svenbro<sup>1069</sup>, que ha entrevisto relaciones de magia simpática entre la lira y la piedra, lo que haría que fuera coherente, en términos mágicos, el uso de la lira para actuar sobre un más allá situado bajo

---

<sup>1067</sup> Desde el sarcófago de Hagia Triada, en el que aparece una cítara de siete cuerdas. Vid., para testimonios griegos de época clásica, Delatte, A., 1913. Hemos aludido a algunos de los testimonios mencionados por este autor, al final de nuestro epígrafe "La música del más allá", en la cuarta parte.

<sup>1068</sup> 1984, pp. 29 y ss.

<sup>1069</sup> 1992. Hemos expuesto su argumentación en IV. 3. A. 2. II.

tierra. Sin embargo, a la luz de los testimonios que hemos presentado en IV. 3. A. 2. II., nos parece que el uso o desuso de ese instrumento, en la música fúnebre, era más bien aleatorio. Por esto es por lo que decíamos antes que el mito de Orfeo, por lo que se refiere al uso de la música para la evocación de las almas, no es la transposición rigurosa de los *realia* históricos.

En otro orden de cosas, la lira era el instrumento más usado, aunque no el único usado, en el culto de Apolo, a cuya órbita expresiva pertenecen los efectos que las fuentes atribuyen a Orfeo<sup>1070</sup>, fuera de la línea que arranca de los dramaturgos griegos de época clásica. Éstos no aluden al aspecto pacificador del arte de Orfeo, sino que emplean, desde el punto de vista de la expresividad musical, el "término no marcado": la referencia a una acción psicagógica y persuasiva de la música, lo cual puede incluir tanto la excitación de las emociones como su apaciguamiento. Pero, como vimos en IV. 3. 1. C., no es sólo a Apolo a quien Orfeo rinde culto (Higino, *Astr.*, II, 7, 1), sino también a Dioniso (Lactancio, *Inst. div.*, I, 22, 15–7), y, junto a otros dioses que allí mencionábamos, hay que destacar su relación con algunas deidades asociadas a la naturaleza: los Cabiros, a través de los cuales Orfeo calma una tempestad (Diodoro Sículo, IV, 43, que toma los datos de Dionisio Escitobraquión, frs. 18 y 30 Rusten); las Hespérides, que hacen florecer un oasis ante una plegaria de Orfeo (Apolonio de Rodas, IV, 1406–26), y las Ninfas, que lloran la muerte de Orfeo, igual que lo habían hecho los árboles con los que esas divinidades estaban asociadas (cf. Ovidio, *Met.*, XI, 48–9; Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 1053–4, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3.). Ésta es la transposición, al plano divino, de la llamada "pathetic fallacy", por la que se dota de sentimientos a la naturaleza. Finalmente, Orfeo derrota a las Sirenas, con su canto, en Apolonio de Rodas, IV, 905–6; Ps. Apolodoro, I, IX, 25 (I, 135); A. O., 1284–90, y Séneca, *Med.*, vv. 357–60.

Cabe pensar que la situación legendaria de Orfeo cantando en honor de esas divinidades –o vencíéndolas, en el caso de las Sirenas, lo que también

---

<sup>1070</sup> Aparte de todos los testimonios aducidos en este trabajo, sobre el arte de Orfeo, y sobre el carácter de la música de Apolo (Píndaro, *P.*, V, 63 y ss.; Filócoro, *F Gr Hist* 3b 328 F 172 Jacoby; Plutarco, *De E apud Delphos*, 389 a-c), basta cotejar dos textos: Eurípides, *Alc.*, 579, para Apolo, y Esquilo, *Ag.*, 1630, para Orfeo. Vid., en general, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140, y nuestro epígrafe "La música en el culto de Apolo", en la cuarta parte.

representa una posibilidad de comunicación con lo divino— fue imaginada sobre la base de la presencia de la música en las ceremonias culturales del mundo antiguo. En IV. 3. 2. B., hemos expuesto los testimonios relativos a la música cultural en la Antigüedad, desde los de época arcaica y clásica (*Himno homérico a Apolo*, vv. 157–161; Platón, *Leg.*, 700 a–b) hasta los muy abundantes de la Antigüedad tardía, que, debido al renacimiento de la magia en esa época, permiten ver con especial claridad la índole mágica de la música cultural (cf., p. e., Orígenes, *Cels.*, V, 38; VII, 69, y VIII, 61). Esa índole mágica se aprecia también en textos como los de Horacio, *Carm.*, I, 36, 1–3; Censorino, *De die natali*, XII, 2, y el *Corpus Hermeticum*, fr. 23, 69, que insisten en que a los dioses les agrada que se les invoque con música (cf. el himno a Zeus, conservado en el templo de Zeus Diteo, del que citamos un pasaje significativo en IV. 3. 2. B. 1.). Aunque también hemos visto que a algunos dioses convenía rendirles culto en silencio (Pausanias, VIII, 38, 7; Luciano, *Syr. d.*, 44). Y, por otra parte, la índole cultural de la música era la originaria de ese arte; uno de los iniciadores míticos de la cultura musical griega, Olimpo, habría comenzado por componer melodías en honor de los dioses (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1133 d–e).

Pero, como hemos hecho ver en IV. 3. 2. B. 2., la divinidad en cuyo culto tenía la música mayor relieve es Apolo (desde *Il.*, I, 472–4, hasta Ps. Plutarco, *De mus.*, 1135 f y ss.), y ya antes hemos dicho que los efectos de la música de Orfeo son eminentemente apolíneos: aparte de todos los testimonios aducidos en este trabajo, sobre el arte de Orfeo, y sobre el carácter de la música de Apolo (Píndaro, *P.*, V, 63 y ss.; Filócoro, *F Gr Hist* 3b 328 F 172 Jacoby; Plutarco, *De E apud Delphos*, 389 a–c), basta cotejar dos textos: Eurípides, *Alc.*, 579, para Apolo, y Esquilo, *Ag.*, 1630, para Orfeo<sup>1071</sup>. Vid., en general, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140, y nuestro epígrafe "La música en el culto de Apolo", en la cuarta parte. Las danzas guerreras que dieron lugar al hiporquema habían surgido en el marco del culto de Apolo, y la lira, el instrumento de Apolo y de Orfeo, había servido para acompañar las marchas al combate (cf., p. e., Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c). A la vista de esos testimonios, que seleccionamos entre los que hemos expuesto en IV. 3. 2. B. 2., no es tan chocante que Orfeo hubiera educado para la guerra a uno de los hijos de Jasón y de Hipsípila, mientras que al otro le había enseñado a tocar la cítara,

---

<sup>1071</sup> Vid., en general, Ziegler, K., 1939, col. 1302, y Lieberg, G., 1984, p. 140, y nuestro epígrafe "La música en el culto de Apolo", en la cuarta parte.

según Eurípides, *Hyps.*, 1622–3 (fr. 123 Cockle). Pues, según el Ps. Galeno, *De partibus philosophiae*, 29, Orfeo había inventado los cantos de marcha al combate, y, en general, la habilidad musical de los tracios tenía sus bases en el carácter belicoso de éstos.

Ese aspecto marcial de la música, en el culto de Apolo, parece haber estado presente en Creta (Plutarco, *Thes.*, 21; Ps. Plutarco, *De mus.*, 1140 c) y haberse acentuado en Esparta (Pausanias, III, 11, 9; *Etymologicum magnum*, "s. v." Γυμνοπαίδία). Y es de Esparta de donde los griegos creían que arrancaba el carácter mesurado, solemne y sencillo de la música de Apolo, del mismo modo que la apreciación pitagórica por el valor catártico y pacificador de la música parece haber tenido sus orígenes en la austera sensibilidad espartana (Ps. Plutarco, *De mus.*, 1142 e, y cf. Platón, *R.*, 399 a–d).

No obstante, según lo que creían los griegos, aquella austera música apolínea había llegado a Esparta desde Creta, de la mano de Taletas (Plutarco, *Lyc.*, 4), y Glauco, según noticia transmitida por el Ps. Plutarco, *De mus.*, 1134 e, dice que Taletas había tomado el arte de Olimpo como su modelo, y Aristóteles, *Pol.*, VIII, 5, 16, 1340 a, pone las melodías de Olimpo como ejemplo eminente de música capaz de influir sobre el carácter. E. d., Olimpo, un músico legendario frigio, sería un antecedente mítico del tipo de música que generalmente apreciaban los griegos. Pues bien: Creta es la tierra de los dáctilos del Ida, y Olimpo nos remite al mundo minorasiático. Pero el carácter orgiástico de la música frigia fue silenciado cuando la cultura musical minorasiática da lugar a la música en el culto de Apolo, a través de las etapas que hemos expuesto, aunque se conservó en los cultos místicos cuyos orígenes ponían los griegos también en Frigia y Tracia. Y, por diferente que fuera la índole expresiva de las músicas que acompañaban el culto de Apolo y los rituales místicos, en todos esos contextos se otorgaba a la música una misma función: la de purificar el alma.

Ataquemos ya, pues, una síntesis de lo que hemos conseguido averiguar sobre las relaciones entre la música de Orfeo y la que acompañaba los misterios. Aquí también se manifiesta una separación entre los *realia* y los datos del mito. Hay, para empezar, algunos testimonios de la importancia de la voz del hierofante, en las revelaciones que tenían lugar en las ceremonias de iniciación (*JG*, III, 1, 713, relativa a Eleusis; Arriano, *Epicteti Dissertationes*, III, 21, 16), y es muy interesante que Flavio Filóstrato, *VS*, II, 20, p. 601 Olearius, compare a hierofantes y sofistas, en virtud de la

*Dissertationes*, III, 21, 16), y es muy interesante que Flavio Filóstrato, *VS*, II, 20, p. 601 Olearius, compare a hierofantes y sofistas, en virtud de la importancia que para ambos tenía la belleza de la voz. Asimismo, tenemos un testimonio de la presencia del canto en los misterios de Mitra (Dión de Prusa, XXXVI, 39 = Ps. Zoroastro, fr. O 8 Bidez-Cumont) y en los de Flía (Pausanias, IX, 30, 12). Y a esa presencia de la voz y del canto se le otorgaba, en efecto, una función catártica (Proclo, *Himno núm. 4*, v. 4). Además, por lo que se refería a la eficacia de las fórmulas que se dirigían a los dioses, en el marco de los misterios, una de las condiciones que se pedían al fiel, para su iniciación, era tener una voz inteligible (vid., entre otros, Teón de Esmirna, p. 14 Hiller).

En el marco del ritual órfico propiamente dicho, sorprende lo escaso de nuestros testimonios acerca de la presencia de la música. Hay huellas, en los fragmentos órficos, de un uso "mágico-encantatorio" del lenguaje que explota recursos fónicos y secuencias de sonidos que no forman palabras de la lengua, y a las que se atribuye una eficacia mágica (vid. el texto que sigue al fr. 308 Kern, que hemos reproducido en IV. 3. 2. B. 3.). Entre esas secuencias sonoras mágicas, cabe destacar las formadas íntegramente por vocales, que constituían, según los antiguos, nombres secretos de los dioses –cf., p. e., *Pap. Paris.*, IV 603 s. (I, pp. 92–4 Preisendanz)–. Y hay testimonios de que a los dioses les agradaba que se les llamara por esos nombres: muy significativo es un pasaje de los *Lithica* órficos, que dice que la divinidad se alegra cuando alguien canta sus nombres secretos en las ceremonias ("Orph.", *Lithica*, vv. 725 y ss.)<sup>1072</sup>.

Al margen de los testimonios de la presencia del canto o de la importancia de la voz, en los rituales místéricos, lo que podríamos llamar el "fondo sonoro" de esos rituales parece haber incluido ante todo resonancias de instrumentos de percusión y de flautas: ello fue característico de los misterios de Cibebe y de Dioniso, como vemos, p. e., en Estrabón, X, 3, 7 y ss. (que cita testimonios de época clásica, como Píndaro, fr. 70 b Snell, vv. 8 y ss.; Esquilo, fr. 57 Radt, y Eurípides, *Ba.*, 55–59, y fr. 586 Nauck). Y lo poco que hemos conseguido averiguar sobre el "acompañamiento instrumental" de los misterios órficos parece inscribirse en esa misma órbita.

---

<sup>1072</sup> Que la relación entre la música de Orfeo y el orfismo residiera en el empleo de ensalmos, fue ya sugerido por Boyancé, P., 1937, que aportó algunos testimonios de la importancia de la voz en esos rituales. Cf. luego Sorel, R., 1995, pp. 22 y ss.

de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2-18, 1, y escolio *ad loc.* Evidentemente, también con el ῥόμβος se trataba de que el fiel reviviera la experiencia de muerte y resurrección que había vivido Dioniso. Y ese ῥόμβος dejaba también oír su rumor en el culto de Cibele (Píndaro, fr. 70 b Snell, vv. 8 y ss.).

Otros elementos del fondo sonoro de los misterios órficos parecen haberse inspirado en el estruendo de las danzas armadas de los Curetes que cuidaban a Dioniso niño, al que alude también Clemente de Alejandría, *Prot.*, II, 17, 2-18, 1, y que describe pormenorizadamente Estrabón, X, 3, 11 (aunque ese pasaje se refiere a Zeus, la danza armada de los Curetes es un elemento también presente en los mitos de Dioniso como antecedente mítico de ciertos aspectos del ritual). La presencia de esas sonoridades en el ritual órfico está sugerida por una alusión en Eurípides, *Cretenses*, fr. 3 Cantarella, v. 11, y confirmada por Filodemo, *De poem. (P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli), que se refiere al tímpano del orfeotelesta, y al empleo de "palabras inventadas y de sonido extraño", en las que, al prestarse atención al sonido, más que al significado, se nos sitúa en la órbita de aquello que, en el lenguaje verbal, está más próximo a la música.

Frente a todo lo cual, el papel de la lira, el instrumento de Orfeo, en los misterios, está muy pobremente documentado, fuera de, p. e., un sileno que aparece tocando ese instrumento en los frescos de la Villa dei Misteri, en Pompeya; un grupo escultórico de Boğazköy<sup>1073</sup>, en el que la presencia de la lira puede deberse al influjo griego, y otros testimonios tan tardíos que inspiran cierta desconfianza, como un himno a Attis, conservado por San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, V, 9, 9. Y, en el marco del orfismo, los únicos testimonios que pueden hacer pensar que la música de Orfeo, con su uso casi exclusivo de la lira, tenía algo que ver con el orfismo, son las representaciones de Orfeo entre los tracios<sup>1074</sup>.

Y, en contraste con la escasa presencia de la música –y la casi ausencia de la lira, a la vista de la documentación que hemos examinado–, en el ámbito órfico, el pitagorismo sí se sirvió abundantemente de la música, y muy especialmente de la de lira, para fines catárticos (Cicerón, *Tusc.*, IV, 3–

---

<sup>1073</sup> Thiemer, H., 1979, láminas 1-3, y Akurgal, E., 1961, p. 97, y láminas 55-6.

<sup>1074</sup> Agradecemos al profesor Dr. Christoph Riedweg que llamara nuestra atención sobre ese hecho.

el ámbito órfico, el pitagorismo sí se sirvió abundantemente de la música, y muy especialmente de la de lira, para fines catárticos (Cicerón, *Tusc.*, IV, 3–4; Quintiliano, IX, 4, 10–12; Porfirio, *VP*, 32, y Yámblico, *VP*, 15, 64 y ss.) y culturales (Porfirio, *VP*, 42). Pero la lira no estaba ausente en los misterios procedentes de Asia Menor, y hay, en efecto, testimonios bastante antiguos de que ese instrumento fue conocido en el Próximo Oriente, como atestigua una representación grabada en piedra, datada entre el 2300 y el 1300 a. C., procedente del Yemen, que muestra unas liras de caja, con un número de cuerdas que varía de 7 a 14<sup>1075</sup>. Y, por otra parte, la conexión originaria entre la herrería y la fundación de misterios<sup>1076</sup> (a la que remonta, a través de las danzas armadas, el uso de la sonoridad de tímpanos, címbalos y otros instrumentos de percusión) no está del todo lejos del pitagorismo, pues, según Nicómaco de Gerasa, p. 245 y ss. Jan; Yámblico, *VP*, 26, 115, o Macrobio, *In Somn. Scip.*, II, 1, 8 y ss., Pitágoras habría descubierto los intervalos musicales al escuchar el martilleo de un herrero, y los pitagóricos atribuían una cualidad divina a la resonancia del bronce (Aristóteles, fr. 196 Rose, transmitido por Porfirio, *VP*, 41), que tenía una función catártica, según testimonios como el del esolio a Teócrito, II, 36 y otros testimonios que presentamos en IV. 3. 1. A. 2. II. Y, acercándonos de nuevo a Orfeo, recordemos que los dáctilos del Ida –herrereros y fundadores de misterios– habían sido sus maestros de música (Diodoro Sículo, V, 64, 3–5), y que el mismo Orfeo percutía una placa de bronce, en *A. O.*, vv. 965–6, durante una ceremonia de evocación de las deidades infernales. Como dijimos más arriba, ese uso del bronce para comunicarse con el Hades, obedecía tal vez a mecanismos psicológicos propios de la magia simpática, pues había creencias en que los caminos del Hades son de bronce (Porfirio, *Phil.*, p. 141 Wolff, vv. 1–2), por lo que el sonido de ese material sería el adecuado para actuar sobre las divinidades infernales. También subyace una concepción parecida en el uso pitagórico de la lira para guiar a las almas hacia el mundo celeste, del que ese instrumento era una imagen que reproducía la armonía de las esferas.

Podemos ver, en resumen, cómo la música de Orfeo, según el mito, reúne en sí características propias de distintos ámbitos en los que la música estaba presente, en el mundo antiguo. El uso de la lira como instrumento cultural y catártico era propio de la órbita de Apolo, y, más concretamente, del

---

1075 Vid. Thiemer, H., 1979, lámina 10 a.

1076 Señalada por Burkert, W., 1962 b.

sobre todo el de los misterios, especialmente aquellos a los que dio su nombre. Pero, en esos misterios, la música no era de la misma índole que la que las fuentes del mito atribuyen a Orfeo, aunque compartía con ésta el interés por la catarsis del alma. Ese interés remontaba, en último término, a la concepción mágica de la música, tal como podíamos observarla en los efectos prodigiosos que Orfeo obtenía sobre el medio natural, y que se reproducen en los que obtiene sobre los dioses (cf. su efecto sobre los árboles y sobre las dríades, ninfas asociadas con ellos, en Ovidio, *Met.*, XI, 48–9, y Claudiano, *De raptu Proserpinae*, II, *praef.*, v. 3). De la manipulación pitagórica de esa creencia mágica, ya hemos hablado en los anteriores epígrafes.

En fin, si, como parece, apenas hay testimonios de la música en el orfismo, ello pudo deberse, en nuestra opinión, a que el orfismo no tenía el interés científico y filosófico que tuvo el pitagorismo, en general, y específicamente por la música. Al desentenderse de la especulación intelectual, se alejó también de la teoría musical. Y, al alejarse de la teoría, se alejó de la práctica. Quizá la magia subyacente en los ritos órficos siguió la evolución de la que hablaba Combarieu<sup>1077</sup>, hacia un progresivo alejamiento del aspecto sonoro, sin que un interés científico por la música pudiera contrapesar esa evolución. Aunque también, al margen de la historia de las religiones, de las prácticas mágicas y de la ética musical, el peso de la tradición literaria debió de tener también su importancia<sup>1078</sup>, así como un cierto grado de autonomía con respecto a otros condicionantes.

*Final: en la eternidad.*

El ámbito de los misterios, en el que hemos dejado a Orfeo en el último epígrafe, se caracterizaba, entre otras cosas, por la preocupación por la inmortalidad y la salvación del alma. Con esa preocupación creemos que se relaciona un último grupo de leyendas protagonizadas por Orfeo después de su muerte. De éstas, la que más fortuna ha tenido ha sido la de que la cabeza y su lira habían sido arrastradas por el mar, aún resonando, hasta la isla de Lesbos, para convertirse allí en el origen de las dotes musicales de los habitantes de aquella isla (desde Fanocles, fr. 1 Powell, vv. 15–22, en las fuentes literarias, aunque la imagen de la cabeza de Orfeo cantando, arrastrada

---

<sup>1077</sup> 1909, *passim*. Las fórmulas mágicas, dice ese autor, han comenzado por ser cantadas; luego, han pasado a recitarse, y, finalmente, a escribirse.

<sup>1078</sup> Agradecemos al prof. Dr. Christoph Riedweg que nos recordara la importancia de ese aspecto.

por un río, ya estaba presente en la iconografía griega de época clásica, como vemos en una hidria de ca. 440 a. C.<sup>1079</sup>). Las fuentes también aluden frecuentemente a la del catasterismo de la lira, que encontramos desde el Ps. Eratóstenes, *Cat.*, 24, hasta, por citar los testimonios más interesantes, Manilio, I, 324–30, y el Ps. Luciano, *De astr.*, X. Esos dos textos que hemos citado en último lugar atribuyen a la lira de Orfeo, catasterizada, un efecto afín al que tenía en la Tierra: si aquí atraía y embelesaba a los animales, y creaba la armonía entre las fieras y sus víctimas, también en el cielo estaba rodeada de animales (las constelaciones del Zodíaco, o la del Cisne, que "vuela" hacia la de la Lira, en Avieno, *Aratea*, vv. 633–4) y regía y armonizaba el curso de los astros (Manilio, I, 324–30). También hay un testimonio de que la música de Orfeo seguía ejerciendo su magia sobre árboles, rocas y animales "terrestres", después de la muerte del cantor (Himerio, *Or.*, 46, 33 y ss.).

Al margen de los mitos de la cabeza de Orfeo, rescatada por los lesbios, en cuya isla seguía entonando oráculos<sup>1080</sup> (Flavio Filóstrato, *VA*, IV, 14), y del catasterismo de la lira, hay otras leyendas que, aunque tuvieran menor fortuna literaria, reflejan también la perennidad del arte de nuestro protagonista. Así, Platón, *R.*, 620 a, dice que el alma de Orfeo se había reencarnado en un cisne, ave musical por excelencia. los ruiseñores de Antisa, donde estaba enterrada la cabeza de Orfeo, cantaban mejor que los demás (Mírsilo de Metimna, fr. 2 Giannini, cf. *F Gr H*, 477, F 2; Pausanias, IX, 30, 6). Pausanias, IX, 30, 10, cuenta que un campesino se quedó dormido junto a la tumba de Orfeo, y que despertó cantando con voz dulce y poderosa los himnos de Orfeo. Del mismo modo, Flavio Filóstrato, *Her.*, pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy, cuenta que la lira de Orfeo había sido llevada a la ciudad eolia de Lirneso, y que la resonancia del instrumento se había transmitido a las rocas de la región. El Ps. Plutarco, *Sobre los ríos*, III, 4, cuenta que, en el monte Pangeo, había una planta llamada κιάρα, que, nacida de la sangre de Orfeo, reproducía el sonido del instrumento que le daba nombre. En todas esas anécdotas, lo que vemos es la perpetuación de las cualidades de la música de nuestro héroe, en la naturaleza inmediata al

---

<sup>1079</sup> Vid. Schmidt, M., 1972, *passim*, y láminas 39 y ss., y Lissarrague, F., 1994, p. 287.

<sup>1080</sup> El carácter oracular del canto de Orfeo lo aproxima a Apolo, a cuya órbita -concretamente a Delfos- se refiere un valioso testimonio de que las profecías, efectivamente, se cantaban (Pausanias, X, 5, 7-8).

lugar donde éste estaba enterrado. Parece como si se hubiera cerrado el círculo: Orfeo, que había aprendido la música imitando la naturaleza (Teófilo de Antioquía, *Ad Autolyicum*, II, 30; Ps. Luciano, *De astr.*, X), estaría devolviendo a sus orígenes los dones que la naturaleza le había otorgado.

Si quisiéramos relacionar estas leyendas con alguna creencia relativa a la música, en el mundo antiguo, tendríamos que recordar las ideas acerca de la inmortalidad a través de la música, tal como las había sugerido Platón, *Phaedr.*, 248 d, y expuesto más detalladamente Plotino, I, 3, 2. De esas mismas creencias hay abundantes testimonios en la epigrafía sepulcral y en el arte funerario, testimonios que hemos analizado en los epígrafes "La música del más allá" e "*Iter exstaticum caeleste*. La lira de Orfeo ...", en la cuarta parte. En ese marco de ideas, Orfeo, en tanto que músico, era el candidato ideal a la inmortalidad, y este razonamiento es especialmente válido en el caso de la leyenda del catasterismo: si, como había dicho Cicerón, *Somn. Scip.*, V, 3 (= *De re p.*, VI, 18), quien imita con la lira la armonía de las esferas está abriéndose camino hacia la inmortalidad celeste, y Orfeo, desde luego, cumplía esa condición (Servio, *sch.* a Virgilio, *Aen.*, VI, 645), era perfectamente esperable que nuestro héroe accediera a una radiante eternidad entre los astros. Cabe preguntarse por qué fue la lira, y no Orfeo, quien se transformó en constelación: nosotros creemos que aquí intervino ante todo la libre creatividad literaria; pero no es imposible que se tuviera en cuenta, precisamente, que la lira era el instrumento que reproducía la armonía de las esferas, según una imagen que empieza a documentarse precisamente en época helenística, en Eratóstenes, *Hermes* fr. 15 Powell, 397 A *SHell*. En consecuencia, era lo que con más justicia podía acceder al mundo celeste.

**APÉNDICE I.**

**PARALELOS DEL MITO DE LA MAGIA MUSICAL:  
DOS EJEMPLOS DE MÚSICOS PRODIGIOSOS  
EN LA TRADICIÓN LEGENDARIA  
DE OTROS PUEBLOS INDOEUROPEOS<sup>1081</sup>.**

En estas últimas páginas de nuestro trabajo, ofrecemos lo que puede ser un adelanto de futuros desarrollos de la línea de investigación a la que pertenece este estudio. Los dos ejemplos a los que alude el título son el de Sadko, en la tradición legendaria eslava, y Viśvamitra, en la védica. Pero, antes de abordar dicho estudio, procederemos a examinar el concepto de mitología del que partimos, pues, si Orfeo pertenece, sin que nadie lo discuta, al corpus de la mitología griega (aparte de sus orígenes tracios, que comparte con casi todos los poetas - músicos del mito griego), y Viśvamitra se integra con pleno derecho en la mitología védica, la consideración de Sadko como personaje mítico puede ofrecer algunos problemas, que obligan a replantearse el concepto de mito y de mitología comparada.

A esta discusión del concepto de mito y de mitología comparada, dedicaremos una breve introducción, en la que consideraremos también las fuentes en las que basamos nuestra investigación. Seguidamente, analizaremos las manifestaciones de la música en las dos leyendas, y las compararemos con los resultados que hemos alcanzado en nuestro análisis de la música de Orfeo según las fuentes del mito.

---

<sup>1081</sup> El presente apéndice se basa en dos trabajos propios, aún inéditos: "Dos poetas-músicos: Sadko y Orfeo. Prolegómenos a un estudio comparativo", comunicación presentada el 4 de octubre de 1996, en las II Jornadas Andaluzas de Eslavística, organizadas por la Universidad Internacional de Andalucía (Baeza, Sede "Antonio Machado", 3-5 de octubre de 1996), en prensa, en las actas del congreso, y "Orphée et la mythologie de la musique chez les peuples indoeuropéens", exposición realizada el 11 de diciembre de 1996, por invitación de Mme. Françoise Bader, en su curso de gramática comparada de las lenguas indoeuropeas, en la École Pratique des Hautes Études, de París.

## I. INTRODUCCIÓN.

Hemos aludido hace un momento a los problemas que plantea la consideración de Sadko como personaje mítico, pues aparece en un tipo de tradición legendaria que no siempre se considera mitológica. En efecto, no todas las exposiciones de la mitología eslava toman en cuenta las *byliny*<sup>1082</sup>, o, como mucho, sólo las toman en cuenta por lo que se refiere a los *bogatyry* Volga, Mikula Selianinovich, Sviatogor<sup>1083</sup>, etc.

Pero las *byliny* constituyen un tipo de literatura de transmisión oral, y el mito se ha desarrollado y transmitido, al menos al principio, en sociedades no-letradas, en el contexto de culturas orales, y de esa transmisión oral quedan huellas en las fuentes literarias de ciertas mitologías<sup>1084</sup>. "Mito", μῦθος, significa, originariamente, "palabra" o "relato"; los romanos traducían esa palabra como *fabula*, y, en último extremo, la literatura es el arte de la palabra, por lo que, más que hablar de mitología comparada, habría que hablar de un dominio especial, dentro de la literatura comparada<sup>1085</sup>. Y ¿cuál es ese dominio? ¿Que distingue el mito de otros tipos de literatura? Esto lleva a preguntarse, inevitablemente, por una definición del mito, y aquí tropezamos con una dificultad como la que tiene cualquier ciencia cuando intenta definir sus conceptos básicos.

Creemos que una definición muy acertada, con la que casi ningún estudioso puede estar en total desacuerdo, es la propuesta por García

---

<sup>1082</sup> Empleamos ese término, que es el más extendido en Occidente, aunque la denominación usual en los países eslavos es *stariny*. Incluye las *byliny*, como fuente de la mitología eslava, G. Alexinsky, 1935, pp. 396 y ss. de la trad. esp., mientras que no habla para nada de ellas Jakobson, R., 950.

<sup>1083</sup> Son esos personajes los tomados en cuenta por Dumézil, G., 1968-71-73, pp. 624 y ss., para intentar descubrir en sus relaciones los mismos esquemas trifuncionales que él consideró típicos de la mitología indoeuropea.

<sup>1084</sup> Pensamos, ante todo, en el estilo formular de los poemas homéricos, que, por cierto, fue debidamente valorado a la vista de la épica popular serbocroata, en los trabajos clásicos de Milman Parry y de Albert Bates Lord.

<sup>1085</sup> No olvidemos, por otra parte, que el estudio de los mitos, en los casos en los que no puede recurrirse a la tradición oral, debe basarse tanto en testimonios literarios como iconográficos.

Gual<sup>1086</sup>: "Mito es una narración tradicional, memorable y paradigmática, relativa a seres extraordinarios situados en un tiempo prestigioso y lejano".

¿Se adecúa la leyenda de Sadko a esa definición? Es, en efecto, una narración tradicional. Propp ha señalado la pervivencia de elementos muy arcaicos, tanto en el contenido como en la estructura<sup>1087</sup>, y las notas de Putilov<sup>1088</sup> a su edición también señalan claramente la índole mítica del episodio de Sadko y el Zar de las Aguas. ¿Memorable? El mismo hecho de ser tradicional ya supone que la colectividad en la que surgió la ha considerado digna de ser recordada y transmitida. También autores letrados y de formación y contexto bastante ajenos a la tradición oral, la han tomado como un argumento interesante y la han re-creado: un proceso análogo al que llevaba a Sófocles a re-crear episodios del ciclo tebano. En el caso de Sadko, la manipulación "culta" -por llamarla así- llega hasta nuestro siglo: en 1867, Rimski-Korsakov había compuesto la primera versión de un poema sinfónico sobre la leyenda que nos ocupa; en 1869, la segunda versión, y, entre 1894-6, una ópera basada en esta misma leyenda<sup>1089</sup>. Finalmente, esta *bylina* fue ilustrada por Iván Yakóvlevich Bilibin, en una adaptación para niños, en 1903<sup>1090</sup>, y la elección de esposa en el mundo submarino fue el tema de un cuadro de Ilya Riepin<sup>1091</sup>.

---

1086 1992, p. 19. Este autor ya operaba con este concepto en obras suyas anteriores, como la de 1983 (3ª reimpr., de 1994), p. 18.

1087 El encuentro con el Zar de las Aguas -un soberano del otro mundo-, que no es hostil a Sadko, sino que le recompensa, es considerado por Propp como un indicio de arcaísmo (1958, I, pp. 123 y 141 de la trad. esp.). En cuanto a la estructura de esta *bylina*, puede definirse como "de mosaico", lo cual también es propio de la épica más antigua (Propp, V., 1958, I, p. 127 de la trad. esp.). Y los rasgos del estilo oral son evidentes en la versión de Sorokin.

1088 1986, p. 524. Agradecemos al profesor Dr. Jesús García Gabaldón, del Dpto. de Filología Eslava de la Universidad Complutense, que nos haya facilitado el manejo de este libro.

1089 Vid. Abraham, G., 1986, pp. 30 y 34. Jousserandot, L., 1928, p. 155, indica que ambas obras se basan en un poema de Pushkin, aunque Putilov, B. N., 1986, p. 524, afirma que las composiciones de Rimski-Korsakov se basan directamente en las transcripciones realizadas a partir de recitaciones de Sorokin.

1090 Vid. Goulzadian, A., 1982, p. 225.

1091 Propp, V., 1958, I, p. 124 de la trad. esp.

Pasemos a otros aspectos. ¿Es la leyenda de Sadko "paradigmática"? ¿Es Sadko el modelo legendario de un tipo humano? En nuestra opinión, es un músico profesional, pues su aventura como mercader es secundaria. Quizá esta apreciación sea discutible; pero no creemos del todo exacto lo que dice G. Luciani<sup>1092</sup>: la *bylina* de Sadko es la transposición literaria de la próspera actividad comercial de Novgorod. Sí, es cierto que el comercio es muy importante en esta *bylina*, y que el recitador se refiere a Sadko con la fórmula "Sadko, el rico mercader de Novgorod" (Садке купец богатый новгородский), aunque sólo después del primer encuentro con el Водяной Царь o Zar de las Aguas (p. e., en los vv. 239, 254, 264, etc.). Nos parece, más bien, que fue la importancia de esa actividad comercial, en el plano de los *realia* históricos, lo que hizo que el Zar de las Aguas recomendara a Sadko hacerse mercader, como alternativa al poco caso que le hacían los grandes señores cuando actuaba como músico. Porque, en principio, Sadko es una especie de trovador que toca en las fiestas de los ricos mercaderes y de los nobles de Novgorod, y lo que de más prodigioso hay en su historia se debe, desde luego, a la música. V. Propp ha señalado que "en el momento que precede a su muerte, Sadko no se siente comerciante, sino músico de gusli"<sup>1093</sup>. Este mismo autor<sup>1094</sup> consideró las *byliny* de Sadko como una muestra del alto grado de cultura musical de la Novgorod medieval, y, aunque esa opinión pudo estar influida por un cierto "chauvinismo" de Propp, no nos parece desacertada, a la vista de la relevancia que la música tiene en la leyenda<sup>1095</sup>.

En fin, nos parece que Sadko puede ser considerado como un paradigma del músico, en dicha tradición. Estamos, no obstante, dispuestos a modificar esta opinión en cuanto los datos nos lo sugieran.

Según la definición que seguimos, el mito está protagonizado por seres extraordinarios. Y los efectos que Sadko conseguía sobre la Naturaleza y sobre seres -sin duda- extraordinarios, como el Zar de las Aguas, hacen de él mismo un ser extraordinario. Este ser ¿actúa en un tiempo "prestigioso y lejano"? Desde luego, para quienes han transmitido la historia, sí debió de ser

---

<sup>1092</sup> 1961, vol. I, pp. 713 y ss.

<sup>1093</sup> Propp, V., 1958, I, p. 141 de la trad. esp.

<sup>1094</sup> 1958, I, p. 129 de la trad. esp.

<sup>1095</sup> Acerca de la importancia de la música en la vida de los eslavos (y de la excelencia de éstos para ese arte), vid., p. e., Conte, F., 1986, p. 320-1 de la trad. italiana.

prestigioso el tiempo en el que acaeció: un tiempo en el que eran posibles prodigios como los que consiguió nuestro músico, una época en la que la riqueza y la prosperidad eran los rasgos dominantes de Novgorod. E, indudablemente, en el s. XVIII<sup>1096</sup>, Sadko pertenecía ya a un pasado lejano.

A la vista de todo lo cual, creemos que Sadko puede ser considerado un personaje mítico, aunque forjado en un contexto social e histórico-cultural muy distinto de aquel en el que surgieron los mitos griegos, a cuyo conocimiento estamos, sin duda, tan habituados que estimamos que un mito debe haberse siempre formado en unas circunstancias parecidas a aquellas a las que remiten los mitos griegos.

Una vez establecido esto, podemos entrar ya en el corazón de este ensayo. Las fuentes en las que nos basamos, para la leyenda de Sadko, son, ante todo, el texto de la ed. de B. N. Putilov<sup>1097</sup> (desde ahora, V. S., abreviación de "versión de Sorokin"), con la traducción francesa de L. Jousserandot<sup>1098</sup> (desde ahora, V. 1928), aparte de la exposición de la mitología eslava, a cargo de G. Alexinsky<sup>1099</sup>. Para la leyenda de Orfeo, naturalmente, recurriremos a los textos manejados en el cuerpo principal de este trabajo, y, para Viśvamitra, al himno 33 del tercer libro del *Rigveda*.

---

1096 La *byltna* de Sadko ya figura en la recopilación de Kirsha Dantlov, realizada durante ese siglo (vid. Chadwick, H. M. y N. K., 1932, p. 7).

1097 1986, pp. 269-284, que reproducen, como texto base, la versión de A. Sorokin, un cantor campesino de los alrededores de Pondoij (Olonets) que cantó ante Rybnikov y Hilferding (vid. Jousserandot, L., 1928, p. 156). Acerca de la transmisión y las versiones de la *byltna* de Sadko, vid. Propp, V., 1958, I, pp. 126-7 de la trad. esp., y Chadwick, H. M. y N. K., 1932, pp. 51-3. Las pp. 464 y ss. de la ed. de B. N. Putilov contienen un apéndice de variantes a diversos pasajes de la versión de Sorokin.

1098 1928, pp. 141 y ss. En p. 156, el autor indica que ha traducido la versión de A. Sorokin.

1099 1935, p. 399 de la trad. esp.

## II. SADKO, VIŠVAMITRA Y ORFEO COMO POETAS - MÚSICOS LEGENDARIOS.

Debemos analizar, en este apartado, los medios y características del arte de nuestros protagonistas, los seres sobre los que actúan a través de ese arte, y los efectos que consiguen sobre ellos.

II. A. El canto, los instrumentos y el carácter del arte de Sadko, de Višvamitra y de Orfeo.

Desde el comienzo de V. S., sabemos que el instrumento de Sadko es el gusli, especie de arpa que se toca tumbada sobre las rodillas, punteando sus cuerdas<sup>1100</sup>: А й как был Садке да гусельщик-от (v. 2: "y Sadko era tañedor de gusli"); en el v. 14, cuando Sadko se retira a orillas del lago Ilmen y comienza a tocar allí, se especifica que ese instrumento se fabricaba con madera de plátano (А й как начал играть он во гусли во яровчаты), y esa especificación reaparece en el texto casi con el carácter de una fórmula épica: p. e., cuando Sadko va a lanzarse al mar (v. 438: А й как тут он еще взимал с собой свои гусёлка яровчаты) o, con ocasión de su concierto ante el Zar del Mar, que le invita a tocar para él con estas palabras:

Ах скажут, ты мастёр играть во гусли во яровчаты;  
а поиграй-ка мне как в гусли во яровчаты

(Vv. 463-4: "Ah, dicen que eres un maestro para tocar el gusli de madera de plátano; / toca, pues, para mí, el gusli de madera de plátano").

Y, cuando San Nicolás Mozhaiski aparece para detener la actuación de Sadko, que, al hacer bailar al Zar del Mar, está desencadenando una tempestad, se refiere a las cuerdas y clavijas del gusli (vv. 488-9).

En cuanto a Orfeo, las fuentes griegas de la Antigüedad lo presentan, como hemos visto en I. 3. B., tocando un instrumento de cuerda pulsada. También es de cuerda pulsada el gusli de Sadko, aunque morfológicamente sea un instrumento muy distinto.

---

<sup>1100</sup> Acerca de ese instrumento, vld. Schrader-Nehring, 1912-29, p. 563, y Chadwick, H. M. y N. K., 1932, p. 22. El gusli ya era conocido al menos en el s. VII d. C., a la vista del testimonio del historiador bizantino Teoflacto Simocatta, recogido por Conte, F., 1986, p. 320-1 de la trad. italiana.

Por lo que se refiere al canto, ya vimos que Orfeo suele ser el sujeto del verbo ἀείδω, en las fuentes griegas, p. e., en Filóstrato el viejo, *Imagines*, II, 15, 1, donde, en el curso de la expedición de los Argonautas, hechiza el mar cantando (ἄιδων) y lo aquieta<sup>1101</sup>. También Calístrato presenta a Orfeo atrayendo las olas con su canto (ᾠδῆ<sup>1102</sup>). En las fuentes latinas, Séneca, al mencionar a Orfeo, ha aludido frecuentemente a sus cantos, p. e., en *Herc. fur.*, vv. 569 y ss. (Orfeo doblegó con sus cantos a los soberanos del reino de los muertos<sup>1103</sup>). Asimismo, en el libro V, vv. 341 y ss. del poema titulado *Thebais*, de Estacio, la voz de Orfeo obliga al mar a ceder el paso a la nave Argo<sup>1104</sup>.

De Sadko, V. S. no dice que cantara, aunque conocemos traducciones españolas, cuyos originales no hemos podido localizar<sup>1105</sup>, en las que Sadko canta en los festines aristocráticos o ante el Zar de las Aguas.

Y ¿se describe, en nuestras fuentes, el tipo de música que toca Sadko? Podemos decir que, en V. S., el Zar de las Aguas dice a Sadko que ha regocijado a los invitados a su banquete de honor: а ѿ как всех развеселил у мня да на честном пиру / а ѿ любезных да гостей моих (vv. 60-61).

Del carácter del arte de Orfeo, podemos recordar dos testimonios, uno griego (Platón, *Leg.*, 829 d-e, que pone los himnos de Orfeo como ejemplo de la música más dulce<sup>1106</sup>) y otro latino, el del poema *Culex*, de la *Appendix Vergiliana*, vv. 269-70, donde las fieras seguían a Orfeo por la

1101 Восπόρου καὶ Συμπληγάδων ἡ Ἄργω διεκπλεύσασα μέσον ἤδη τέμνει τὸ ῥόθιον τοῦ Πόντου, καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς αἰδων, ἡ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῆι ᾠδῆι κείται ὁ Πόντος.

1102 Calístrato, *Statuarum descriptiones*, 7, 4: εἶδες ἂν καὶ ποταμοὺς τυποῦντα τὸν χαλκὸν ἐκ πηγῶν ἐπὶ τὰ μέλη ῥέοντα καὶ κύμα θαλάσσης ἔρωτι τῆς ᾠδῆς ὑψούμενον.

1103 *immites potuit flectere cantibus / umbrarum dominos et prece supplicii / Orpheus ...*

1104 *mittit et senibus cygnis et pectine Phoebi / vox medla de puppe vent, maria ipsa carinae / accedunt.*

1105 Vid. López del Rincón, E. (trad.), 1930, pp. 58-70.

1106 μηδ' ἂν ἠδίωον ἠι τῶν θαμύρου τε καὶ Ὀρφείων ὕμνων.

suavidad de su voz: *iam rapidi steterant amnes et turba ferarum / blanda voce sequax regionem insederat †Orphei.*<sup>1107</sup>

En cuanto a Viśvamitra, es uno de los *ṛṣayaḥ* (sacerdotes) védicos a quienes se atribuía la composición de algunos himnos del *Rigveda*, más exactamente de los del tercer *maṇḍala*<sup>1108</sup> Ese tipo de poesía himnódica cultural es de la misma índole de ciertos poemas que se atribuían a Orfeo<sup>1109</sup>, y era, al parecer, cantada o salmodiada<sup>1110</sup> en forma quizá bastante próxima a lo que las fuentes clásicas permiten pensar con respecto al canto mágico y cultural de Orfeo. Ahora bien, hay que señalar que, al menos en el texto que examinamos para este apéndice (*RV*, III, 33), Viśvamitra no se sirve de ningún instrumento musical.

II. B. ¿Sobre qué ámbitos actúan Sadko, Orfeo y Viśvamitra, a través de la música?

En principio, Sadko es una especie de trovador, un músico cortesano, como decíamos anteriormente. Aparece integrado en la sociedad humana, como un músico que actúa en las fiestas aristocráticas, pues tal era uno de los papeles más importantes que un músico podía desempeñar en la sociedad medieval. Así dice V. S., vv. 4 y ss.:

А й как только ён ходил по честным пирам,  
спотешал как он да купцей, бояр,  
веселил как он их на честных пирах<sup>1111</sup>.

También Orfeo aparece integrado en la vida de la colectividad humana, cantando en ocasiones festivas (Apolonio de Rodas, II, 161, ó IV, 1156-61).

---

<sup>1107</sup> No es seguro que, en ese pasaje, figurara el nombre de Orfeo, pero el texto se relaciona con este personaje, a la vista de los versos siguientes.

<sup>1108</sup> Vid. Macdonell, A. A. y Keith, A. B., 1912, s. v. "Viśvamitra".

<sup>1109</sup> Acerca de los himnos órficos, vid. Bernabé, A., 1994, p. 180, y, sobre los temas teológicos del canto atribuido a Orfeo por las fuentes del mito, vid. el apartado I. 3. E. de este trabajo.

<sup>1110</sup> Vid., entre la inmensa bibliografía sobre la música india, tres referencias a modo de introducción: Zimmer, H., 1879, pp. 289-91; Daniélou, A., 1968, p. 46. y Jairazhboy, N. A., 1968, pp. 141 y ss.

<sup>1111</sup> "Y cómo iba él sólo por los banquetes de honor, / y cómo divertía a los mercaderes, a los boyardos. / Y cómo los alegraba en los banquetes de honor".

En cuanto a Viśvamitra, es un poeta-sacerdote-cantor<sup>1112</sup>, de índole más afín a la de Orfeo que al músico cortesano que es Sadko.

Volvamos con Sadko. Lo que más nos ha hecho interesarnos por él ha sido su privilegiada relación con la Naturaleza, que podemos ver personificada en ese Zar de las Aguas que hace bajar a Sadko a su palacio submarino para escucharlo tocar, y que luego lo quiere recompensar por su "actuación". En efecto, en un determinado momento, los aristócratas de Novgorod dejan de solicitar los servicios de Sadko, sin que sepamos muy bien por qué, y nuestro músico se retira a buscar un alivio a su tedio, a orillas del lago Ilmen; comienza a tocar allí, y desencadena una especie de tempestad:

А й как начал играть он во гусли во яровчаты  
 а играл с утра как день топерь до вечера.  
 А й по вечеру как по позднему  
 а й волна уж в озере как сходилася,  
 а как ведь вода с песком топерь смутилася (vv. 14-18).

"Y comenzó a tocar el gusli de madera de plátano,  
 y tocaba desde la mañana y por el día y ya hasta la tarde.  
 Y cuando caía la tarde,  
 una ola en el lago rompía,  
 y he aquí que el agua desde el fondo se agitaba".

Pero es muy curioso que, cuando, al fin, el Водяной Царь (el Zar de las Aguas) aparece ante Sadko, le dice que la música que éste tocaba había regocijado a los invitados al banquete que ese misterioso soberano del Ilmen estaba dando en su lago:

А у мня было да как во озере  
 а й как у мня столованье да почестен пир,  
 а й как всех развеселил у мня да на честном пиру  
 а й любезных да гостей моих (vv. 58-61).

"Y yo estaba dando en el lago un banquete de honor, y tú alegraste a todos los que estaban conmigo en la fiesta de honor, a mis queridos invitados".

Observemos que Sadko opera los mismos efectos en la sociedad humana que en ese reino de las aguas, en ese mundo ajeno a aquel en el que

---

<sup>1112</sup> Macdonell, A. A. y Keith, A. B., 1912, s. v. "Viśvamitra".

se desarrolla nuestra vida ordinaria: su música lleva la alegría a las fiestas principescas que tienen lugar en ambos dominios, y ese efecto de la música se expresa en ambos casos con la misma raíz verbal, la de *веселить*. Sadko es capaz de atravesar, mediante la música, la frontera entre dos planos del mundo.

La convulsión que la música desencadena en las aguas ha precedido a la aparición de un ser verdaderamente curioso, un ser que podríamos definir como el homólogo eslavo del Poseidón griego, o, mejor aún, como el paralelo eslavo de los espíritus de los ríos, en Grecia (Aqueloo, Escamandro y otros tales) y en la India, como veremos en seguida. Este "Zar de las aguas" es un ser sobrenatural, una divinidad asociada a un elemento de la Naturaleza, una reminiscencia del paganismo eslavo. Su aparición viene retardada por tres visitas de Sadko a las orillas del lago Ilmen, en V. S.; sólo a la tercera vez, como suele pasar en los relatos folklóricos, aparece el *Водяной Царь*.

Esa criatura se siente gratamente impresionada por la música de Sadko, que ha alegrado a sus invitados con su música, y habla así al protagonista:

Благодарим=ка, Садке да Новгородскийи  
 а спотешил нас топерь да ты во озере,  
 а у мя было да как во озере,  
 а й как у мя столованье да почестен пир,  
 а й как всех развеселил у мя да на честном пиру  
 а й любезных да гостей моих.  
 А й как я не знаю топерь, Садка тебя да чем  
 пожаловать (vv. 56-62).

"Te doy las gracias, Sadko de Novgorod. Nos alegraste en el lago; yo estaba dando un banquete en el lago, una fiesta de honor, y tú regocijaste a todos los que estaban conmigo en la fiesta de honor, a mis queridos invitados. Y ya no sé cómo recompensarte, Sadko".

Será por eso por lo que, cuando Sadko se halla en una travesía marítima, el *Царь Морской* (Zar del mar), un personaje muy afín al que hemos encontrado en el lago, le hace descender a su palacio submarino, para escucharle tocar y recompensarlo. Sadko comienza a tocar, y he aquí lo que ocurre:

А й как начал играть Садке во гусли во яровчаты,

а как начал плясать царь Морской топерь в синём мори.  
 А от него сколебалося всё сине море  
 а сходилася волна да на синём мори,  
 а й как стал он разбивать много черных караблей да  
     на синём мори,  
 а й как много стало ведь тонуть народу да в синё  
     морё ... (vv. 467 y ss.).

"Y comenzó a tocar Sadko, en el gusli de madera de plátano, y comenzó a bailar el Zar de los mares, en el mar azul. Y por su causa se alborotó todo el mar azul; rompió la ola sobre el mar azul, y empezó a destrozar muchas negros bajeles en el mar azul, y empezó a ahogarse mucha gente en el mar azul ..."

Como vemos, la tempestad -aquí como en el primer encuentro con el Zar de las aguas, en los vv. 50 y ss.- no ha sido causada directamente por la música de Sadko, sino que es sólo lo que podríamos llamar una "teofanía", la manifestación de ese espíritu de las aguas. Sobre quien Sadko ha influido verdaderamente ha sido sobre el царь Морской.

De los efectos del arte de Orfeo sobre la naturaleza, a la luz de las fuentes literarias griegas y latinas, nos interesa su capacidad de calmar tempestades y gobernar la corriente de los ríos mediante la música<sup>1113</sup>. Y nuestro protagonista influía también sobre el mar, como Sadko, si bien en un sentido distinto. Las *Argonáuticas órficas*, vv. 706-7, presentan a Orfeo persuadiendo a las olas para que dejen paso a la nave de los argonautas, mediante la música que toca en su cítara (vv. 706-7)<sup>1114</sup>. Y es muy interesante el texto de Calístrato, *Statuarum Descriptiones*, 7, 4, donde las olas del mar se enamoran del canto de Orfeo, y se elevan hacia el cantor.

También es célebre el motivo de que Orfeo calmaba las tempestades con el auxilio de la música: en concreto, hay un testimonio según el cual, en el curso de la expedición de los Argonautas, Orfeo logró calmar una tempestad ejecutando una plegaria a los Cabiros, divinidades protectoras de los marinos, en Diodoro Sículo, IV, 48, 5-6: τοὺς δ' Ἀργοναύτας

---

<sup>1113</sup> Vid. Ps. Virgilio, *Culex*, v. 269, para su acción sobre los ríos. Desde época helenística (Antípatro de Sidón, *A. P.*, VII, 8, 3-4), encontramos a Orfeo calmando las tempestades.

<sup>1114</sup> Algo muy parecido ya en Estacio, *Theb.*, V, 341 y ss.

ἐπιτιταμένους ἐκπλεῦσαι καὶ μέσον ἤδη τὸ Ποντικὸν πέλαγος ἔχοντας περιπεσεῖν χειμῶνι παντελῶς ἐπικινδύνωι. (6) τοῦ δ' Ὀρφέως, καθάπερ καὶ πρότερον, εὐχὰς ποιησαμένου τοῖς Καμόθραιξι, λῆξαι μὲν τοὺς ἀνέμους, φανῆναι δὲ πλησίον τῆς νεῶς τὸν προκαγορευόμενον θαλάττιον Γλαῦκον.

Y hay algunos testimonios de que otras divinidades relacionadas con el agua eran sensibles a la música de Orfeo: una de las Sirenas estuvo a punto de irse tras la nave Argo, en la que iba Orfeo cantando y tocando la lira (Séneca, *Medea*, vv. 357-60).

El caso de Viśvamitra está sorprendentemente cerca de los dos personajes de los que acabamos de hablar. El himno núm. 33 del tercer *maṇḍala* del *Rigveda*, que se atribuye al mismo Viśvamitra, comienza con la visión de los ríos Vipāṭ y Śutudri, desbordados:

*Pra parvatānām uśatī upasthād aśve iva viśite hāsamāne,  
gaveva śubhre mātarā rihāṇe vipāṭ śutudri javete (v. 1).*

"Desde el fondo de las montañas, como dos yeguas con las riendas sueltas, a escape, como dos resplandecientes vacas madres que lamen a sus pequeños: así corren el Vipāṭ y el Śutudri, con sus aguas".

En los vv. 5 y 9, el protagonista canta suplicando a los ríos que se detengan y que permitan el paso de su familia:

*ramadhvam me vacase somyāya ṛtāvarīr ūpa muhūrtām évaiḥ,  
prá síndhum áchā bṛhatī maṇṣavasyur ahve kuśikasya sūnuḥ (v. 5).*

"Deteneos un poco ante mi amistosa súplica; deteneos, vosotros que sois sagrados, en vuestro curso. Con un himno sublime el hijo de Kusika invoca al río solicitando vuestro favor"

*ó śú svaśraḥ kāráve śṛṇota yayáu vo dūrād ánasā ráthena  
ní śū namadhvam bhávatā supārā adhoakṣāḥ síndhavaḥ  
srotyābhiḥ. (v. 9).*

"Escuchad, hermanas, al bardo que viene de lejos con su carro. Inclinaos, dejadnos cruzar, deteneos con vuestras olas".

Sabemos que Viśvamitra canta porque, cuando los ríos le responden, lo llaman *vīpraḥ* (vv. 4 et 11), que Griffith traduce por "singer"<sup>1115</sup>, aunque no se trata de un nombre que designe específicamente a los músicos. Monier-Williams lo relaciona con una raíz "vip-", que significa "excitar" e "inspirar", con lo que nos hallamos en la órbita de asociaciones conceptuales de las que ya dimos ejemplos de otras lenguas -entre ellos, el que nos ocupa ahora-, en el apdo. I. 3. D. Pues, a la vista del caso de Orfeo, podemos pensar que la "inspiración" religiosa o profética se manifiesta en forma cantada, o en un tipo de salmodia que se aleja de la elocución normal, y que, al llamar así la atención sobre el aspecto sonoro del lenguaje, se aproxima al dominio musical.

Y, en los vv. 10-12, los ríos responden a Viśvamitra y le dicen que han escuchado su himno y que él ha conseguido su benevolencia, por lo que están dispuestos a dejarle pasar con su familia. Especialmente relevante es que los ríos digan *ābhakta vīpraḥ sumatīm nadīnām* (v. 12: "el cantor ha obtenido la benevolencia de los ríos"). El hecho de que los ríos hablen y manifiesten un sentimiento nos remite a una concepción mágico-animista de la naturaleza, que se manifiesta aquí y en la leyenda de Sadko en forma mucho más clara que en la de Orfeo, en cuyas fuentes hay, no obstante, huellas de las mismas ideas (vid. el texto de Diodoro Sículo, IV, 48, 5-6). Y también Orfeo era capaz de detener los ríos mediante su canto, como vemos, p. e., en Ps. Virgilio, *Culex*, 117-8:

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

### III. BALANCE FINAL.

Tras detallar los aspectos relacionados con la música, en las leyendas de Sadko, Viśvamitra y de Orfeo, podemos intentar una síntesis en la que veamos qué motivos tienen en común tales leyendas, y en qué aspectos difieren.

Así, en lo relativo al instrumento, en los casos de Sadko y de Orfeo, es de cuerda pulsada, aun cuando su estructura sea distinta. Y tanto Sadko como Orfeo emplean ese instrumento para acompañar su canto, aunque la

---

<sup>1115</sup> Griffith, R. T. H., 1889, p. 179 de la ed. indicada en bibliografía.

presencia del canto en la leyenda de Sadko no está atestiguada en la versión de Sorokin. Viśvamitra, por su parte, canta "a capella", si podemos servirnos de esa expresión, quizá porque pertenece a un contexto en el que sus funciones estaban limitadas por la progresiva "especialización", por así llamarla, de quienes intervenían en el culto védico.

Los tres personajes desempeñan, con respecto a la colectividad humana, papeles propios del músico en la sociedad en la que ha surgido cada leyenda: músico cortesano, en el caso de Sadko, y poeta-cantor, en el caso de Orfeo, con cierta orientación sacerdotal, que es esencial en Viśvamitra. Esta vertiente religiosa está ausente en Sadko, aunque el hecho de que su música afecte a un ser sobrenatural (el Zar de las aguas) lo aproxima a los otros dos, según veremos en seguida. También Sadko es capaz de atravesar la frontera entre el mundo humano y el sobrenatural; pero, en el contexto eslavo medieval, podemos pensar que la relación con esos seres sobrenaturales asociados a elementos de la naturaleza era ajena a lo propiamente religioso. Por esa razón, Sadko no tiene ninguna faceta sacerdotal. E. d.: en cada uno de los casos que nos ocupan, el motivo de la magia musical se ha adaptado a un contexto cultural diferente (era la manera de que ese motivo pudiese seguir teniendo vigencia).

Tanto Viśvamitra como Orfeo y Sadko influyen, de una manera mágica, en el curso de fenómenos naturales. De Sadko, no sabemos que amansara a las fieras o que los árboles lo siguieran; pero sí que su arte provocaba tempestades. ¿Lo contrario de Orfeo y de Viśvamitra, que contiene el veloz curso de los ríos? Sí; pero sólo en apariencia. Según vimos en II. B., la agitación de las aguas del lago Ilmen precede a la aparición del Водяной Царь, y se sitúa en el marco de lo que podría ser una "teofanía". Sadko alegra al Zar de las aguas, como alegraba a los grandes señores de Novgorod: en otras palabras, su música, como la de Orfeo, traspasa los límites entre el mundo de los hombres y los otros mundos<sup>1116</sup>, pues en ambos dominios obra los mismos efectos, si bien con resultados portentosos cuando se dirige a un ser portentoso como el Водяной Царь. También Viśvamitra agrada a los espíritus de los ríos, y éstos, en consecuencia, responden a su canto y atienden los deseos del cantor.

---

<sup>1116</sup> Acerca de ese aspecto, en el mito de Orfeo, vid. Bernabé, A. (en prensa): "Orfeo: el poder de la música", y la cuarta parte de este estudio.

Así pues, lo que más estrechamente une a nuestros tres personajes es el hecho de que fascinen, a través de la música, a seres sobrenaturales que dominan mundos ajenos a aquel en el que se desarrolla la vida humana. En los casos de Sadko y de Viśvamitra, el influjo sobre la naturaleza y la fascinación sobre los dioses se superponen: las aguas se agitan, ante la música de Sadko, porque esa música gusta a un ser sobrenatural que gobierna ese elemento. La misma conmoción "estética" parecía ejercerla Orfeo sobre las olas del mar, en un texto tan tardío -y, sin embargo, significativo- como las *Statuarum Descriptiones*, 7, 4, de Calístrato, aunque éste, evidentemente, no refería la agitación del agua a la alegría de un ser sobrenatural asociado con ella. La benevolencia de los espíritus de los ríos, en *RV*, III, 10-12, responde también al canto de Viśvamitra.

Como vimos en la introducción, a propósito de los rasgos arcaizantes de la *bylina* de Sadko, uno de esos rasgos es el encuentro del héroe con un soberano del otro mundo, el Zar de las Aguas. Aunque éste, al menos en la *bylina* que nos ocupa, no parezca tener mucho que ver con el mundo de los muertos, sí es el ser que rige un mundo que no es el nuestro. Y, como Hades y Perséfone, y como las Sirenas o los Cabiros ante Orfeo, en el mito griego, también este Zar de las Aguas es sensible a la música de Sadko, y los espíritus de los ríos lo son al canto de Viśvamitra. Pero la música de Sadko no tiene ninguna intención persuasiva, frente a la de Orfeo y a la de su colega indio: Sadko, que no ha bajado al mundo submarino por propia voluntad, no va tampoco a rescatar a nadie<sup>1117</sup>. Ni pone las potencialidades mágicas de su arte al servicio de la colectividad humana, como hacían Viśvamitra Orfeo, al servir de mediador entre hombres y dioses. Sadko, que carece de la dimensión sacerdotal de Orfeo y Viśvamitra, carece igualmente de la conciencia de sus poderes, y no actúa intencionadamente sobre la naturaleza. Su música se orienta a una función puramente estética. Y el Zar de las aguas manifiesta su agrado ante esa música bailando frenéticamente, incluso con el riesgo de causar catástrofes, pues la música de Sadko no se proponía mantener el orden del universo.

---

<sup>1117</sup> De todas formas, el hecho de que, al final, el Zar de las aguas le ofrezca la posibilidad de casarse, relaciona esta leyenda con el motivo de la búsqueda de la esposa, que también está presente, aunque de modo muy distinto, en el motivo del descenso de Orfeo al reino de Hades. Acerca del motivo épico de la búsqueda de la esposa, en países lejanos -que pueden interpretarse como una imagen del otro mundo-, vld. Propp, 1958, I, p. 145 de la trad. esp.

Unas últimas observaciones. En los textos que hemos manejado –fuera del himno 33 del tercer libro del *Rigveda*–, se dan ciertas referencias al carácter de la música de nuestros héroes: p. e., el Zar de las aguas dice que ha alegrado a todos sus invitados, y, cuando la escucha en su palacio submarino, se siente exultante y emprende una danza frenética que acaba desencadenando una tempestad. Este carácter íntensamente emotivo –¿pensamos en los trémolos de las *balalaiki*, o rechazamos esta idea por demasiado tópica?– de la música de Sadko, distinto del carácter medido y pacificador de la de Orfeo ¿puede recordarnos el registro expresivo en el que suele moverse la música tradicional de los pueblos eslavos? ¿Podemos ver en la danza frenética del Zar de las Aguas una transposición de ciertas danzas de esos mismos pueblos? A la vista de esas coincidencias, podemos pensar que la música y la danza folklóricas eslavas ya tenían ese carácter en la época de formación de la *bylina*, o bien que, cuando lo tuvieron, influyeron en la configuración de ciertos detalles de ésta. Para comprobar estas hipótesis, habría que partir de los más antiguos testimonios sobre la música y la danza entre los eslavos, en historiadores y viajeros bizantinos y árabes, en las fuentes eslavas antiguas, etc. Pero esa investigación, sin duda, ya desborda los límites de este trabajo.

## APÉNDICE II:

### TEXTOS COMPLEMENTARIOS.

#### A. LA LIRA COMO IMAGEN DEL ALMA.

##### 1. Platón, *Phaed.*, 85 e y ss.:

Καὶ ὁ Σωκράτης, ἴσως γάρ, ἔφη, ὦ ἑταῖρε, ἀληθῆ σοὶ φαίνεται· ἀλλὰ λέγε ὅπῃ δὴ οὐχ ἰκανῶς.

Ταύτη ἔμοιγε, ἦ δ' ὅς, ἦι δὴ καὶ περὶ ἀρμονίας ἂν τις καὶ λύρας τε καὶ χορδῶν τὸν αὐτὸν τοῦτον λόγον εἴποι, ὡς ἡ μὲν ἀρμονία ἀόρατον καὶ ἀσώματον καὶ πάγκαλόν τι καὶ 86."a". θεῖόν ἐστιν ἐν τῇ ἡρμοςμένῃ λύρῃ, αὐτὴ δ' ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ σώματά τε καὶ σωματοειδῆ καὶ σύνθετα καὶ γεώδη ἐστὶ καὶ τοῦ θνητοῦ συγγενῆ. ἐπειδὴ οὖν ἡ κατάξῃ τις τὴν λύραν ἢ διατέμῃ καὶ διαρρήξῃ τὰς χορδὰς, εἴ τις δισχυρίζοιτο τῷ αὐτῷ λόγῳ ὥσπερ σύ, ὡς ἀνάγκη ἔτι εἶναι τὴν ἀρμονίαν ἐκείνην καὶ μὴ ἀπολωλέναι – οὐδεμία γὰρ μηχανὴ ἂν εἴη τὴν μὲν λύραν ἔτι εἶναι διερωγυῖων τῶν χορδῶν καὶ τὰς χορδὰς θνητοειδεῖς οὐσας, τὴν δὲ ἀρμονίαν 86."b". ἀπολωλέναι τὴν τοῦ θεοῦ τε καὶ ἀθανάτου ὁμοφυῆ τε καὶ συγγενῆ, προτέραν τοῦ θνητοῦ ἀπολομένην – ἀλλὰ φαίη ἀνάγκη ἔτι πού εἶναι αὐτὴν τὴν ἀρμονίαν, καὶ πρότερον τὰ ξύλα καὶ τὰς χορδὰς κατασαπίσκειν πρὶν τι ἐκείνην παθεῖν – καὶ γὰρ οὖν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι ἔγωγε καὶ αὐτόν σε τοῦτο ἐντεθυμῆσαι, ὅτι τοιοῦτόν τι μάλιστα ὑπολαμβάνομεν τὴν ψυχὴν εἶναι, ὥσπερ ἐντεταμένου τοῦ σώματος ἡμῶν καὶ συνεχομένου ὑπὸ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ καὶ ξηροῦ καὶ ὑγροῦ καὶ τοιούτων τιμῶν, κρᾶσιν εἶναι καὶ ἀρμονίαν 86."c". αὐτῶν τούτων τὴν ψυχὴν ἡμῶν, ἐπειδὴ ταῦτα καλῶς καὶ μετρίως κραθῆι πρὸς ἄλληλα – εἰ οὖν τυγχάνει ἡ ψυχὴ οὐσα ἀρμονία τις, δῆλον ὅτι, ὅταν χαλασθῆι τὸ σῶμα ἡμῶν ἀμέτρως ἢ ἐπιταθῆι ὑπὸ νόσων καὶ ἄλλων κακῶν, τὴν μὲν ψυχὴν ἀνάγκη εὐθὺς ὑπάρχει ἀπολωλέναι, καίπερ οὐσαν θειοτάτην, ὥσπερ καὶ αἱ ἄλλαι ἀρμονίαι αἱ τ' ἐν τοῖς φθόγγοις καὶ ἐν τοῖς τῶν δημιουργῶν ἔργοις πᾶσι, τὰ δὲ λείψανα τοῦ σώματος ἐκάστου πολλὸν χρόνον παραμένειν, 86."d". ἕως ἂν ἡ κατακαυθῆι ἢ κατασαπίῃ – ὅρα οὖν πρὸς τοῦτον τὸν λόγον τί φήσομεν, εἴ τις ἀξιοῖ κρᾶσιν οὐσαν τὴν ψυχὴν τῶν ἐν τῷ σώματι ἐν τῷ καλουμένῳ θανάτῳ πρῶτην ἀπόλλυσθαι.

## 2. Platon, *Phaed.*, 92 a-c:

Καὶ ὁ Σωκράτης, Ἄλλὰ ἀνάγκη σοι, ἔφη, ὦ ξένη Θηβαίε, ἄλλα δόξαι, ἐάνπερ μείνη ἦδε ἡ οἴησις, τὸ ἀρμονίαν μὲν εἶναι σύνθετον πρᾶγμα, ψυχὴν δὲ ἀρμονίαν τινὰ ἐκ τῶν κατὰ τὸ σῶμα ἐντεταμένων συγκεῖσθαι· οὐ γὰρ που ἀποδέξει γέ 92."b" αὐτοῦ λέγοντος ὡς πρότερον ἦν ἀρμονία συγκειμένη, πρὶν ἐκεῖνα εἶναι ἐξ ὧν ἔδει αὐτὴν συντεθῆναι. ἢ ἀποδέξει;

Οὐδαμῶς, ἔφη, ὦ Σώκρατες.

Αἰσθάνη οὖν, ἢ δ' ὅς, ὅτι ταῦτά σοι συμβαίνει λέγειν, ὅταν φῆσις μὲν εἶναι τὴν ψυχὴν πρὶν καὶ εἰς ἀνθρώπου εἶδος τε καὶ σῶμα ἀφικέσθαι, εἶναι δὲ αὐτὴν συγκειμένην ἐκ τῶν οὐδέπω ὄντων; οὐ γὰρ δὴ ἀρμονία γέ σοι τοιοῦτόν ἐστιν ὡς ἀπεικάζεις, ἀλλὰ πρότερον καὶ ἡ λύρα καὶ αἱ χορδαὶ καὶ 92."c" οἱ φθόγγοι ἔτι ἀνάρμοστοι ὄντες γίνονται, τελευταῖον δὲ πάντων συνίσταται ἡ ἀρμονία καὶ πρῶτον ἀπόλλυται.

## 3. Plutarco, *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b:

### ΖΗΤΗΜΑ Θ'.

1007."E".5 Περὶ τῶν τῆς ψυχῆς δυνάμεων ἐν Πολιτείαι (443d) Πλάτωνος τὴν τοῦ λογιστικοῦ καὶ θυμοειδοῦς καὶ ἐπιθυμητικοῦ συμφωνίαν ἀρμονίαι μέσης καὶ ὑπάτης καὶ νήτης 1007."E".10 εἰκάσαντος ἄριστα, διαπορήσειεν ἂν τις ἴπτερον κατὰ τῆς μέσης τὸ θυμοειδὲς ἢ τὸ λογιστικὸν ἔταξεν; αὐτὸς γὰρ ἔν γε τούτοις οὐ δεδήλωκεν. ἢ μὲν οὖν κατὰ τόπον 1007."F".1 τῶν μερῶν τάξις εἰς τὴν τῆς μέσης χώραν τίθεται τὸ θυμοειδὲς, τὸ δὲ λογιστικὸν εἰς τὴν τῆς ὑπάτης. τὸ γὰρ ἄνω καὶ πρῶτον ὑπατον οἱ παλαιοὶ προσηγόρευον· ἦ καὶ Ξενοκράτης (fr. 18 H.) Δία τὸν μὲν ἐν τοῖς κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ ὡσαύτως ἔχουσιν ὑπατον καλεῖ, νεατον δὲ τὸν ὑπὸ σελήνην· πρότερος δ' Ὀμηρος (Θ. 31 αλ.) τὸν τῶν ἀρχόντων 1008."A".1 τῶν ἀρχόντων θεῶν ὑπατον κρειόντων' προσεῖπε. | καὶ δικαίως τῷ κρατίστῳ ἀποδέδωκε τὴν ἄνω χώραν ἢ φύσις, ὡσπερ κυβερνήτην ἐνιδρύσασα τῇ κεφαλῇ τὸν λογισμὸν, ἔσχατον δὲ καὶ νεατον ἀποικίσασα πόρρω τὸ ἐπιθυμητικόν. ἢ γὰρ κάτω νεάτη προσαγορεύεται τάξις, ὡς δηλοῦσιν αἱ τῶν νεκρῶν κλήσεις ἑνετέρων' καὶ ἐνέρων' προσαγορευομένων· ἔνιοι δὲ καὶ τῶν ἀνέμων φασι τὸν κάτωθεν ἐκ τοῦ ἀφανοῦς πνέοντα νότον ὠνομάσθαι. ἦν οὖν τὸ ἔσχατον ἔχει πρὸς τὸ πρῶτον ἀντίθεσιν καὶ τὸ νεατον

1008."A".10 πρὸς τὸ ὑπατον, ταύτην τοῦ ἐπιθυμητικοῦ πρὸς τὸ λογιστικὸν ἔχοντος, οὐκ ἔστιν ἀνωτάτω μὲν εἶναι καὶ πρῶτον ὑπατον δὲ μὴ εἶναι τὸ λογιστικὸν ἀλλ' ἕτερον. οἱ γὰρ ὡς 1008."B".1 κυρίαν δύναμιν αὐτῷ τὴν τῆς μέσης ἀποδιδόντες ἀγνοοῦσιν ὅτι τὴν κυριωτέραν ἀφαιροῦνται τὴν τῆς ὑπάτης, μήτε τῷ θυμῷ μήτε τῇ ἐπιθυμίᾳ προσήκουσαν· ἐκάτερον γὰρ ἄρχεσθαι καὶ ἀκολουθεῖν οὐδέτερον δ' ἄρχειν ἢ ἡγεῖσθαι τοῦ λογιστικοῦ πέφυκεν. ἔτι δὲ μᾶλλον τῇ φύσει φανεῖται τὸ θυμοειδὲς «ἢ» τῷ τόπῳ τὴν μέσῃ ἔχον ἐκείνων τάξιν· εἴ γε δὴ τῷ μὲν λογιστικῷ τὸ ἄρχειν, τῷ δὲ θυμοειδεῖ τὸ ἄρχεσθαι καὶ τὸ ἄρχειν κατὰ φύσιν ἐστίν, ὑπηκόω μὲν ὄντι τοῦ λογισμοῦ κρατοῦντι δὲ καὶ κολά- 1008."B".10 ζοντι τὴν ἐπιθυμίαν, ὅταν ἀπειθῇ τῷ λογισμῷ. καὶ καθάπερ ἐν γράμμασι τὰ ἡμίφωνα μέσα τῶν ἀφώνων ἐστὶ καὶ 1008."C".1 τῶν φωνηέντων τῷ πλέον ἐκείνων ἡχεῖν ἔλαττον δὲ τούτων, οὕτως ἐν τῇ ψυχῇ τοῦ ἀνθρώπου τὸ θυμοειδὲς οὐκ ἀκράτως παθητικόν ἐστίν ἀλλὰ φαντασίαν καλοῦ πολλάκις ἔχει μεμιγμένην ἀλόγῳ τῇ τῆς τιμωρίας ὀρέξει. καὶ Πλάτων (Phaedr. 246a) αὐτὸς εἰκάσας συμφύτῳ ζεύγει καὶ ἡνίοχῳ τὸ τῆς ψυχῆς, εἶδος, ἡνίοχον μὲν, ὡς παντὶ δῆλον, ἀπέφηνε τὸ λογιστικόν· τῶν δ' ἵππων τὸ μὲν περὶ τὰς ἐπιθυμίας ἀπειθὲς καὶ ἀνάγωγον παντάπασι 'περὶ ὧτα λάσιον, κωφόν, μᾶστιγι μετὰ κέντρων μόγις 1008."C".10 ὑπέικον' (253e), τὸ δὲ θυμοειδὲς εὐήμιον τὰ πολλὰ τῷ λογισμῷ καὶ σύμμαχον. ὥσπερ οὖν συνωρίδος οὐχ ὁ 1008."D".1 ἡνίοχος ἐστίν ἀρετῇ καὶ δυνάμει μέσος, ἀλλὰ τῶν ἵππων ὁ φαυλότερος μὲν τοῦ ἡνίοχου βελτίων δὲ τοῦ ὁμοζύγου, οὕτω τῆς ψυχῆς οὐ τῷ κρατοῦντι τὴν μέσῃ ἀπένειμε τάξιν, ἀλλ' ὧι πάθους μὲν ἦττον ἢ τῷ «τρίτῳ μᾶλλον δ' ἢ τῷ» πρώτῳ, λόγου δὲ μᾶλλον ἢ τῷ τρίτῳ «ἦττον δ' ἢ τῷ πρώτῳ» μέτεστιν. αὕτη γὰρ ἡ τάξις καὶ τὴν τῶν συμφωνιῶν ἀναλογίαν φυλάσσει, τοῦ μὲν θυμοειδοῦς πρὸς τὸ λογιστικὸν ὡς ὑπάτην τὸ διὰ τεσσάρων, πρὸς δὲ τὸ ἐπιθυμητικὸν ὡς νήτην τὸ διὰ πέντε, τοῦ δὲ λογιστικοῦ 1008."D".10 πρὸς τὸ ἐπιθυμητικὸν ὡς ὑπάτη πρὸς νήτην τὸ διὰ πασῶν. εἰ δὲ τὸν λογισμὸν εἰς τὸ μέσον ἔλκωμεν, ἔσται 1008."E".1 πλέον ὁ θυμὸς ἀπέχων τῆς ἐπιθυμίας, ὃν ἔτι οἱ τῶν φιλοσόφων ἐπιθυμίαι ταυτὸν εἶναι δι' ὁμοιότητα νομίζουσιν.

Ἡ τὸ μὲν τοῖς τόποις ἀπονέμειν τὰ πρῶτα καὶ τὰ μέσα καὶ τὰ τελευταῖα γελοῖόν ἐστίν, αὐτὴν τὴν ὑπάτην ὀρώντας ἐν μὲν λύραι τὸν ἀνωτάτω καὶ πρῶτον, ἐν δ' αὐλοῖς τὸν κάτω καὶ τὸν τελευταῖον ἐπέχουσιν, ἔτι δὲ τὴν μέσῃ ἐν ὧι τις ἂν χωρίῳ τῆς λύρας θέμενος

ὡσαύτως ἀρμόσῃται, φθεγγομένην ὀξύτερον μὲν ὑπάτης βαρύτερον δὲ νήτης. καὶ γὰρ ὀφθαλμὸς οὐκ ἐν παντὶ ζῳίῳ τὴν 1008."E".10 αὐτὴν ἔχει τάξιν, ἐν παντὶ δὲ καὶ πανταχοῦ κείμενος κατὰ φύσιν ὁρᾶν ὁμοίως πέφυκεν. ὥσπερ οὖν ὁ παιδαγωγὸς οὐ 1008."F".1 πρόσθεν ἀλλ' ὀπισθεν βαδίζων ἄγειν λέγεται, καὶ ὁ τῶν Τρώων στρατηγὸς (Λ 64)

'ὄτε μὲν τε μετὰ πρώτοις φάνεσκεν,  
ἄλλοτε δ' ἐν πυμάτοις κελεύων',

ἐκατέρωθι δ' ἦν πρῶτος καὶ τὴν πρώτην δύναμιν εἶχεν, οὕτω τὰ τῆς ψυχῆς μόρια δεῖ μὴ τοῖς τόποις καταβιάζεσθαι μηδὲ τοῖς ὀνόμασιν, ἀλλὰ τὴν δύναμιν καὶ τὴν ἀνα-1009."A".1 λογίαν | ἐξετάζειν. τὸ γὰρ τῆι θέσει πρῶτον ἰδρῦσθαι τὸ λογιστικὸν ἐν τῷ σώματι τοῦ ἀνθρώπου κατὰ συμβεβηκὸς ἐστὶ· τὴν δὲ πρώτην ἔχει καὶ κυριωτάτην δύναμιν ὡς μέση πρὸς ὑπάτην μὲν τὸ ἐπιθυμητικόν, νήτην δὲ τὸ θυμοειδές, τῷ χαλᾶν καὶ ἐπιτείνειν καὶ ὅλως συνωιδᾶ καὶ σύμφωνα ποιεῖν ἐκατέρου τὴν ὑπερβολὴν ἀφαιρῶν καὶ πάλιν οὐκ ἐὼν ἀνίστασθαι παντάπασιν οὐδὲ καταδαρθάνειν· τὸ γὰρ μέτριον καὶ σύμμετρον ὀρίζεται μεσότητι. μᾶλλον δὲ τοῦτο τέλος ἐστὶ τῆς τοῦ λόγου δυνάμεως, μεσότητος 1009."A".10 ἐν τοῖς πάθεσι ποιεῖν, ἅς ἱεράς καλοῦσι καὶ ὀσίας, ἐχούσας 1009."B".1 τὴν τῶν ἄκρων πρὸς τὸν λόγον καὶ πρὸς ἄλλα διὰ τοῦ λόγου σύγκρασιν. οὐ γὰρ ἡ συνωρίς μέσον ἔχει τῶν ὑποζυγίων τὸ κρεῖττον, οὐδὲ τὴν ἡμιοχείαν ἀκρότητα θετέον ἀλλὰ μεσότητα τῆς ἐν ὀξύτητι καὶ βραδύτητι τῶν ἵππων ἀμετρίας, ὥσπερ ἡ τοῦ λόγου δύναμις ἀντιλαμβανομένη κινουμένων ἀλόγως τῶν παθῶν καὶ συναρμόττους περὶ αὐτὴν εἰς τὸ μέτριον ἐλλείψεως καὶ ὑπερβολῆς μεσότητα καθίστησι.

#### 4. Proclo, *In R.*, I, 212-3 Kroll<sup>1118</sup>:

εἰ δὲ δὴ καὶ ὁ λόγος, ὡς ἀμφοῖν ἄρχων καὶ αἴτιος τῆς πρὸς ἑαυτὸν ἐπιστροφῆς καὶ τοῦ πειθηνίους γενέσθαι, τοῦ μέτρου περιέχει τὴν ἀρχὴν ὃ δέδωκεν ἐκείνοις, εἴη ἂν ἡ σωφροσύνη, ἀρξαμένη μὲν ἀπὸ τοῦ λόγου, τελευτῶσα δὲ εἰς τὴν ἐπιθυμίαν διὰ μέσου τοῦ θυμοῦ, καὶ

<sup>1118</sup> Vid. también Proclo, *In R.*, II, p. 4 Kroll: ὁ μὲν Μουσηγέτης τὸν ὅλον ὡς ἓνα κόσμον πληροῖ τῆς θείας ἀρμονίας ἐκ τριῶν ὄρων συναρμόσας, νοῦ μὲν ὡς ὑπάτης, ψυχῆς δὲ ὡς μέσης, σώματος δὲ ὡς νήτης, καὶ μίαν ὡς ἀληθῶς λύραν δημιουργικὴν ἀποτελέσας ἐκ τούτων τὸ πᾶν εἶς ἔχει τὸ κράτος. **Una vez más, la imagen de la lira.**

οὕτως ἀρμονία διὰ πασῶν ἐκ τριῶν ὄρων οὐσα, λόγου θυμοῦ ἐπιθυμίας. ὦν ὁ θυμὸς μέσος ὦν ὡδὶ μὲν ποιεῖ τὴν διὰ τεσσάρων, ὡδὶ δὲ τὴν διὰ πέντε συμφωνίαν, τὴν μὲν τοῦ λόγου πρὸς τὸν θυμὸν διὰ πέντε, τὴν δὲ τοῦ 1.213.1 θυμοῦ πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν διὰ τεσσάρων. ταύτην γοῦν ἐκάλουν οἱ Πυθαγόρειοι συλλαβὴν ὡς οὐ τελέαν οὐσαν συμφωνίαν, τὴν δὲ διὰ πέντε μᾶλλον ἢ ταύτην εἶναι συμφωνίαν· ὥσπερ δὴ καὶ τὸν θυμὸν μᾶλλον πρὸς τὸν λόγον ἔχειν δοτέον συμφωνίαν ἢ τὴν ἐπιθυμίαν πρὸς τὸν θυμὸν, εἰ καὶ ἐλάσσων ἢ τούτων διάστασις, πλείων δὲ ἢ ἐκείνων· τὰ μὲν γὰρ ὀρέξεις μόνον ἄμφω, τὰ δὲ λόγος καὶ ὄρεξις, ἀλλ' οὖν πλείων ἢ συμφωνία θυμοῦ πρὸς λόγον, εἰ καὶ πλείων ἢ διάστασις, ἢ ἐπιθυμίας πρὸς θυμὸν, εἰ καὶ ἐλάσσων.

5. Juan Filópono, *In Aristotelis de anima libros commentaria*, vol. 15, p. 70 de los CAG:

ὥσπερ οὖν ἀρμονίαν λέγοντες τὴν ψυχὴν οὐ φασι ταύτην ἀρμονίαν τὴν ἐν ταῖς χορδαῖς (γελοῖον γάρ), ἀλλ' ὅτι ὥσπερ ἡ ἀρμονία, καθὼς αὐτοὶ ὀρίζονται οἱ Πυθαγόρειοι, 'πολυμιγέων ἐστὶ καὶ διχᾶ φρονεόντων ἔνωσις' (τὸν γὰρ βαρὸν φθόγγον καὶ τὸν ὀξὺν ἐναντίους ὄντας κεράσασα ἡ ἀρμονία ἐν μέλος τεχνικὸν ἀπετέλεσεν), οὕτω καὶ ἡ ψυχὴ ἢ ἡμέτερα ἀρμονίας ἐστὶ τῷ παντὶ αἰτία (ὄντων γὰρ τῶν ἀεὶ ἄνω, τῶν νοητῶν φησι καὶ πάντη χωριστῶν τῆς ὕλης, ὄντων καὶ τῶν ἀεὶ κάτω καὶ τῆς ὕλης ἀχωριστων, καὶ τούτων ἀκοινωνήτων ὄντων πρὸς ἄλληλα καὶ τῷ ὄντι 'διχᾶ φρονεόντων', ταῦτα δι' ἑαυτῆς μέσης συνδεῖ ἢ ψυχὴ καὶ ἐνοῖ καὶ μίαν ἐξ αὐτῶν ἀρμονίαν ἀποτελεῖ.

6. Aristides Quintiliano, II, 17:

τῆι γὰρ δὴ προτέραι τῆς ψυχῆς συστάσει, δι' ἧς συναφὴν πρὸς τοῦτ' ἐποιήται τὸ σῶμα, τὴν τῶν ὀργάνων ἀναλογεῖν ὕλην τε καὶ φύσιν ταύτην γάρ, ἕως μὲν ἐν τῷ καθαρωτέρῳ τοῦ παντός ἴδρυται ἀμιγῆς οὐσα σώμασιν, ἀκίβδηλόν τε εἶναι καὶ ἄχραντον καὶ τῷ τοῦδε τοῦ παντός ἡγεμόνι συμπεριπολοῦσαν· ἐπὶ δὲ ἐκ τῆς ἐπὶ τάδε νεύσεως φαντασίας τινὰς ἐκ τῶν περὶ τὸν γῆϊνον ἀναλαμβάνη τόπον, τῆνικαῦτα τῶν μὲν ἐκεῖθι καλῶν κατὰ μικρὸν αὐτὴν λήθην τε ἴσχειν καὶ ὑφιστάσθαι· ὅσῳ δὲ τῶν ἄνω χωρίζεται, τοσούτῳ τοῖς ἐνθαδὶ προσάγουσαν πλείονος ἐμπίπασθαι τῆς ἀνοίας καὶ ἐς τὸ σωματικὸν τρέπεσθαι σκότος, διὰ μὲν ἐλάττωσιν τῆς προτέρας ἀξίας οὐκέτι τῷ παντὶ νοητῶς συμπαρεκτείνεσθαι δυναμένην, ὑπὸ δὲ λήθησιν τῶν ἐκεῖθι καλῶν καὶ ἐκπλήξεως τῆς ἐπὶ γῆϊνοισι ἐς τὰ στερεώτερα καὶ ὕλη

σύντροφα καταφερομένην. διὸ δὴ σώματος ἐφιεμένη, φασίν, ἀφ' ἐκάστου τῶν ἀνωτέρω τόπων μοίρας τινὰς τῆς σωματικῆς συγκρίσεως λαμβάνει τε καὶ ἐφέλκεται. διὰ μὲν οὖν τῶν αἰθερίων ἰούσα κύκλων πᾶν ὅσον αὐγοειδὲς τέ ἐστι καὶ ἐς τὸ ἀλεαίνειν τὸ σῶμα καὶ φυσικῶς συνέχειν ἐπιτήδειον μεταλαμβάνει, δεσμούς τινας ἐκ τούτων αὐτῇ τῶν κύκλων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γραμμῶν † ταῖς ἀλλήλων φοραῖς † ἀτάκτῳ φορᾷ δικτύου τρόπον διαπλέκουσα· διὰ δὲ τῶν περὶ σελήνην φερομένην τόπων, ἀεροειδῶν τε καὶ πνεύματι λοιπὸν ἀντιτύπῳ κεκοινωνηκότων, πολὺν τὸν ρόιζον καὶ σφοδρὸν διὰ τὴν φυσικὴν ποιουμένη κίνησιν τοῦ τε ὑποκειμένου πνεύματος ὑποπίμπλαται, καὶ παρατεινομένη τὰς τῶν κύκλων ἐπιφανείας τε καὶ γραμμάς, τὰ μὲν ὑπὸ τῶν τοῦ πνεύματος ὄγκων καθελκομένη, τὰ δὲ φυσικῶς τῶν ἐπέκεινα ἀντεχομένη, τὸ σφαιροειδὲς ἀπόλλυσι σχῆμα, ἐς δὲ τὸ ἀνδρείον μεταβάλλεται. τὰς μὲν οὖν ἐπιφανείας, κατὰ τὴν αὐγοειδῆ γενομένης καὶ αἰθέριον ὕλην, ἐς τὴν ὑμενοειδῆ μορφήν ἐναλλάττει, τὰς δὲ γραμμάς, περὶ τὸν ἐμπύριον καταντησάσας καὶ τῇ τοῦ πυρὸς ἐπιχρωθείσας ξανθότητι, ἐς τὴν τῶν νεύρων ἰδέαν τρέπει, πνεῦμα δὲ ὑγρὸν ἐκ τῶν τῆιδε προσλαμβάνει λοιπὸν, ὡς εἶναι τοῦτο πρῶτον αὐτῇ σῶμά τι φυσικόν, ἔκ τινων ἐπιφανειῶν ὑμενοειδῶν τε καὶ γραμμῶν νευροειδῶν καὶ πνεύματος συγκεκροτημένον· τοῦτο καὶ ρίζαν εἶναι σώματος, τοῦτο καὶ ἀρμονίαν ὠνόμασαν· τούτῳ καὶ τρέφεσθαι τοῦτ' ὁ στρεῶδες ὄργανον καὶ συνέχεσθαι φασίν.

## B. ORIGEN CELESTE DE LA CATARSIS MUSICAL.

### 7. Yámblico, *VP*, 15, 65-6:

15.65 Ἐπί τε ὕπνον ἐσπέρας τρεπομένων τῶν ὁμιλητῶν, ἀπήλλαττε μὲν αὐτοὺς τῶν ἡμερινῶν ταραχῶν καὶ ἐνηχημάτων διεκάθαιρέ τε συγκεκλυδαςμένον τὸ νοητικόν, ἡσύχους τε καὶ εὐνοείρους, ἔτι δὲ μαντικούς τοὺς ὕπνους αὐτοῖς ἀπειργάζετο· ἀπὸ τε τῆς εὐνῆς πάλιν ἀνισταμένων, τοῦ νυκτερινοῦ κάρου καὶ τῆς ἐκλύσεως καὶ τῆς νωχελίας αὐτοὺς ἀπήλασσε διὰ τινων ἰδιοτρόπων αἰσμάτων καὶ μελιμάτων, ψιλλῇ τῇ κράσει, διὰ λύρας ἢ καὶ φωνῆς, συντελουμένων. ἑαυτῷ δὲ οὐκέθ' ὁμοίως, δι' ὀργάνων ἢ καὶ ἀρτηρίας, τὸ τοιοῦτον ὁ ἀνὴρ συνέταττε καὶ ἐπόριζεν, ἀλλὰ ἀρρήτῳ τινὶ καὶ δυσεπινοήτῳ θειότητι χρώμενος ἐνητένιζε τὰς ἀκοὰς καὶ τὸν νοῦν ἐνήρειδε ταῖς μεταρσίαις τοῦ κόσμου συμφωνίαις, ἐνακούων, ὡς ἐνέφαινε, μόνος αὐτὸς καὶ συνιείς τῆς καθολικῆς τῶν σφαιρῶν καὶ τῶν κατ' αὐτὰς κινουμένων ἀστέρων ἀρμονίας τε καὶ συνωιδίας, πληρέστερόν τι τῶν

θητῶν καὶ κατακορέστερον μέλος φθεγγομένης διὰ τὴν ἐξ ἀνομοίων μὲν καὶ ποικίλως διαφερόντων ροιζημάτων ταχῶν τε καὶ μεγεθῶν καὶ ἐποχῆσεων, ἐν λόγῳ δέ τινι πρὸς ἄλληλα μουσικωτάτῳ διατεταγμένων, κίνησιν καὶ περιπόλησιν εὐμελεστάτην ἅμα καὶ ποικίλως περικαλλεστάτην ἀποτελουμένην. 15. 66. ἀφ' ἧς ἀρδόμενος ὥσπερ καὶ τὸν τοῦ νοῦ λόγον εὐτακτούμενος καὶ ὡς εἰπεῖν σωμασκούμενος εἰκόνας τινὰς τούτων ἐπεινόμενος παρέχειν τοῖς ὁμιληταῖς ὡς δυνατόν μάλιστα, διὰ τε ὀργάνων καὶ διὰ ψιλῆς τῆς ἀρτηρίας ἐκμιμούμενος. ἑαυτῷ μὲν γὰρ μόνῳ τῶν ἐπὶ γῆς ἀπάντων συνετὰ καὶ ἐπήκοα τὰ κοσμικὰ φθέγματα ἐνόμιζε, καὶ ἀπ' αὐτῆς τῆς φυσικῆς πηγῆς τε καὶ ῥίζης ἄξιον ἑαυτὸν ἠγεῖτο διδάσκεσθαι τι καὶ ἐκμανθάνειν καὶ ἐξομοιοῦσθαι κατ' ἔφεσιν καὶ ἀπομίμησιν τοῖς οὐρανόις, ὡς ἂν οὕτως ἐπιτυχῶς πρὸς τοῦ φύσαντος αὐτὸν δαιμονίου μόνον διωργανωμένον.

#### 8. Yámblico, *De mysteriis*, III, 9:

“Α δὲ λέγεις ἐπὶ τούτοις ἐστὶ ταῦτα· ὡς τῶν ἐξισταμένων ἔνιοί τινες αὐλῶν ἀκούοντες ἢ κυμβάλων ἢ τυμπάνων ἢ τινος μέλους ἐνθουσιῶσιν, ὡς οἱ τε κορυβαντιζόμενοι καὶ οἱ τῷ Σαβαζίῳ κάτοχοι καὶ οἱ μητρίζοντες· δεῖ δὴ καὶ περὶ τούτων τὰς αἰτίας διελθεῖν πῶς τε γίνονται, ἐπιτελούμενά τε τίνα ἔχει λόγον.

Τὸ μὲν οὖν κινητικὸν τι καὶ παθητικὸν εἶναι τὴν μουσικὴν, καὶ τὸ τῶν αὐλῶν ἐμποιεῖν ἢ ἰατρεύειν τὰ πάθη τῆς παρατροπῆς, καὶ τὸ μεθιστάναι τὰς τοῦ σώματος κράσεις ἢ διαθέσεις τὴν μουσικὴν, καὶ τὸ ἄλλοις μὲν μέλεσιν ἀναβακχεύεσθαι ἄλλοις δ' ἀποπαύεσθαι τῆς βακχείας, καὶ πῶς αἱ τούτων διαφοραὶ πρὸς τὰς τῆς ψυχῆς ἐκάστας διαθέσεις προσαρμόττουσι, καὶ ὅτι τὸ ἄστατον καὶ ἀκατάστατον μέλος πρὸς τὰς ἐκστάσεις οἰκείον, οἷα δὴ ἐστὶ τὰ Ὀλύμπου, καὶ ὅσα τοιαῦτα λέγεται, πάντα ἀλλοτρίως μοι δοκεῖ λέγεσθαι πρὸς τὸν ἐνθουσιασμόν· φυσικὰ τε γὰρ ἐστὶ καὶ ἀνθρώπινα καὶ τέχνης ἡμετέρας ἔργα· τὸ δὲ θεῖον ἐν αὐτοῖς οὐδ' ὁπωσιῶν διαφαίνεται.

Μᾶλλον οὖν ἐκεῖνα λέγομεν, ὡς ἦχοί τε καὶ μέλη καθιέρωνται τοῖς θεοῖς οἰκείως ἐκάστοις, συγγενεῖά τε αὐτοῖς ἀποδέδοται προσφόρως κατὰ τὰς οἰκείας ἐκάστων τάξεις καὶ δυνάμεις καὶ τὰς ἐν αὐτῷ «τῷ» παντὶ κινήσεις καὶ τὰς ἀπὸ τῶν κινήσεων ροιζουμένας ἑναρμονίους φωνάς· κατὰ δὴ τὰς τοιαύτας τῶν μελῶν πρὸς τοὺς θεοὺς οἰκειότητος παρουσία τε αὐτῶν γίνεσθαι (οὐδὲ γὰρ ἐστὶ τι τὸ διεῖργον), ὥστε

μετέχειν αὐτῶν εὐθὺς τὸ τὴν τυχοῦσαν ἔχον πρὸς αὐτοὺς ὁμοιότητα, κατοχὴ τε συνίσταται εὐθὺς τελεία καὶ πλήρως τῆς κρείττονος οὐσίας καὶ δυνάμεως. Οὐχ ὅτι τὸ σῶμα καὶ ἡ ψυχὴ ἀλλήλοισ ἐστὶ συμπαθῆ καὶ συμπάσχει τοῖς μέλεσιν, ἀλλ' ἐπεὶ τῆς θείας ἀρμονίας ἢ τῶν θεῶν ἐπίπνοια οὐκ ἀφέστηκεν, οἰκειωθείσα δὲ πρὸς αὐτὴν κατ' ἀρχὰς μετέχεται ὑπ' αὐτῆς ἐν μέτροις τοῖς προσήκουσιν· ἔχει δὲ καὶ τὸ ἀνεγείρεσθαι καὶ τὸ ἀποπαύεσθαι κατὰ τὴν τῶν θεῶν τάξιν ἐκάτερον. Ἄπερασιν δὲ καὶ ἀποκάθαρσιν ἰατρείαν τε οὐδαμῶς αὐτὸ κλητέον. Οὐδὲ γὰρ κατὰ νόσημά τι ἢ πλεονασμὸν ἢ περίττωμα πρῶτως ἐν ἡμῖν ἐμφύεται, θεία δ' αὐτοῦ συνίσταται ἢ πᾶσα ἄνωθεν ἀρχὴ καὶ καταβολή.

Ἄλλ' οὐδὲ τοῦτο δεῖ λέγειν, ὡς ἡ ψυχὴ πρῶτως ὑφέστηκεν ἐξ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ· ἔστι γὰρ οὕτω ψυχῆς μόνης οἰκεῖος ὁ ἐνθουσιασμός· βέλτιον οὖν καὶ τὴν τοιαύτην ἀπόφασιν ἐκεῖσε μετάγειν, ὅτι δὴ ἡ ψυχὴ, πρὶν καὶ τῶι σῶματι δοῦναι ἑαυτήν, τῆς θείας ἀρμονίας κατήκουεν· οὐκοῦν καὶ ἐπειδὴν εἰς σῶμα ἀφίκηται, ὅσα ἂν μέλη τοιαῦτα ἀκούσῃ οἷα μάλιστα διασώζει τὸ θεῖον ἔχνος τῆς ἀρμονίας, ἀσπάζεται ταῦτα καὶ ἀναμιμνήσκειται ἀπ' αὐτῶν τῆς θείας ἀρμονίας, καὶ πρὸς αὐτὴν φέρεται καὶ οἰκειοῦται, μεταλαμβάνει τε αὐτῆς ὅσον οἶόν τε αὐτῆς μετέχειν.

### C. EL POETA, EL MÚSICO Y LA EDUCACIÓN.

#### 9. Estrabón, I, 2, 3:

Ποιητὴν γὰρ ἔφη πάντα στοχάζεσθαι ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας. τούναντίον δ' οἱ παλαιοὶ φιλοσοφίαν τινὰ λέγουσι πρῶτην τὴν ποιητικὴν, εἰσάγουσαν εἰς τὸν βίον ἡμᾶς ἐκ νέων καὶ διδάσκουσαν ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις μεθ' ἡδονῆς· οἱ δ' ἡμέτεροι καὶ μόνον ποιητὴν ἔφασαν εἶναι τὸν σοφόν. διὰ τοῦτο καὶ τοὺς παῖδας αἱ τῶν Ἑλλήνων πόλεις πρῶτιστα διὰ τῆς ποιητικῆς παιδεύουσιν. οὐ ψυχαγωγίας χάριν δῆπουθεν ψιλῆς, ἀλλὰ σωφρονισμοῦ· ὅπου γε καὶ οἱ μουσικοὶ ψάλλειν καὶ λυρίζειν καὶ αὐλεῖν διδάσκοντες μεταποιοῦνται τῆς ἀρετῆς ταύτης· παιδευτικοὶ γὰρ εἶναί φασι καὶ ἐπανορθωτικοὶ τῶν ἡθῶν. ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυθαγορείων<sup>1119</sup> ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων,

<sup>1119</sup> Cf. Estrabón, X, 3, 10: Καὶ διὰ τοῦτο μουσικῆν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἀρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὑμητικὴ. ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν

ἀλλὰ καὶ Ἀριστόξενος οὕτως ἀποφαίνεται. καὶ Ὅμηρος δὲ τοὺς ἀοιδοὺς σωφρονιστὰς εἶρηκε, καθάπερ τὸν τῆς Κλυταιμνήστρας φύλακα "ὦι πόλλ' ἐπέτελλεν Ἀτρείδης Τροίηνδε κιῶν εἶρυσθαι ἄκοιτιν," τὸν τε Αἴγιστον οὐ πρότερον αὐτῆς περιγενέσθαι πρὶν ἢ "τὸν μὲν ἀοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην κάλλιπεν· τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμοινδε.

---

τῶν ἡθῶν κατασκευὴν τῆι μουσικῆι προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὄν.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERT, H., 1899: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, Leipzig (reimpr. publicada en Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 21968).
- , 1926: "Die Stellung der Musik in der antiken Kultur", en *Die Antike*, II, 136-54.
- ABRAHAM, G., 1986: "Nikolay Rimsky-Korsakov", en VV. AA.: *Russian Masters*, 2 (tomo 15 de *The Composer Biography Series*, ed. por Stanley Sadie a partir de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*). Nueva York, W. W. Norton & Company.
- ABT, A., 1908: *Die Apologie des Apuleius von Madaura und die antike Zauberei. Beiträge zur Erläuterung der Schrift de magia*. Gießen, Verlag von Alfred Töpelmann.
- AKURGAL, E., 1961: *Die Kunst Anatoliens*, Berlín, Walter de Gruyter.
- ALBERT, K., 1989: "Orpheus und der Ursprung der metaphysischen Poesie", en *Philosophische Studien, II: Philosophie der Kunst*, Sankt Augustin, Academia Verlag Richarz, pp. 278-84.
- ALEXINSKY, G., 1935: "Mythologie slave", en GUIRAND, F. (dir.): *Mythologie générale*, París, Larousse, 1935 (trad. esp., Barcelona, Labor, 1960).
- ALLEN, W. S., 1973: *Accent and Rhythm*, Cambridge, University Press.
- ALSINA, J., 1984: "Principios de estilística griega: el nivel sonoro", en Bernabé, A., et al. (eds.), 1984: *Athlon. Satura grammatica in honorem Francisci Rodríguez Adrados*, vol. I, Madrid, Gredos, pp. 69-81.
- ALY, W., 1912: "Ursprung und Entwicklung der Zeusreligion", en *Philologus*, 71, pp. 457-78.
- ANDERSON, W. D., 1966: *Ethos and Education in Greek Music*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

ANDERSON, W. S., 1982: "The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*", en Warden, J. (ed.), 1982: *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 25 y ss.

----, 1989: "The artist's limits in Ovid. Orpheus, Pygmalion, and Daedalus", en *Syllecta classica* (publ. de la Unvd. de Iowa), I, 1-11.

AVEZZÙ, E., y CIANI, M. G., 1994: "La cetra di Achille. Melodia e parola nella cultura greca da Omero a Filostrato", en *Musica e storia*, II, pp. 223-238.

BADER, F., 1989: *La langue des dieux ou l'hermétisme des poètes indo-européens*. Pisa, Giardini Editori e Stampatori.

BALTY, J., 1977: *Mosaiques antiques de la Syrie*, Bruselas, Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie.

BARIÉ, P., 1990: "Vom Urschrei zum Flötenspiel. Pindars zwölfte pythische Ode und die Mythologie der Musik", en *Der altsprachliche Unterricht*, XXXIII, cuaderno VI, pp. 65-78.

BARKER, A. (trad. y anotador), 1984: *Greek Musical Writings, I: the Musician and his Art*. Cambridge, University Press.

BARRA, G., 1975: "La figura di Orfeo nel libro IV delle Georgiche", en *Vichiana*, 4, pp. 193-9.

BÉLIS, A., 1988: "Musique et transe dans le cortège dionysiaque", en *Transe et théâtre (Actes de la table ronde internationale, Montpellier, 3-5 Mars 1988)*, a cargo de P. Ghiron-Bistagne, en *Cahiers du GITA*, IV, 1988, pp. 9-29. Hay traducción italiana parcial en Restani, D. (coord.), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia, Il Mulino, pp. 271-81.

----, 1995: "Cithares, citharistes et citharodes en Grèce", en *Comptes-Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, IV (noviembre-diciembre), pp. 1025-1065.

BENVENISTE, É., 1969: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, París, Les Éditions de Minuit.

BERNABÉ, A. (introd., trad. y notas), 1978: *Himnos homéricos. Batracomiomaquia*. Madrid, Gredos.

----, 1992: "Una forma embrionaria de reflexión sobre el lenguaje: la etimología de los nombres divinos en los órficos", en *Revista española de lingüística*, año 22, fasc. 1, pp. 25-54.

----, 1994: "Consideraciones sobre la épica griega perdida", en López Férez, J. A. (éd.): *La épica griega y su influencia en la literatura española (Aspectos literarios, sociales y educativos)*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 155-188.

----, 1996: "Plutarco e l' orfismo", en Gallo, I. (ed.): *Plutarco e la religione. Atti del Convegno di Ravello*, Nápoles, M. D' Auria Editore, pp. 63-104.

----, 1997: "Orfismo y pitagorismo", en García Gual, C. (coord.): *Historia de la Filosofía antigua*, en *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta, 73-88.

----, 1998: "Platone e l' orfismo", en Sfameni Gasparro, G. (ed.): *Destino e salvezza: tra culti pagani e gnosi cristiana. Itinerari storico-religiosi sulle orme di Ugo Bianchi*. Cosenza, Lionello Giordano, 33-93.

----, (en prensa): "Orfeo: el poder de la música", en *Anfión*.

----, (en prensa): "La palabra de Orfeo: religión y magia", en las *Actas del II Simposio de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*.

----, (en prensa): "Un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides", en un volumen colectivo coordinado por J. A. López Férez.

BERNARDINO, A. di (dir.), 1983: *Dizionario Patristico e di Antichità cristiane*. Casale Monferrato, Casa Editrice Marietti (tradcc. esp., *Diccionario patristico y de antigüedad cristiana*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991-2).

BIANCO, O., 1983: "Orfeo e l' oltretomba virgiliano", en *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel bimilenario della morte*, Perugia, 1983, pp. 273-284. P. 276: Orfeo crea con su canto la armonía entre el hombre y la Naturaleza.

BICKEL, E., 1960: *Lehrbuch der Geschichte der römischen Literatur*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag (traducción española, *Historia de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1982).

BIDEZ, J., y CUMONT, F., 1938: *Les mages hellénisés: Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque, I: Introduction, et II: Les textes*. París, Les Belles Lettres.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>., 1989: "Mosaicos del Museo Arqueológico de Estambul", en VV. AA., 1989: *Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, pp. 354-375.

BLEGEN, C. W., 1956: "The Palace of Nestor Excavations of 1955", en *American Journal of Archaeology*, 60, pp. 95-101.

BOLL, F., 1931: *Sternglaube und Sterndeutung*, Leipzig, Teubner.

BOUSSET, D. W., 1901: "Die Himmelsreise der Seele", en *ARW*, 4, pp. 136-169 y 229-273.

BOWRA, C. M., 1952: "Orpheus and Eurydice", en *CQ*, 46, pp. 113-126.

----, 1961: *Greek Lyric Poetry*. Oxford, Clarendon Press.

----, 1962: *Primitive Song*. Nueva York-Ontario-Londres, New American Library of World Literature, Inc., New American Library of Canada Ltd., New English Library Ltd.

BOYANCÉ, P., 1937: *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. París, Boccard (reimprs. de 1972 y 1994).

----, 1946: "Les Muses et l'harmonie des sphères", en *Mélanges F. Grat*, I, París, pp. 3-16.

----, 1952: "La religion astrale de Platon à Ciceron", en *REG*, tomo LXV, núms. 306-8, pp. 312-350.

BRAGARD, R., y DE HEN, F. J., 1973: *Les instruments de musique*. Bruselas, Albert De Visscher, Compagnie Belge d' Editions, S. P. R. L. (tradcc. esp. de J. Casanovas, publicada con el título de *Instrumentos de música*, Barcelona, Ediciones Daimon, 1976).

BRANCACCI, A., 1988: "Alcidamante e PHibeh 13 de musica: musica della retorica e retorica della musica", en Brancacci, A.; Decleva Caizzi, F. et al. (edd.), 1988: *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta Philosophica*, Florencia, Olschki, pp. 61-84.

BRANDON, S. G. F. (ed.), 1970: *A Dictionary of Comparative Religion*. Londres, Weidenfeld & Nicolson (hay tradcc. esp. de J. Valiente Malla, publicada con el título de *Diccionario de las religiones comparadas*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975).

BREGLIA PULCI DORIA, L., 1994: "Le sirene di Pitagora", en *A. I. O. N. (filol.)*, 16, pp. 55-77.

BREMMER, J., 1991: "Orpheus: from Guru to Gay", en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*. Ginebra, Librairie Droz, pp. 13-30.

BRISSON, L., 1990: "Orphée et l' Orphisme à l' époque impériale. Temoignages et interprétations philosophiques, de Plutarque à Jamblique", en Temporini, H., y Haase, W., 1990: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, II, 36, 4, pp. 2.867-2.931, ahora en *eiusd.*, 1995: *Orphée et l' orphisme dans l' Antiquité Gréco-Romaine*, Hampshire-Vermont, Variorum (reproducido con la misma paginación de ANRW).

BURKERT, W., 1962: *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nuremberg, Verlag Hans Carl. Hay traducción inglesa, con adiciones, de L. Minar, publicada con el título *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1972.

----, 1962 b: "Γόητ. Zum griechischen Schamanismus", en *RhM*, 105, pp. 36-55.

----, 1970: "La genèse des choses et des mots", en *Les études philosophiques*, pp. 443-55.

----, 1985: *Greek Religion*. Oxford, Blackwell.

----, 1994: "Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen: das Zeugnis von Euripides' *Hypsipyle*", en Bierl, A., y Möllendorf, P. von (eds.), 1994: *Orchestra. Drama. Mythos. Bühne (Festschrift für Hellmut Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages)*, Stuttgart y Leipzig, Teubner, pp. 44-49.

BUSCH, S., 1993: "Orpheus bei Apollonios Rhodios", en *Hermes*, 121 (3), 301-324.

- BUSCHOR, E., 1944: *Die Musen des Jenseits*. Munich, Bruckmann.
- CABAÑAS, P., 1948: *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, C. S. I. C., 1948.
- CANTO NIETO, J. R. del (introd., trad. y notas), 1992: *Eratóstenes. Catasterismos*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- CASTILLO BEJARANO, M. (introd, trad. y notas), 1993: *Claudiano. Poemas, I*. Madrid, Gredos, 1993).
- CHAILLEY, J., 1968: "Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique", en PORTE, J. (coord. y prólogo) 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, París, Labergerie, pp. 323-37.
- CHADWICK, H. M., y N. K., 1932-36: *The Growth of Literature* (2 vols.). Cambridge, University Press.
- CHANTRAINE, P., 1968 y ss. (rpr. publicada en 1990): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París, Klincksieck.
- CHARITONIDIS, S.; KAHIL, L., y GINOUVÈS, R., 1970: "Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène", en *Antike Kunst, Beiheft* 6.
- CHRIST, W. von; SCHMID, W., y STAEHLIN, O., 1920 y ss.: *Griechische Literaturgeschichte*. Munich, Beck (rpr. de la sexta ed., *ibid.*, 1974).
- CHRISTOPOULOS, M., 1991: "The Spell of Orpheus", en *Metis*, VI, pp. 205-22.
- CLAUSEN, W. V., y KENNEY, E. J. (eds.), 1982: *The Cambridge History of Classical Literature. II: Latin Literature*. Cambridge, University Press. Hay tradcc. española de Elena Bombín, Madrid, Gredos, 1989.
- CLAY, J. S., 1989: *The Politics of Olympus. Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*. Princeton, Princeton University Press.
- COMAN, J., 1939: *Orphée, civilisateur de l'humanité*. Cahiers Zalmoxis, II, París, Geuthner.
- COMBARIEU, J., 1909: *La musique et la magie*. París, Picard.

COMOTTI, G., 1977 (21991): *La musica nella cultura greca e romana*, Turín, EDT (trad. esp. de R. Fdz. Picardo: *La música en la cultura griega y romana*, Madrid, Turner, 1986).

COMSTOCK, M., y VERMEULE, C., 1971: *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston-Massachusetts, Museum of Fine Arts.

CONTE, F., 1986: *Les Slaves. Aux origines des civilisations d' Europe*. París, Editions Albin Michel (trad. italiana de E. Garino y D. Formentin, *Gli Slavi: la civiltà dell' Europa centrale ed orientale*. Turín, Einaudi, 1991).

COOK, A. B., 1925: *Zeus. A Study in Ancient Religion* (rpr., Nueva York, Biblo and Tannen, 1964).

CORNFORD, F. M., 1922: "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition", en *CQ*, 16, pp. 137-150.

CULIANU, I. P., 1982: "L' Ascension de l' Âme dans les mystères et hors des mystères", en Bianchi, U., y Vermaseren, M. J. (eds.), 1982: *La soteriologia dei culti orientali nell' Impero Romano*, Leiden, Brill, pp. 276-307.

----, 1983: *Psychanodia, I. A Survey of the Evidence Concerning the Ascension of the Soul and its Relevance*. Leiden, Brill.

----, 1984: *Experiences de l' extase. Extase, ascension celeste et récit visionnaire de l' hellénisme au moyen age*. París. (hay tradcc. esp., pbda. por Eds. Paidós).

CUMONT, F., 21909: *Les religions orientales dans le paganisme romain*. París, Leroux (cf. también la cuarta edición, París, Geuthner, 1929).

----, 1909 b: "La théologie solaire du paganisme romain", en *Mémoires présentés par divers savants à l' Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, tome XII, II<sup>e</sup> partie, pp. 447-479, París, Klincksieck.

----, 1910: "L' aigle funéraire des syriens et l' apothéose des empereurs", en *Revue de l' histoire des religions*, 62, pp. 119-163.

----, 1915: "Les anges du paganisme", en *Revue de l' histoire des religions*, 72, pp. 159-182.

----, 1918: "La basilique souterraine de la Porta Maggiore", en *Revue archéologique*, 8, pp. 52-73.

----, 1919: "Un mythe pythagoricien chez Posidonius et Philon", en *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 43, pp. 78-85.

----, 1942: *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. Paris, Geuthner (reimpr., 1966).

----, 1949: *Lux perpetua*. Paris, Geuthner.

DANCKERT, W., 1965-6: "Mythen vom Ursprung der Musik", en *Antaios*, 7, pp. 365-79.

DANIÉLOU, A., 1968: "La relation de l' homme et du Sacré", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, Paris, Labergerie, pp. 37-52.

----, 1968 b: "Musique religieuse dans l' Inde", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, Paris, Labergerie, pp. 162-7.

DANTE ALIGHIERI: *Divina Commedia*, ed. de Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1991, rpr. de 1994 (basada en el texto establecido por Giorgio Petrocchi, Milán, Mondadori, 1966-67).

DeLACY, P., 1948: "Stoic Views of Poetry", en *AJP*, 69, 3, 241-71.

DELATTE, A., 1913: "La musique au tombeau dans l' antiquité", en *Revue archéologique*, 21, pp. 318-332.

----, 1915: *Études sur la littérature pythagoricienne* (Bibliothèque de l' École Pratique des Hautes Études, fasc. 217), Paris, Champion -reimpr., Ginebra, Slatkine Reprints, 1974-.

DEONNA, W., 1939: "Croyances funéraires. La soif des morts, le mort musicien", en *RHR*, 119, pp. 53-81.

DESPOIT, M., 1952: *L' incantation virgilienne. Essai sur les mythes du poète enchanteur et leur influence dans l' oeuvre de Virgile*. Bordeaux, Delmas.

DETIENNE, M., 1971: "Orphée au miel", en *QUCC*, 7, pp. 7-23.

----, 1981: "The Myth of 'Honeyed Orpheus'", en Gordon, R. L. (ed.) *Myth, Religion and Society*, Cambridge, 95-109.

----, 1989: *L'écriture d' Orphée*. París, Gallimard, 1989 (tradcc. esp. de M. A. Galmarini, *La escritura de Orfeo*. Barcelona, Península, 1990).

DEUBNER, L., 1932: *Attische Feste*, Berlín, Keller.

DGE = RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (dir.) *et al.*, 1980 y ss.: *Diccionario Griego-Español*. Madrid, C. S. I. C.

DIETERICH, A., 1891: *Abraxas*. Leipzig, Teubner.

----, <sup>3</sup>1923: *Eine Mithrasliturgie*, (ed. ampliada, a cargo de O. Weinreich), Leipzig y Berlín (reimpr., Stuttgart, Teubner, 1966).

----, <sup>3</sup>1969 (<sup>1</sup>1893; <sup>2</sup>1913): *Nekyia. Beiträge zur Erklärung der neuentdeckten Petrusapokalypse*. Stuttgart, Teubner.

DÍEZ, F., 1995: *Las ninfas en la literatura y el arte de la Grecia arcaica*. Tesis doctoral inédita, Madrid.

DI FABIO, A., 1993: "La catabasi di Orfeo in Ermesianatte di Colofone: metamorfosi di un mito", en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 199-210.

DINZELBACHER, P. (ed.), 1984: *Wörterbuch der Mystik*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, traducción francesa, *Dictionnaire de la mystique*, a cargo del Centre Informatique et Bible (Maredsous), Brepols, 1993.

---- (introd., ed. y trad.), 1989: *Mittelalterliche Visionsliteratur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

DODDS, E. R., 1951: *The Greeks and the Irrational*, California, The Regents of the University of California (trad. esp. de M. Araujo: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960; 7ª rpr., Madrid, Alianza Editorial, 1994).

DÖLGER, F. J., 1922-1927: *ΙΧΘΥΣ, Die Fisch-Denkmal in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst*, III-IV (Tafeln), Münster in Westf., Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung.

- DRIJVERS, H. J. W., 1980: *Cults and Beliefs at Edessa*, Leiden, Brill.
- DUCHEMIN, J., 1960: *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie. I: Hermès et Apollon*. París, Les Belles Lettres.
- DUMÉZIL, G., 1968-71-73: *Mythe et épopée*, París, Gallimard.
- DÜTSCHKE, H., 1909: *Ravennatische Studien*, Leipzig, Engelmann.
- EASTERLING, P. E., y KNOX, B. M. W., 1985: *The Cambridge History of Classical Literature (I: Greek Literature)*, Cambridge, University Press. Hay trad. esp. de Federico Zaragoza Alberich, Madrid, Gredos, 1990.
- EISLER, R., 1922-3: *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*. Vorträge der Bibliothek Warburg, II (luego en Leipzig, Teubner, 1925, y hay una reimposición publicada en Hildesheim, Olms, 1966).
- ELIADE, M., 1956: *Forgerons et alchimistes*, París, Flammarion (trad. esp.: *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1974; 5ª reimpr., 1995).
- , 1957: *Das Heilige und das Profane*, Hamburgo, Rowohlts Taschenbuchverlag (trad. esp. de L. Gil, publicada con el título *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967).
- , 1971 (rpr. de la ed. de 1958): *Patterns in Comparative Religion*, London & Sidney, Sheed & Ward (trad. inglesa del *Traité d' Histoire des Religions*, París, Payot, por Rosemary Sheed).
- ERNOUT, A., y MEILLET, A., <sup>4</sup>1967: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. París, Klincksieck (2ª rpr., corregida y aumentada, de la 4ª ed.).
- FARNELL, L. R., 1895-1909: *The Cults of Greek States*. Reimpr., New York, Caratzas Brothers, 1977.
- FAUTH, W., 1995: *Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike*. Leiden, Brill.
- FESTUGIÈRE, A. J., 1953: *La révélation d' Hermès Trismégiste, III: Les doctrines de l' âme*. París, Gabalda.

----, 1954: "L' âme et la musique d' après Aristide Quintilien", en *TAPhA*, 85, pp. 55-78; luego en *Études de philosophie grecque*, París, 1971, pp. 463-486.

FICK, A. F., 1894: *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Göttingen, II<sup>4</sup> (a cargo de W. Stokes y A. Bezzenger).

FIEDLER, W., 1931: *Antiker Wetterzauber*. Würzburger Stud. zur Altertumswissenschaft, Stuttgart, Kohlhammer.

FIORE, C., 1993: "Aspetti sciamanici di Orfeo", en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 409-424.

FLAMANT, J., 1982: "Sotériologie et systèmes planétaires", en Bianchi, U., y Vermaseren, M. J. (eds.), 1982: *La soteriologia dei culti orientali nell' Impero Romano*, Leiden, pp. 223-242.

FONTENROSE, J., 1959: *Python. A Study of Delphic Myth and its Origins*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

FRIEDMAN, J. B., 1970: *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass., 1970.

FRISK, J., 1960-70: *Etymologisches Wörterbuch der griechischen Sprache*, Heidelberg, Carl Winter.

FUNAIOLI, M. P., 1978-9: "Hesych. α 7631-7680", en *Museum Criticum*, XIII-XIV, pp. 461-4.

FROIDEVAUX, L. M. (trad. de la versión armenia), 1959: *Saint Irénée de Lyon. Démonstration de la prédication apostolique*. París, Cerf.

GARCÍA GUAL, C., 1981: "Sir Orfeo: en la confluencia de dos mitologías", en *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 177-200.

----, 1983 (3ª reimpr., de 1994): *Historia del Rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Alianza.

----, 1992: *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.

- GARCÍA TEIJEIRO, M., 1987: "Retórica, oratoria y magia", en *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad de León, pp. 143-153.
- GAREZOU, M. X., 1994: "Orpheus", en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich y Munich, Artemis Verlag.
- GIL, L., 1967: *Los antiguos y la inspiración poética*. Madrid, Guadarrama.
- , 1974: "Orfeo y Eurídice (versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)", en *CFC*, 6, pp. 135-93 (reed. en *Transmisión mítica*, Barcelona, 1975, pp. 121-197).
- GLARE, P. G. W. (ed.), desde 1968: *Oxford Latin Dictionary*. Oxford, Clarendon Press.
- GOBLOT, E., 1898: *De musicae apud veteres cum philosophia coniunctione*. Tesis, París, Alcan.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., 1973: "Ordenamiento de la historia de la literatura latina", en *EC*, 17, pp. 241-260.
- GONZENBACH, V. von, 1949-50: "Drei Orpheusmosaiken aus der Waadt", en *Jhb. der schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte*, 40, pp. 271-87.
- GOSTOLI, A., 1988: "Terpandro e la funzione etico-politica della musica nella cultura spartana del VII sec. a. C.", en Gentili, B., y Pretagostini, R. (eds.), 1988: *La musica in Grecia*, Bari, Ed. Laterza, pp. 231-37.
- GOULZADIAN, A., 1982: *L' Empire du Dernier Tsar*. Éd. Astrid, sin indicación de lugar de publicación.
- GOW, A. S. F., 1934: "ῥυγξ, ῥόμβος, rhombus, turbo", *JHS* 54, pp. 1-13.
- GRAF, F., 1987: "Orpheus: A Poet among Men", en Bremmer, J. (ed.): *Interpretations of Greek Mythology*. Londres y Sidney, Croom Helm, pp. 80-106.
- , 1991: "Prayer in Magic and Religious Ritual", en Faraone, Chr. A., y Obbink, D. (eds.), 1991: *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, New York-Oxford, Oxford University Press, pp. 188-197.

----, 1996: *Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike*. Munich, Beck.

GREIFENHAGEN, A., 1966: *Antike Kunstwerke*, Berlín, Walter de Gruyter.

GRESSETH, G. K., 1970: "The Homeric Sirens", en *TAPhA* 101, pp. 203-218.

GRIFFITH, R. T. H. (trad. y com.), 1889: *The Hymns of the Rigveda*, nueva ed. revisada, Delhi, Motilal Banarsidass, 1973 (reimpr. de 1986).

GRIMAL, P., 1951: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París, P. U. F. (tradcc. española realizada sobre la sexta edición *-ibid.*, 1975-, Buenos Aires, Paidós, 1981).

----, 1990: "Ce que Marc-Aurèle doit à Fronton", en *REL*, 68, pp. 151-9.

GROTTANELLI, C., 1982: "Healers and Saviours of the Eastern Mediterranean in Pre-Classical Times", en Bianchi, U., y Vermaseren, M. J. (eds.), 1982: *La soteriologia dei culti orientali nell' Impero romano, Atti del Colloquio Internazionale sulla soteriologia dei culti orientali nell' Impero romano, Roma, 24-28 Settembre 1979*, Leiden, Brill, pp. 649-670.

GRUPPE, O., 1884-37: "Orpheus", en Roscher, W. H. (ed.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, Teubner.

----, 1897-1906: *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, Munich, Beck -rpr., Nueva York, Arno Press, 1975-.

GUTHRIE, W. K. C., 1935: *Orpheus and Greek Religion*. Londres, Methuen & Co. (hay reed.: Princeton, Princeton University Press, 1993; tradcc. española).

----, 1969: *A History of Greek Philosophy. Volume III: The Fifth Century Illustration*. Cambridge, University Press (versión española de J. Rodríguez Feo: *Historia de la filosofía griega, III: Siglo V. Ilustración*. Madrid, Gredos, 1988).

GUYONVARCH, Ch.-J., 1980: "La seconde bataille de Mag Tured", en "eiusd.", *Textes mythologiques irlandais, I* (en *Cours de langues, littératures*

*et civilisation celtiques*, Rennes, Ogam Celticum, tome II, vol. I, pp. 57 y ss.).

HALDANE, J. A., 1966: "Musical Instruments in Greek Worship", en *Greece & Rome*, XIII (1), pp. 98-107.

HARAP, L., 1938: "Some Hellenic Ideas on Music and Character", en *The Musical Quarterly*, 24, 153-168.

HARRÁN, D., 1990: "Orpheus as Poet, Musician and Educator", en Charteris, R. (ed.), 1990: *Essays on Italian Music in the Cinquecento*, Sidney, Frederick May Foundation for Italian Studies-University of Sydney, pp. 265-76.

HARRISON, J. E., <sup>1</sup>1903 (<sup>3</sup>1922; 3<sup>a</sup> reimpr., 1959): *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Nueva York, Meridian Books.

HARRISON, R. M., 1962: "An Orpheus-Mosaic of Ptolemais in Cyrenaica", en *JRS*, 52, pp. 13-18.

HEATH, J., 1994: "The Failure of Orpheus", *TAPhA*, 124, pp. 163-96.

HENRY, E., 1992: *Orpheus with his Lute. Poetry and Renewal of Life*. Londres, Bristol Classical Press.

HEURGON, J., 1932: "Orphée et Eurydice avant Virgile", en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 49, fasc. 1, pp. 6-60.

----, 1987: "Orfeo", en *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 882-884.

HEYMAN, C., y PROVOOST, A., 1974: *De Antieke Orpheusvoorstellingen*, Leuven, Katholieke Universiteit, Seminarie voor Archeologie (con resumen en francés).

HICKS, E. L., 1889: "Inscriptions from Casarea, Lydae, Patara, Myra", en *JHS*, 10, pp. 46-85.

HOFMANN, J. B., 1950: *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, Munich, Oldenbourg (rpr. de 1960).

HOFFMANN, H., 1970: "Orpheus unter den Thrakern", en *Jahrbuch der hamburgener Kunstsammlungen*, 14-15, pp. 31-44.

HOLLAND, R., 1925: "Zur Typik der Himmelfahrt", en *ARW*, 23, pp. 207-220.

HOPFNER, Th., 1921-24: *Griechisch-ägyptischer Offenbarungszauber*. Leipzig y Frankfurt, Haessel Nachfolger (reimpresión corregida, Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert, 1974-1990).

HUEBNER, W., 1986: "Hermes als musischer Gott", en *Philologus*, 130, 2, pp. 153-174.

IACOBACCI, G., 1993: "Orfeo argonauta: Apollonio Rodio, I, 494-511", en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 77 y ss.

IRWIN, E., 1982: "The Songs of Orpheus and the New Song of Christ", en Warden, J. (ed.), 1982: *Orpheus. The Metamorphosis of a Myth*. Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 51 y ss.

JAIRAZHBOY, N. A., 1968: "Le chant védique", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, París, Labergerie, pp. 135-61 (trad. de Paul Galloni d' Istria).

JAKOBSON, R., 1950: "Slavic Mythology", en Leach, M., y Fried, J. (eds.), 1950: *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Nueva York, Funk & Wagnalls Company, s. v.

JAN, C. von, 1894: "Die Harmonie der Sphären", en *Philologus*, 52, pp. 13-37.

JOUSSERANDOT, L., 1928: *Les Bylines russes*. París, La Renaissance du Livre.

KABBAΔΙΑC, Π., 1883: "Ἐπιγραφαὶ ἐξ Ἐλευσίνος", en *Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερίς*, 22, cols. 75-92.

KEMP, J. A., 1966: "Professional Musicians in Ancient Greece", en *Greece and Rome*, XIII (2), pp. 213-222.

KERÉNYI, K.: *Pythagoras und Orpheus: Präludien zu einer künftigen Geschichte der Orphik und des Pythagoreismus*, 3ª ed., Zurich, 1950.

KERN, O., 1920: *Orpheus. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*. Berlín, Weidmann.

----, 1926: *Die Religion der Griechen*, I, Berlín, Weidmann.

----, 1935: reseña del libro de Guthrie, W. K. C., 1935: *Orpheus and Greek Religion*, en *Gnomon*, 11, cuaderno 9, pp. 473-8.

----, 1939: "Orpheus der Kitharode", en *Forschungen und Fortschritte*, 22, pp. 280-281.

KESELING, P., 1950: "Athenagoras", en *Reallexikon für Antike und Christentum*. Stuttgart, Hiersemann Verlags G. M. B. H., s. v.

KNAPP, P., 1895: *Ueber Orpheusdarstellungen*, Tübingen, Druck von Heinrich Laupp Jr.

KOCHAN, D. C., 1989: "Literarische Spuren einer Symbolfigur: Orpheus zum Beispiel", en Wunderlich, W. (ed.), 1989: *Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Svejik. Beiträge zur Tradition und Wandel*, Facetten deutscher Literatur, N° 1, Bern & Stuttgart, Haupt, pp. 37-63.

KOLLER, H., 1963: "Orpheus, der irdische Sänger", en *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Berna y Munich, Francke Verlag, pp. 49-57.

KROLL, J., 1914: *Die Lehren des Hermes Trismegistos*, Münster i. W., Aschendorff.

LAKS, A., y MOST, G. W. (eds.), 1996: *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford, Clarendon Press.

LAMBARDI, N., 1988: "... *Et negantur animae sine cithara posse ascendere* (a proposito di Varrone Atacino, fr. 14 Morel)", en *Munus amicitiae. Scritti in memoria di Alessandro Ronconi (parte prima)*, Florencia, Felice le Monnier, pp. 125-158.

LAMPE, G. W. H. (ed.), 1961 (rpr. publicada en 1968): *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.

LEE, M. O., 1964: "Mystic Orpheus: Another Note on the Three-Figure Reliefs", en *Hesperia*, 33, pp. 401-4.

----, 1965: "Orpheus and Eurydice. Myth, Legend, Folklore", *C&M*, 26, 402-12.

LERATE, L. (trad.), 1986: *Edda mayor*, Madrid, Alianza.

LESKY, A., <sup>2</sup>1963: *Geschichte der griechischen Literatur*. Berna, A. Francke AG Verlag (tradcc. esp. de J. M<sup>a</sup> Díaz Regañón y B. Romero, Madrid, Gredos, 1985).

LEEUW, G. van der, 1933: *Phänomenologie der Religion*, Tübingen, J. C. B. Mohr (trad. esp. de E. de la Peña, revisada por E. C. Frost, publicada con el título *Fenomenología de la religión*, México-Buenos Aires, F. C. E., 1964).

LIEBERG, G., 1982: *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*. Amsterdam, Verlag J. C. Gieben.

----, 1984: "Arione, Orfeo ed Anfione. Osservazioni sul potere della poesia", en *Orpheus*, 5, pp. 139-155.

LINFORTH, I. M., 1941 (rpr. publicada en 1973): *The Arts of Orpheus*. Nueva York, Arno Press.

LISSARRAGUE, F., 1987: *Un flot d' images*, París, Adam Biro.

----, 1994: "Orphée mis à mort", en *Musica e storia*, II, pp. 269-289.

LÓPEZ DEL RINCÓN, E. (trad.), 1930: *Leyendas heroicas de los rusos*, Madrid, Espasa Calpe.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (trad., pról. y notas), 1985: *Eurípides. Tragedias, I*, Madrid, Cátedra.

---- (coord.), 1988: *Historia de la literatura griega*. Madrid, Cátedra.

LÓPEZ SALVÁ, M., 1992: "Dreckapotheke en los tratados ginecológicos del *Corpus Hippocraticum*", en *Homenatge a Josep Alsina (Actes del Xè Simposi de la secció catalana de la S. E. E. C.)*. Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 225-30.

LSJ = LIDDELL, H. G.; SCOTT, R., y JONES, H. S., <sup>9</sup>1940 (rpr. publicada en 1985): *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.

LUCIANI, G., 1961: "Les littératures slaves", en Gioan, P. (dir.), 1961: *Histoire Générale des Littératures*. París, Librairie Aristide Quillet, vol. I.

LUCK, G., 1985: *Arcana Mundi*. Baltimore, Johns Hopkins University Press (hay trad. española).

----, 1990: *Magie und andere Geheimlehren in der Antike*, Stuttgart, Kröner.

LUISELLI, R., 1993: "Contributo all' interpretazione delle *Argonautiche orfiche*: studio sul proemio", en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 265-307.

LUQUE MORENO, J. (introd., trad. y notas), 1987-88 (1ª reimpresión de la 1ª ed., de 1979-80): *Séneca. Tragedias*. Madrid, Gredos.

----, 1994: "Música celestial: astronomía y psicología en la teoría musical de los romanos", en Pérez Jiménez, A. (ed.), 1994: *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 111-142.

MAAS, M., y McINTOSH SNYDER, J., 1989: *Stringed Instruments in Ancient Greece*. New Haven & Londres, Yale University Press.

MAAS, P., 1937: "Timotheos", en *RE*, Stuttgart, Metzler, VI, A 2, cols. 1331-7.

MAASS, E., 1958: *Commentariorum in Aratum reliquiae*. Berlín, Weidmann.

MacCULLOCH, J. A., 1917: "Music (Primitive)", en Hastings, J. (coord.): *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Edimburgo, Clark, vol. IX, s. v.

MACDONELL, A. A., y KEITH, A. B., 1912: *Vedic Index of Names and Subjects*. London, John Murray.

MARROU, H.-I., 1933: "Deux sarcophages romains relatifs à la vie intellectuelle", en *Revue archéologique*, 1 (serie VI), pp. 163-180.

----, 1938: *MOYCIKOC ANHP. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, Didier & Richard (rpr., Roma, L' Erma di Bretschneider, 1964).

----, 1948: *Histoire de l' éducation dans l' Antiquité*. París, Éds. du Seuil.

- MARTIN, J., 1956: *Histoire du texte des "Phénomènes" d' Aratos*, París, Klincksieck.
- MARZI, G., 1988: "Il decreto degli spartani contro Timoteo (Boeth., «De instit. mus.», 1, 1), en Gentili, B., y Pretagostini, R. (eds.), 1988: *La musica in Grecia*, Bari, Ed. Laterza, pp. 264-72.
- MASARACCHIA, A., 1993: "Introduzione" a *sui ipsius* (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 13-26.
- MASTROCINQUE, A., 1993: "Orpheus Bakchikos", en *ZPE*, 97, pp. 16-24.
- MATELLANES, M. A. A., y RAMÍREZ DE VERGER, A., 1992: "Poesía y música en el Orfeo y Eurídice de Virgilio (*Ge.*, IV, 453-527)", en *Latomus*, LI, pp. 819-934.
- McGAHEY, R., 1994: *The Orphic Moment. Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche & Mallarmé*. Albany, State University of New York Press.
- MELERO, A. (trad., introd. y notas), 1996: *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- MENDOZA TUÑÓN, J., 1995: "El magisterio político del poeta en el ámbito indoeuropeo", en *Cuadernos de Filología Clásica*, 5, pp. 29-40.
- MERKELBACH, R., 1954: "Die Quellen des griechischen Alexanderromans", en *Zetemata*, 9, IX.
- MERLIN, A., y POINSSOT, L., 1934: "Deux monuments prophylactiques provenant de la Tunisie", en *Monuments Piot*, 34, pp. 129-176.
- MOLINA MORENO, F., 1995: *Aspectos del poder de la música en el mito de Orfeo*. Memoria de licenciatura, inédita.
- , 1995 b: "La analogía entre la lira y el Universo, en el pensamiento antiguo". Comunicación presentada en el VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica, sobre el tema "*Aetherea*: el mundo celeste en la Antigüedad", organizado por el Centro Asociado de la U. N. E. D. "Lorenzo Luzuriaga" (5-7 de julio de 1995). Publicada en "*Aetherea*": *el mundo celeste en la Antigüedad. Actas del VII Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica*

(Valdepeñas, 5-7 de julio de 1995), en *Universidad abierta. Revista de estudios superiores a distancia* (publicaciones, serie R, núm. 15), pp. 157-168.

----, 1995 c: "Quinteto para flauta y cuerdas en el panteón olímpico: cuatro dioses y una diosa de la música en la mitología griega", publicado en *III Jornadas de Filología Clásica "El país de la memoria"*, organizadas por la Asociación de Estudiantes Ἀλήθεια (Madrid, 16 a 18 de noviembre de 1994), Madrid, Asociación Ἀλήθεια, pp. 123-137 (una versión ampliada y actualizada de este trabajo se encuentra en prensa, en *EC*).

----, 1996: "Orphée et la mythologie de la musique chez les peuples indoeuropéens", exposición inédita, realizada el 11 de diciembre de 1996, por invitación de Mme. Françoise Bader, en su curso de gramática comparada de las lenguas indoeuropeas, en la École Pratique des Hautes Études.

----, 1997: "Orfeo músico", en *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, 7, pp. 287-308.

----, (en prensa): "*Somnium pythagoreum*: en torno a la armonía de las esferas". Comunicación presentada en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos, el 30 de septiembre de 1995. En prensa, en las actas del congreso.

----, (en prensa): "Dos poetas músicos: Sadko y Orfeo (Prolegómenos a un estudio comparativo)". Comunicación presentada el 4 de octubre de 1996, en las II Jornadas Andaluzas de Eslavística, organizadas por la Universidad Internacional de Andalucía (Baeza, Sede "Antonio Machado", 3-5 de octubre de 1996).

MONCEAUX, P., 1907: "Orphée", en Daremberg, Ch., y Saglio, E., 1907: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París, Hachette (rpr., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969).

MONIER-WILLIAMS, M., 1899 (rpr. de 1990): *A Sanskrit-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.

MONNIER, A., 1991: "L' Orphée des ethnologues", en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*. Ginebra, Librairie Droz, pp. 65-76.

MORENO HERNÁNDEZ, A., 1996: "Música y literatura: la armonía de las esferas, de la Antigüedad al Renacimiento", conferencia pronunciada el 22 de

febrero de 1996, durante el curso "El mundo clásico en la tradición literaria. I: Edad Media y Renacimiento" (Madrid, U. N. E. D., 21 al 23 de febrero de 1996).

MORET, J. M., 1978: "Le jugement de Pâris en Grande-Grèce: mythe et actualité politique", en *Antike Kunst*, 21, pp. 76-98.

MOUTSOPOULOS, E., 1959: *La musique chez l'oeuvre de Platon*, París, P. U. F.

----, 1959 b: "Une philosophie de la musique chez Eschyle", en *REG*, 72, pp. 18-56.

----, 1962: "Euripide et la philosophie de la musique", en *REG*, 75, pp. 396-452.

----, 1975: *La philosophie de la musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*. Atenas, Hermes (*videre non potuimus*).

----, 1990: "Musique et musicalité dans les *Oracles chaldaïques*", en *Kernos*, III, 281-93.

----, 1990 b: "Le rationalisme musical chez les tragiques grecs", en *La naissance de la raison en Grèce (Actes du Congrès de Nice, Mai 1987, sous la direction de J. F. Mattei)*, París, P. U. F., pp. 41-47.

MOYA DEL BAÑO, F., 1972: "Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*", en *Cuadernos de Filología Clásica*, 4, pp. 187-211.

MURRAY, S. Ch., 1981: "The Christian Orpheus", cap. II de su *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of Some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, vol. 100 de los *British Archaeological Reports, International Series*.

MUSCHG, W., <sup>3</sup>1957 (<sup>1</sup>1948): *Tragische Literaturgeschichte*, Berna, Francke.

NAGLE, B. R., 1988: "Two miniature carmina perpetua in the *Metamorphoses*: Calliope and Orpheus", en *Grazer Beiträge*, XV, 99-125.

NAGY, J. F., 1991: "Hierarchy, Heroes and Heads: Indo-European Structures in Greek Myth", en Edmunds, L. (ed.), 1991: *Approaches to*

*Greek Myth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 199-238.

NELIS, D. P., 1992: "Demodocus and the Song of Orpheus (Ap. Rhod., *Arg.*, I, 496-511)", en *MH*, XLIX, 153-70.

NILSSON, M. P., 1935: "Early Orphism and Kindred Religious Movements", en *Harvard Theological Review*, 28, pp. 181-230.

----, 1941-1950: *Geschichte der griechischen Religion*. Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

NOCK, A. D., 1926: "Notes on Reliefs and Myths", en *JHS*, XLVI, 47-53.

----, 1927: "The Lyra of Orpheus", en *CR*, 41, pp. 169-71.

----, 1929: "Varro and Orpheus", en *CR*, 43, pp. 60-1.

NORDEN, E., 1898 (rpr. de 1958): *Die antike Kunstprosa*, Stuttgart, Teubner.

----, 1934: "Orpheus und Eurydice", en *Sitzb. der preuß. Akad. d. Wiss.*, 22, pp. 626-683.

O'CURRY, E., 1873: *On the Manners and Customs of the Ancient Irish*, ed. with an introd., appendixes, etc., by W. K. Sullivan, vol. III (Lectures, vol. II), Londres, Williams & Norgate; Dublín, W. B. Kelly, y Nueva York, Scribner, Welford & Co. (reimpr, Nueva York, Lemma Publishing Corporation, 1971).

OJANEN, U.; FERNÁNDEZ, J. (trads.), y GARCÍA CALVO, A. (introd.), 1992: *Kalevala*. Madrid, Alianza, 1992.

OLMOS, R. (en prensa): "El cantor y la lira: lectura y uso de las imágenes de Orfeo", en prensa, en las *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*.

ORTEGA, A. (trad.), 1984: *Píndaro: Odas y fragmentos*. Madrid, Gredos.

OTTO, W. F., <sup>3</sup>1971: *Die Musen und die göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (tradcc. española de Hugo F. Bauzá: *Las musas. El origen divino del canto y del mito*. Buenos Aires, Eudeba, 1981).

PANYAGUA, E. R., 1967: "La figura de Orfeo en el arte griego y romano", en *Helmantica*, 18, pp.173-239.

----, 1972-73: "Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo", en *Helmantica*, 23, pp. 83-135 y 393-416; *ibid.*, 24, 433-498.

PAQUETTE, D., 1984: *L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d' organologie*, París, Boccard (Université de Lyon II, Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach, IV. Ouvrage publiée avec le concours du CNRS).

PATERLINI, M., 1992: "*Septem discrimina vocum*". *Orfeo e la musica delle sfere*. Bolonia, Pàtron Editore.

PENNACINI, A., 1990: "La narrazione patetica di Virgilio: Orfeo nell' Ade", en VV. AA., *Retorica della comunicazione nelle letterature classiche*, Bolonia. Ahora en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l' orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, pp. 211 y ss.

PÉPIN, J., 1986: "Harmonie der Sphären" (trad. de Alois Kehl), en *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. XIII, Stuttgart, Anton Hiersemann, s. v.

PÉREZ JIMÉNEZ, A., 1993: "El viaje sidéreo de las almas. Origen y fortuna de un tema clásico en Occidente", en *Fortunata. Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas*, 5, pp. 101-123.

----, 1997: "Odiseo y las Sirenas. Interpretaciones griegas de una escena mítica", en Bosch, M. del C., y Fornès, M. A. (eds.), 1997: *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca, Conselleria d' Educació, Cultura i Esports, pp. 139-153.

PÉREZ PÉREZ, F. J., 1992: *Edición, traducción y comentario de los fragmentos de Antímaco de Colofón*, tesis doctoral inédita, Madrid.

PETTAZZONI, R., 1924: *I misteri. Saggio di una teoria storico-religiosa*, Bolonia, Zanichelli (Cosenza, Lionello Giordano, 21997).

PFISTER, 1924: "Epode", en *RE*, Stuttgart, Metzler, Supplbd. IV, cols. 323-344.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., 1946: *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford, Clarendon Press.

POCIÑA, A., 1978: "Problemas metodológicos de la historia literaria latina", en *Helmantica*, 29, pp. 25-40.

POHLENZ, M., <sup>3</sup>1964 (<sup>1</sup>1948): *Die Stoa*, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

POKORNY, J., 1959-69: *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Berna, Francke.

POKORNY, J., y WALDE, A., 1927-32: *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, Berlín y Leipzig, Walter de Gruyter.

POLO, M.: *Il milione*, ed. de Ronchi, G., <sup>2</sup>1988 (<sup>1</sup>1982): *Marco Polo: Milione. Le divisament dou monde (Il milione nelle redazioni toscana e franco-italiana)*. Milán, Arnoldo Mondadori Editore.

PRIMMER, A., 1979: "Das Lied des Orpheus in Ovids *Metamorphosen*", en *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 10.

PROPP, V., 1958: Русский героический эпос, Moscú (traducc. esp., publicada con el título *El epos heroico ruso*. Madrid, Fundamentos, 1983, realizada sobre una traducción italiana, de la que no conocemos los datos).

PUTILOV, B. N. (introd., ed. y notas), 1986: БЫЛИНЫ. Leningrado, Sovietskiy Pisatel'.

QUASTEN, J., 1928: *Musik und Gesang in den heidnischen Kulte der Antike und im Christentum der ersten Jahrhunderte*. Diss. Münster, Melle. Nosotros hemos usado la versión titulada *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster in Westf., Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, 1930.

----, 1929: "Die Leierspielerin auf heidnischen und christlichen Sarkophagen", en *Römische Quartalschrift*, 37, pp. 1-13.

RATHMANN, G., 1933: *Quaestiones Pythagoreae Orphicae Empedocleae*, Diss. Halle.

RE = VV. AA., desde 1958 (rpr. de la ed. de 1893 y ss.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag.

REINACH, S., 1898: *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, París, Leroux.

----, 1902: "La mort d' Orphée", en *Revue Archéologique*, XLI, pp. 242-79.

----, 1912: *Répertoire de reliefs grecs et romains*, París, Leroux.

----, 1928: *Orpheus. Histoire générale des religions*. París, Librairie d' Education Nationale, 1928.

REINACH, Th., 1926: *La musique grecque*. París, Payot -reimpr., Éd. d' Aujourd' hui (Var.), 1979-.

RESTANI, D., 1994: "Orfeo senza Euridice: un' indagine su fonti e studi", en *Musica e storia*, II, pp. 191 y ss.

---- (coord. y prólogo), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia, Il Mulino.

REVERDIN, O., 1945: *La religion de la cité platonicienne*, París, De Boccard.

RIEDWEG, Chr., 1993: *Jüdisch-hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos. Beobachtungen zu OF 245 und 247 (sog. Testament des Orpheus)*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

----, 1996: "Orfeo", en Settis, S. (ed.), 1996: *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società. 2: una storia greca. I. Formazione*. Turín, Einaudi, pp. 1.252-1.280.

RINUY, P. L., 1986: "L' imagerie d' Orphée dans l' Antiquité", en *Ramage*, 4, 297-314.

ROBBINS, E., 1982: "Famous Orpheus", en Warden, J. (ed.): *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 3-23.

ROBERTS, L., 1974: "The Orpheus Mythologem. Virgil and Rilke", en *Texas Studies in Literature and Language*, 16, pp. 891-901.

ROBERTSON, A., y STEVENS, D. (dirs.), 1968: *The Pelican History of Music. I.* Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd. (tradcc. esp. de M<sup>a</sup> Pilar Ganose, publicada con el título de *Historia general de la música. De las formas antiguas a la polifonía.* Madrid, Istmo, 1972).

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., 1978: "Sobre los géneros literarios en la literatura griega", en *1616*, 1, pp. 159-172, ahora en *eiusd.*, 1988: *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria*, Barcelona, Ariel, pp. 278-289.

----, 1980: "Música y literatura en la Grecia antigua", en *1616*, 3, pp. 130-137 (ahora en *Nuevos estudios de lingüística general y de teoría literaria.* Barcelona, Ariel, 1988, pp. 291-7).

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

----, 1986 (rpr. de la primera edición, de 1980): *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid, Gredos.

ROHDE, E., 1893 (81921): *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Tübingen, J. C. B. Mohr.

ROMILLY, J. de, 1975: *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge-Massachusetts & Londres, Harvard University Press

ROSCHER, W. H. (ed.), 1884-1937: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Stuttgart, Teubner (rpr., Hildesheim, Georg Olms, 1965).

RUIPÉREZ, M. S., 1954: *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego*, Salamanca, C. S. I. C.

SACHS, C., 1943: *The Rise of Music in the Ancient World (East and West)*. New York, W. W. Norton & Co. Inc.

SANSONE, D., 1985: "Orpheus and Eurydice in the Fifth Century", en *C&M*, 36, 53-64.

SANTINI, C., 1993: "Orfeo come personaggio delle *Metamorfosi* e la sua storia raccontata da Ovidio", en Masaracchia, A. (ed.), 1993: *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale (Roma-Perugia, 1985-1991)*. Roma, Gruppo Editoriale Internazionale pp. 219 y ss.

SARKHOSH CURTIS, V., 1993: *Persian Myths*. British Museum Press & University of Texas Press, Austin.

SAVAGE, J. J., 1925: "Notes on Some Unpublished Scholia in a Paris Manuscript of Virgil", en *TAPhA*, 56, pp. 220-41.

SCHANZ, M., y HOSIUS, C., 1959 y ss.: *Geschichte der römischen Literatur*. Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

SCHEFOLD, K., 1960: "Herakles, Orpheus und die Musen", en Eckstein, F. (ed.), 1960: *ΘΕΩΡΙΑ, Festschrift für W. H. Schuchhardt*, Baden-Baden, Bruno Grimm Verlag für Kunst und Wissenschaft, pp. 209-15.

SCHMIDT, M., 1972: "Ein neues Zeugnis zum Mythos vom Orpheushaupt", en *Antike Kunst*, 15, pp. 128-137.

----, 1978: "Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota", en VV. AA., 1978: *Orfismo in Magna Grecia. Atti del Quattuordicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1974)*, Nápoles, Arte Tipografica, pp. 105-137.

----, 1991: "Bemerkungen zu Orpheus in Unterwelts- und Thrakerdarstellungen", en Borgeaud, Ph. (ed.): *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*. Ginebra, Librairie Droz, pp. 31-50.

SCHMIDT, M.; TRENDALL, A. D., y CAMBITOGLU, A., 1976: *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst*, Mainz, Von Zabern, y Basel, Archäologischer Verlag.

SCHNEIDER, M., 1951: "Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik", en *Die Musikforschung*, 4, pp. 113-144.

----, 1960: "Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes", en Roland Manuel (ed.), 1960: *Histoire de la musique, I: Des origines à Jean Sébastien Bach*. París, Gallimard (*Encyclopédie de la Pléiade*), pp. 131 y ss.

----, 1968: "Le symbole sonore dans la musique religieuse ou magique non européenne", en Porte, J. (coord.), 1968: *Encyclopédie des musiques sacrées*, I, París, Labergerie, pp. 53-79.

SCHOELLER, F. M., 1969: *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (disertación de Friburgo).

SCHRADER, O. y NEHRING, A., 1917-29: *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde* <sup>2</sup>, I-II, Berlín y Leipzig, Walter de Gruyter & Co., s. v. "Musikalische Instrumente".

SCHWYZER, E., 1939: *Griechische Grammatik*, I, Munich, Beck.

SEGAL, Ch., 1966: "Orpheus and the fourth Georgic: Virgil on Nature and Civilization", en *AJP*, 87, 307-355. Ahora en *eiusd.*, 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 36-53.

----, 1972: "Ovid's Orpheus and Augustan Ideology", en *TAPhA*, 103, pp. 473-494; ahora en "cod.", 1989, pp. 54-94.

----, 1978: "The Magic of Orpheus and the Ambiguities of Language", en *Ramus*, VII, pp. 106-42; ahora en *eiusd.*, 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 1-35; las pp. 114-24 del original publicado en *Ramus* se pueden encontrar traducidas por Silvia Panigalli, con el título "La magia di Orfeo e le ambiguità del linguaggio", en Restani, D. (coord. y prólogo), 1995: *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia, Il Mulino, pp. 289-303.

----, 1983: "Dissonant Sympathy: Song, Orpheus, and the Golden Age in Seneca's Tragedies", en A. J. Boyle (ed.): *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*. Berwick, Australia, 1983, pp. 229-51 (= *Ramus*, 12, 1983, pp. 229-51); ahora en *eiusd.*, 1989, pp. 95 y ss.

----, 1989: *Orpheus: The Myth of the Poet*. Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press.

SEGURA RAMOS, B. (introd., trad. y notas), <sup>2</sup>1986: *Virgilio. Bucólicas - Geórgicas*. Madrid, Alianza.

SELTMAN, Ch., <sup>2</sup>1955 (rpr. de 1962): *Greek Coins*, Londres, Methuen.

SEWELL, E., 1960: *The Orphic Voice: Poetry and Natural History*. New York, Oxford University Press.

SKERIS, R. A., 1976: ΧΡΩΜΑ ΘΕΟΥ. *On the Origins and Theological Interpretation of the Musical Imagery Used by the Ecclesiastical Writers of the First Three Centuries, with Special Reference to the Image of Orpheus*. Altötting, Verlag Copenrath.

SMITH, D. J., 1983: "Orpheus Mosaics in Britain", en VV. AA., 1983: *Mosaïque. Recueil d' Hommages à Henri Stern*, París, Eds. Recherche sur les Civilisations, pp. 315-328.

SMITH, H. R. W., 1976: *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press.

SNOOK, L., 1972: "Orpheus und Eurydike. Gedanken zur Wirklichkeit der antiken Mythen", en *Symbolon*, 1, pp. 85-100.

SOREL, R., 1995: *Orphée et l' orphisme*. París, P. U. F. (col. *Que sais-je?*, núm. 3.018).

SPERDUTI, A., 1950: "The Divine Nature of Poetry in Antiquity", en *TAPhA*, 81, pp. 209-40.

STANFORD, W. B., 1967: *The Sound of Greek*. Berkeley-Los Ángeles, University of California Press.

STENGEL, P., 1910: *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig y Berlín, Teubner.

STERN, H., 1955: "La mosaïque d' Orphée de Blanzky-les-Fismes (Aisne)", en *Gallia*, 13, 1, pp. 41-77.

----, 1971: "Mosaïques de la région de Vienne", en *Gallia*, 29, pp. 134-149.

STOKES, W., 1891: "The Second Battle of Moytura", en *Revue Celtique*, XII, pp. 52-130, con omisión de pasajes corruptos, publicados por R. Thurneysen, 1918: "Zu irischen Texten", en *Zeitschrift für celtische Philologie*, XII, pp. 401-6.

STROCKA, V. M., 1992: "Orpheus und Pythagoras in Sparta", en Froning, H.; Hölscher, T., y Mielsch, H. (eds.), 1992: *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz / Rhein, Verlag Philipp von Zabern, pp. 276-283.

SUÁREZ DE LA TORRE, E. (trad.), 1988: *Píndaro. Obra completa*. Madrid, Cátedra, Colección Letras Universales, núm. 114.

SVENBRO, J., 1992: "Ton luth, à quoi bon? La lyre et la pierre tombale dans la pensée grecque", en *Métis*, VII, pp. 135-160.

TGL = STEPHANUS, H., 1572: *Thesaurus Graecae Linguae*. Reimpresión, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1954.

THIEMER, H., 1979: *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*. Bonn, Bad Godesberg.

THIRION, J., 1955: "Orphée magicien dans la mosaïque romaine", en *Mélanges de l'École Française de Rome (Antiquité)*, 67, pp. 151-179.

TOEPFFER, J., 1889: *Attische Genealogie*, Berlín, Weidmann.

TOUCHETTE, L. A., 1990: "A New Interpretation of the Orpheus-Relief", en *Archölogischer Anzeiger*, pp. 77-90.

TSCHIEDEL, H. J., 1973: "Orpheus und Eurydike. Ein Beitrag zum Thema, Rilke und die Antike", en *A&A*, 19, pp. 61-82.

TURCAN, R., 1959: "L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique", en *Revue de l'histoire des religions*, 155, pp. 34-40.

VALVERDE SÁNCHEZ, M., 1993: "Orfeo en la leyenda argonáutica", en *Estudios Clásicos*, tomo XXXV, núm. 104, pp. 7-16.

VANIČEK, A., 1881: *Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache*. Leipzig, Teubner.

VASMER, M., 1976: *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter.

VELASCO LÓPEZ, M<sup>a</sup> H., 1993: *El tema del prado verde en la escatología indoeuropea*. Valladolid, tesis doctoral inédita.

VERNANT, J. P., y VIDAL-NAQUET, P., 1979: *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. París, François Maspero (hay traducción española de esa obra, publicada con el título de *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1987).

VEYNE, P., 1983: *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. París, Seuil (tradcc. esp.: *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* Buenos Aires, Granica, 1987).

VIAN, F., 1952: *La guerre des géants*, París, Klincksieck.

VIARRE, S., 1968: "Pygmalion et Orphée chez Ovide (*Met.*, X, 243-97)", en *REL*, 46, pp. 235-247.

VLACHOYANNI, C., 1968: *Orphée charmant les animaux (haut-relief en marbre du Musée Byzantin d' Athènes)*. Tesis, París, ejemplar mecanografiado de la Biblioteca de la Sorbona.

VRIES, J. de, 1961: *Heldenlied en Heldensage* (traducción alemana del autor, Berna y Munich, Francke Verlag).

VV. AA., 1991: *El mundo micénico. Cinco siglos de la primera civilización europea (1600-1100 a. C.)*, edición española del catálogo de la exposición "El mundo micénico" (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 10 de enero al 2 de marzo de 1992), Madrid, Ministerio de Cultura (la versión española corrió a cargo del Dpto. de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vasco).

VV. AA. (Diagram Group), 1976: *Musical Instruments of the World*. Weert, Holanda, Paddington Press Ltd.

VV. AA., 1966 (rpr. de 1949): *Oxford Classical Dictionary* (citado por el título). Oxford, Clarendon Press.

VV. AA., 1906 y ss.: *Thesaurus linguae latinae*, Leipzig, Teubner.

WAERDEN, B. L. van der, 1943: "Die Harmonielehre der Pythagoreer", en *Hermes*, 78, pp. 163-99.

WALDE, A., y HOFMANN, J. B., 1938-56: *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.

WANKENNE, A., 1970: "Aristée et Orphée dans les Géorgiques", en *Les Études Classiques*, 38, pp. 18-29.

WARDEN, J. (ed.), 1982: *Orpheus: The Metamorphosis of a Myth*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

WATKINS, C., 1970: "Language of gods and language of men: remarks on some Indo-European metalinguistic traditions", en Puhvel, J. (ed.), 1970: *Myth and Law among the Indo-Europeans. Studies in Indo-European Comparative Mythology*, Berkeley, University of California Press, pp. 1-17.

WEGNER, M., 1949: *Das Musikleben der Griechen*. Berlín, De Gruyter.

----, 1988: "Orpheus. Ursprung und Nachfolge", en *Boreas*, 11, pp. 177-225.

WEICKER, G., 1902: *Der Seelenvogel in Litteratur und Kunst. Eine mythologisch-archäologische Untersuchung*. Leipzig, Teubner.

----, 1909-1915: "Seirenen", en Roscher, W. H. (ed.), 1909-15: *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, reimpr. publicada en Hildesheim, G. Olms, 1965, cols. 601-639.

WELCKER, F. G., 1850: "Epoden oder das Besprechen", en *Kleine Schriften*, III, Bonn, Eduard Weber, pp. 64-88.

WEST, M. L., 1965: "Alcmanica", en *CQ*, 15, pp. 188-202.

----, 1967: "Alcman and Pythagoras", en *CQ*, 17 (59 de la serie continua), pp. 1-15.

----, 1981: "The singing of Homer", en *JHS*, 101, pp. 113-129.

----, 1984 (rpr. de la ed. de 1983): *The Orphic Poems*. Oxford, Clarendon Press (hay tradcc. italiana, corr. y ampl. de M. Tortorelli Ghidini, *I poemi orfici*, Nápoles, 1993).

----, 1992: *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press.

WIDENGREN, G., 1945: *Religionens värld*, Estocolmo, AB Verbum, trad. alemana revisada y ampliada por el autor, publicada con el título *Religionsphänomenologie*, Berlín, De Gruyter, 1969; trad. esp. de A. Alemany, publicada con el título *Fenomenología de la religión*, Madrid, Cristiandad, 1976.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von, 1931: *Die Glaube der Hellenen*. Berlín, Weidmann. Reimpresión, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

- WILLE, G., 1967: *Musica romana*. Amsterdam, Verlag P. Schippers N. V.
- WÜNSCH, 1914: "Hymnos", en *RE*, Stuttgart, Metzler, IX, 1, cols. 140-183.
- ZAMINER, F., 1989: "Traditionen poetisches Gesangs in Griechenland", en Riethmüller, A., y Zaminer, F. (eds.), 1989: *Die Musik des Altertums*, vol. 1 de Dahlhaus, C. (ed. general): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber Verlag, pp. 122-43.
- , 1989 b: "Musikalische Mythen", en Riethmüller, A., y Zaminer, F. (eds.), 1989: *Die Musik des Altertums*, vol. 1 de Dahlhaus, C. (ed. general): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber Verlag, pp. 165-79.
- ZIEGLER, K., 1939: "Orpheus", en *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVIII, 1, 1200-1316.
- ZIMMER, H., 1879: *Altindisches Leben. Die Cultur der vedischen Aryer nach der Samhita dargestellt*. Berlin, Weidmann.

#### EDICIONES DE TEXTOS ANTIGUOS<sup>1120</sup>.

AGATÁRQUIDES: *Sobre el Mar Rojo*, en la ed. de K. Müller, 1965: *Geographi Graeci Minores*. Hildesheim, Georg Olms (rpr. de la ed. de París, Firmin-Didot, 1861).

ALCEO: *Fragmentos*, en las eds. de Diehl, E., <sup>2</sup>1936: *Anthologia lyrica graeca*, Leipzig, Teubner, vol. 1, pp. 86-159, y de Voigt, E. M., 1971:

---

<sup>1120</sup> Para los autores o textos citados en el cuerpo de nuestro trabajo como testimonios sobre Orfeo, a los que no corresponda ninguna de las ediciones de esta relación, hemos seguido la edición de fragmentos y testimonios órficos de Kern, O., <sup>2</sup>1963, también listada aquí. En los demás casos, hemos seguido las ediciones utilizadas en el *DGE* y en el *TLL*, o, de ser imposible acceder a ellas, las de los *corpora* de textos griegos y latinos editados en CD ROM por el Packard Humanities Institute.

*Sappho et Alcaeus. Fragmenta.* Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennepe.

ANACREONTE: *Fragmentos*, ed. de M. L. West, 1972: *Iambi et Elegi Graeci*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press.

*Anecdota Graeca, I (Lexica Segueriana)*, ed. de I. Bekker, Berlín, Nauck, 1814 (rpr.: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1965).

*Anecdota graeca e codicibus manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, ed. de J. A. Cramer, vol. 3-4, Oxford, 1841 (rpr., Hildesheim, Georg Olms, 1967).

ANTÍGONO DE CARISTO, en la ed. de A. Giannini, 1967: *Paradoxographorum Graecorum Reliquiae*. Milán, Istituto Editoriale Italiano.

*Antología palatina*, ed. de W. R. Paton, 1969 y ss.: *The Greek Anthology*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

*Antología palatina (libro VII)*, ed. de P. Waltz, 1938: *Anthologie Grecque (vol. IV, livre VII, épigrammes 1-363)*. París, Les Belles Lettres.

APOLODORO (PS.): *Biblioteca*, ed. de J. G. Frazer, 1963-7: *Apollodorus. The Library*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

----: *Biblioteca*, en la ed. de R. Wagner, 1965: *Mythographi Graeci. I: Apollodorus. Pediaisimus*. Leipzig, Teubner (ed. estereotípica de la ed. de 1926, *ibid.*).

AOLONIO DE RODAS: *Argonáuticas*, ed. de H. Fraenkel, 1961: *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford, Clarendon Press.

*Appendix Vergiliana*, en la ed. de W. V. Clausen, F. R. D. Goodyear, E. J. Kenney y J. A. Richmond, 1966: *Appendix Vergiliana*, Oxford, Clarendon.

*Argonáuticas órficas*, ed. de F. Vian, 1987: *Argonautiques Orphiques*. París, Les Belles Lettres.

ARISTÓTELES: *Sobre el alma*, ed. de W. D. Ross, 1959: *Aristotelis De Anima*. Oxford, Clarendon Press (rpr. de la ed. de 1956).

----: *Sobre la generación de los animales*, ed. de H. J. Drossaart Lulof, 1965 (rpr. 1972): *Aristotelis De generatione animalium*. Oxford, Clarendon Press.

----: *Poética*, ed. de R. Kassel, 1965 (rpr. 1968): *Aristotelis de arte Poetica liber*. Oxford, Clarendon Press.

ARNOBIO: *Adversus nationes*, ed. de C. Marchesi, Turín, etc., Paravia, s. a.

*Ascensio Isaiae*, recensión griega, ed. por E. Norelli, en VV. AA. (ed.), 1995: *Ascensio Isaiae*, Turnhout, Brepols (*Corpus Christianorum, Series Apocryphorum*, 7: Textus; 8: Commentarius, Indices).

ARTEMIDORO: *Oneirocriticon*, ed. de R. A. Pack, Leipzig, Teubner, 1963.

ASCLEPÍADES TRAGILENSE, ed. de F. Jacoby, 1968: *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden, E. J. Brill (abreviado *F Gr H*).

ATENÁGORAS: *Supplicatio pro christianis*, en la ed. de E. J. Goodspeed, 1915: *Die ältesten Apologeten*. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

ATENEO: *Deipnosofistas*, ed. de G. Kaibel, 1887-90: *Athenaei Naucraticae Deipnosophistarum Libri XV*. Leipzig, Teubner (rpr., Stuttgart, Teubner, 1965-6). Para los dos primeros libros, la ed. de A. M. Desrousseaux (París, Les Belles Lettres, 1956).

AVIENO: *Aratea*, , en la ed. de Jean Soubiran, 1981: *Aviénus. Les Phénomènes d'Aratos*. París, Les Belles Lettres.

BAQUÍLIDES: *Odas y fragmentos*, ed. de H. Maehler, (post B. Snell), 1970: *Bacchylidis Carmina cum fragmentis*. Leipzig, Teubner.

CALÍSTRATO: *Descripciones*, en la ed. de K. Schenkl y A. Reisch, 1902: *Philostrati minoris Imagines et Callistrati Descriptiones*. Leipzig, Teubner.

CENSORINO: *De die natali. Fragmentum*, ed. de N. Sallmann, 1983: *Censorinus. Accedit anonymi cuiusdam epitoma quae fertur Censorini fragmentum*, Leipzig, Teubner.

CLAUDIANO: *Epitalamium de nuptiis Honorii Augusti, De raptu Proserpinae, Carmina minora*, en la ed. de M. Platnauer, 1922 (rpr.: 1971-6): *Claudian: Poems*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library). Vid. también la ed. de J. M. Gesner, 1759: *Cl. Claudiani quae exstant*, Leipzig, Fritsch.

CLAUDIOMAMERTO: *De statu animae*, ed. de A. Engelbrecht, Viena, C. Gerold, 1885 (CSEL, vol. 11).

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA: *Protréptico*, ed. de C. Mondésert, 1949: *Clément d'Alexandrie. Le protreptique*, en *Sources Chrétiennes*, 2. París, Cerf. Citamos los escolios por la ed. de O. Stählin, *Clemens Alexandrinus*, Leipzig, 1905-1909, vols. 1-3 de la serie *Die griechische christliche Schriftsteller*.

----: *Stromata*, ed. de O. Stählin, L. Früchtel y U. Treu, 1960-70: *Clemens Alexandrinus. Stromata*, en la serie *Die griechische christliche Schriftsteller*, 52 (15), 17. Berlín, Akademie Verlag.

CONÓN, en la ed. de F. Jacoby, 1968: *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden, E. J. Brill.

*Corpus Hermeticum*, ed. de Nock, A. D., y Festugière, A. J., París, Les Belles Lettres, 1945-1954.

DEMETRIO: *Sobre el estilo*, ed. de P. Chiron, 1993: *Démétrios. Du style*, París, Les Belles Lettres.

DÍDIMO EL CIEGO: *De Trinitate (libro II)*, ed. de I. Seiler, 1975: *Didymus der Blind. De Trinitate (Buch 2)*. Meisenheim am Glan, Hain.

DIODORO DE SICILIA: *Biblioteca histórica*, ed. de F. Vogel, 1888-90: *Diodori Bibliotheca Historica* (vols. 1-2). Leipzig, Teubner.

DIOMEDES: *Ars grammatica*, ed. de H. Keil: *Grammatici latini*, Leipzig, 1857, rpr. Hildesheim, G. Olms, 1967, vol. I, pp. 300 a 509.

DIÓN DE PRUSA: *Discursos*, ed. de J. von Arnim, 1893-6: *Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae extant omnia*. Berlín, Weidmann (rpr., 1962).

----: *Discursos*, ed. de H. Lamar Crosby, 1964: *Dio Chrysostomus*. (vol. V). Londres, Heinemann (Loeb Classical Library, reimpr. de la 1ª ed., *ibid.*, 1951).

DIONISIO ESCITOBRAQUIÓN: *Fragmentos*, en la ed. de Rusten, J. S., 1982: *Dionysius Scytobrachion*. Colonia, Westdeutscher Verlag.

ENNIO: *Anales*, en las eds. de Skutsch, O., 1986 (rpr., con correcciones, de la edición de 1985): *The Annals of Quintus Ennius*. Oxford, Clarendon Press, y de Vahlen, I., 1967 (rpr. de la segunda edición de Leipzig, Teubner, 1928): *Ennianae Poesis Reliquiae*. Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert.

EPICARMO: *Fragmentos*, ed. de A. Olivieri, 1946: *Frammenti della commedia greca nella Sicilia e nella Magna Grecia*, I, Nápoles, Libreria Scientifica Editrice.

ERATÓSTENES (PS.): *Catasterismos*, ed. de C. Robert, 1878: *Eratosthenis Catasterismorum Reliquiae*. Berlín, Weidmann (rpr., *ibid.*, 1963).

*Escolios a Arato*, ed. de Maass, E., 1958: *Commentariorum in Aratum reliquiae*. Berlín, Weidmann.

*Escolios a la Teogonía de Hesíodo*, ed. de L. di Gregorio: *Scholia vetera in Hesiodi Theogoniam*, Milán, Vita e Pensiero, 1975.

ESQUILO: *Tragedias*, ed. de M. L. West, 1990: *Aeschylus. Tragoediae*. Stuttgart, Teubner.

ESTACIO: *Tebaida*, en la ed. de J. H. Mozley, 1969: *Statius. Thebaid*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

ESTRABÓN: *Geografía*, ed. de A. Meineke, 1964: *Strabonis Geographica*. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt (reimpr. de la edición de Leipzig, Teubner, 1877).

----: *Geografía, libro VII*, ed. de R. Baladié, 1989: *Strabon. Géographie. Livre VII*. París, Les Belles Lettres.

----: *Geografía, libro X*, ed. de F. Lasserre, 1971: *Strabon. Géographie. Livre X*. París, Les Belles Lettres.

EUNAPIO: *Vidas de los sofistas*, ed. de J. Giangrande, 1956: *Eunapii Vitae Sophistarum*. Roma, Polygraphica.

EURÍPIDES: *Bacantes*, ed. de E. R. Dodds, 1960: *Euripides. Bacchae*. Oxford, Clarendon Press.

----: *Fragmentos*, eds. de A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig, 1926; C. Austin, *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*, Berlín, 1968; H. J. Mette, "Euripides Bruchstücke", *Lustrum*, 23-24, 1981-

1982; C. Collard, M. J. Cropp y K. H. Lee, *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, I, Warminster, 1995. Para el fragmento de *Los cretenses*, transmitido por Porfirio, *Abst.*, 4, 19 (fr. 472 Nauck<sup>2</sup> = 3 Cantarella = 79 Austin = 635 Mette = 472 Collard-Cropp-Lee, pp. 58-61), hemos seguido el texto establecido por Bernabé, A. (en prensa): "Un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides", citado en esta misma bibliografía. Vid. también la ed. de R. Cantarella, *Euripide. I Cretesi*, Milán, 1964.

----: *Hypsipyle*, ed. de W. E. H. Cockle, 1989: *Euripides. Hypsipyle*. Roma, Edizioni dell' Ateneo.

----: *Ifigenia en Aulis*, ed. de H. C. Günther, 1988: *Euripides. Iphigenia Aulidensis*. Leipzig, Teubner.

----: *Tragedias*, ed. de J. Diggle, 1987 (reimpr. de la ed de 1984): *Euripidis Fabulae*, I. Oxford, Clarendon Press.

EUSEBIO DE CESAREA: *Cánones crónicos*, ed. de A. Schöne, 1967 (rpr. de la edición de 1866-75): *Eusebi Chronicorum Canonum quae supersunt*. Berlín, Weidmann.

----: *De laudibus Constantini*, ed. de I. A. Heikel, 1902: *Eusebi de laudibus Constantini*, en *Eusebius Werke, Bd. I (Die griechische christliche Schriftsteller, 7)*. Leipzig, Hinrichs.

----: *Praeparatio Evangelica*, ed. de K. Mras, 1954-6: *Eusebius Werke, Band 8: Die Praeparatio Evangelica* (en *Die griechische christliche Schriftsteller*, 43, 1-2). Berlín, Akademie Verlag.

EUSTACIO: *Opuscula*, ed. de Th. L. Frider, 1832: *Eustathii episcopi Thessalonicensis Opuscula* (rpr., Amsterdam, Hakkert, 1964).

EUTECNIO: *Paráfrasis a las "Theriaca" de Nicandro*, ed. de I. Gualandri, 1968: *Eutecnii Paraphrasis in Nicandri Theriaca*. Milán, Istituto Editoriale Cisalpino.

FANOCLES: *Fragmentos*, ed. de I. U. Powell, 1970: *Collectanea Alexandrina*. Oxford, Clarendon Press.

FAVONIO EULOGIO: *Disputatio de Somnio Scipionis*, ed. de L. Scarpa, 1947: *Favonii Eulogii Disputatio de Somnio Scipionis*, Padua, Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti.

FAVORINO DE ARLÉS, *Obras*, ed. de A. Barigazzi, 1966: *Favorino di Arelate. Opere*. Florencia, Felice le Monnier.

FILODEMODE GÁDARA: *De musica liber I*, ed. de G. M<sup>a</sup> Rispoli, 1969: *Il primo libro del περὶ μουσικῆς di Filodemo*, Nápoles, Giannini (en el vol. I de las *Ricerche sui papiri ercolanesi*, a cargo de F. Sbordone).

----: *De musica liber IV*, ed. de A. J. Neubecker, 1986: *Philodemus. Ueber die Musik IV. Buch*. Nápoles, Bibliopolis. Para los demás libros, en la imposibilidad de manejar las ediciones más recientes, nos hemos servido de la antigua edición de J. Kemke, Leipzig, Teubner, 1884.

FILÓSTRATO EL JOVEN: *Imágenes*, en la ed. de K. Schenkl y A. Reisch, 1902: *Philostrati minoris Imagines et Callistrati Descriptiones*. Leipzig, Teubner. Ed. posterior de Fairbanks, A., Londres, Heinemann (Loeb Classical Library), 1931.

FLAVIO FILÓSTRATO: *Heroico*, ed. de L. de Lannoy, 1977: *Flavius Philostratus. Heroicus*. Leipzig, Teubner.

----: *Imágenes*, ed. de O. Benndorf y K. Schenkl, 1893: *Philostrati Maioris Imagines*. Leipzig, Teubner. Ed. posterior de Schönberger, O., Munich, Tusculum, 1968.

----: *Epístolas*, en la ed. de Benner, A. R., y Fobes, F. H.: *Alciphron, Aelian and Philostratus*, Londres, Heinemann, y Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press (Loeb Classical Library).

----: *Obras*, ed. de C. L. Kayser, 1844-53 (Zurich; luego Leipzig, Teubner, 1870-71): *Flavii Philostrati Opera (accedunt Apollonii Epistulae, Eusebius adversus Hieroclem, Philostrati Iunioris Imagines, Callistrati Descriptiones)*. Reimpr., Hildesheim, Georg Olms, 1964.

----: *Vidas de los sofistas*, en la ed. de Wright, W. C., 1968: *Philostratus and Eunapius. The Lives of the Sophists*, Londres, Heinemann, y Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press (Loeb Classical Library).

*Fragmentos de los trágicos griegos*, ed. de B. Snell y R. Kannicht, 1981: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (vol. 2). Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

FÍRMICO MATERNO: *Mathesis*, ed. de Kroll, W., y Skutsch, F., 1968: *Firmicus Maternus. Mathesis*, Stuttgart, Teubner.

FRONTÓN, M. A.: *Correspondencia*, en la ed. de C. R. Haines, 1919 (rpr. de 1962): *The Correspondence of Marcus Aurelius Fronto*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, y Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

*Geoponica*, ed. de H. Beckh, Leipzig, Teubner, 1895.

HANÓN DE CARTAGO: *Periplo*, ed. de Casariego, J. E. (ed. y trad.), 1947: *El periplo de Hanón de Cartago*, Madrid, C. S. I. C.

HARPOCRACIÓN: *Lexicon in decem oratores atticos*, ed. de W. Dindorf, Oxford, 1853 (rpr., Groningen, Bouma's Boekhuis, 1969).

HERÁCLITO EL PARADOXÓGRAFO (PS.): *Sobre las cosas increíbles*, ed. de N. Festa, 1902: *Palaephati Περὶ ἀπίστων, Heracliti qui fertur libellus Περὶ ἀπίστων, Excerpta Vaticana (vulgo anonymus de incredibilibus)*, Leipzig, Teubner.

HERÓDOTO: *Historia*, ed. de C. Hude, <sup>2</sup>1927: *Herodotus. Historiae*. Oxford, Clarendon Press.

HESQUIO: *Léxico*, ed. de M. Schmidt, 1862 (rpr. publ. en Amsterdam, Adolf. M. Hakkert, 1965): *Hesychii Lexicon*.

HIEROCLES: *In Aureum Carmen*, ed. de Köhler, F. W., 1974: *Hierocles*, Stuttgart, Teubner.

HIGINO: *Astronomica*, en la ed. de Vire, G., 1992: *Hyginus. De Astronomia*. Stuttgart-Leipzig, Teubner.

----: *Fabulae*, en la ed. de Rose, H. I., 1933: *Hygini Fabulae*. Leyden, A. W. Sythoff.

HIMERIO: *Declamaciones y discursos*, ed. de A. Colonna, 1951: *Himerii Declamationes et Orationes cum deperditarum fragmentis*. Roma, Polygraphica.

HORACIO: *Obras*, en la ed. de Garrod, H. W., 1989 (reimpr. de 1912, *post* Wickham, E.C., 1901): *Q. Horatii Flacci Opera*. Oxford, Clarendon Press.

---: *Odas y epodos*, en la ed. comentada de Kiessling, A., y Heinze, R., 41901: *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*. Berlín, Weidmann.

*Inscripciones áticas de época imperial*, ed. de W. Dittenberger, 1878-97: *Inscriptiones Atticae aetatis Romanae*, vol. III de las *Inscriptiones Graecae*, Berlín, Reimer.

*Inscripciones griegas de Bulgaria*, ed. de G. Mihailov, 1964: *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae* (vol. III, fasc. 2). Sofía, Academia de Letras de Bulgaria.

*Inscripciones griegas en verso*, ed. de Peek, W., 1955: *Griechische Versinschriften*, Berlín, Akademie-Verlag (rpr.: Chicago, Ares Publishers Inc., 1988).

ISÓCRATES: *Discursos*, ed. de G. Mathieu y E. Bremond, 1928: *Isocrate. Discours*. París, Les Belles Lettres.

JULIANO: *Obras completas*, ed. de J. Bidez, 1932: *L'Empereur Julien. Oeuvres Complètes* (vol. 1). París, Les Belles Lettres.

JULIO AFRICANO: *Cestoi*, ed. de Vieillefond, J. R., 1970: *Les "Cestes" de Julius Africanus. Étude sur l'ensemble des fragments avec édition, traduction et commentaires*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato).

JULIO OBSECUENTE: *Ab anno Urbis conditae DV prodigiorum liber*, en la ed. de Tito Livio, por W. Weissenborn y H. J. Müller, vol. X, Berlín, Weidmann, 1866 (51979, rpr. de la segunda ed.).

LACTANCIO: *Divinae institutiones*, en la ed. de S. Brandt y G. Laubmann, 1890: *L. Caeli Firmiani Lactanti Opera Omnia*, pars I, sectio II. Praga-Viena y Leipzig, Academia Imperial de las Letras de Viena (*CSEL*, vol. 19).

LIBANIO: *Obras*, ed. de R. Foerster, 1903-27: *Libanii Opera*. Leipzig, Teubner.

LOBÓN DE ARGOS, en H. Lloyd-Jones, H., y P. J. Parsons, 1983: *Supplementum Hellenisticum*. Berlín y Nueva York, De Gruyter.

LUCANO: *Obras y fragmentos*, en la ed. de Badali, R., 1992: *Lucani Opera*. Roma, Istituto Poligrafico e Zeca dello Stato.

LUCIANO: *Obras*, ed. de M. D. Macleod, 1980: *Luciani Opera*. Oxford, Clarendon Press.

MARCIANO CAPELA: *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. de A. Dick, Leipzig, Teubner, 1925.

MÁXIMO DE TIRO: *Disertaciones*, en las eds. de Trapp, M. B., 1994: *Maximus Tyrius. Dissertationes*. Leipzig, Teubner, y de Koniaris, G. L., 1995: *Maximus Tyrius. Philosophumena. Διαλέξεις*. Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter. Nos hemos servido también de la introducción, traducción y notas de Trapp, M. B., 1997: *Maximus of Tyre. The Philosophical Orations*, Oxford, Clarendon Press.

MENANDRO: *Fragmentos*, ed. de F. H. Sandbach, 1972: *Menandri reliquiae selectae*, Oxford, Clarendon Press.

MENANDRO EL RETÓRICO: *Obras*, ed. de D. A. Russell y N. G. Wilson, 1981: *Menander Rhetor*. Oxford, Clarendon Press.

NEMESIANO: *Bucólicas*, en la ed. de J. Wight Duff y A. M. Duff, 1978: *Minor Latin Poets*, Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

NICÓMACO DE GERASA: *Excerpta y Enchiridion*, en la ed. de C. von Jan, 1895-9: *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig, Teubner.

NONNO DE PANÓPOLIS: *Dionistacas*, ed. de R. Keydell, 1959: *Nonnus Panopolitanus. Dionysiaca*. Berlín, Weidmann.

ORÍGENES: *Contra Celsum*, ed. de M. Borret, 1967-69: *Origène. Contre Celse*, en *Sources Chrétiennes*, 132, 136, 147 y 150. París, Cerf.

*Patrología griega*, abreviado PG, ed. de J. P. Migne, 1857-62: *Patrologia Graeca*. Turnhout, Brepols.

OVIDIO: *Metamorfosis*, en la ed. de R. Ehwald, 1915: *Ovid. Metamorphosen*. Leipzig, Teubner (rpr. publicada en Zurich-Dublín, Weidmann, 1966). También nos hemos servido de la ed. crítica, con trad. y notas, de A. Ruiz de Elvira, 1964-83 (rpr. publicada en 1992-4): *Ovidio*.

*Metamorfosis*. Madrid, C. S. I. C. (en el tercer volumen, correspondiente a los libros XI-XV, el texto ha sido revisado por Bartolomé Segura Ramos).

*Oxyrhynchi Papyri*, vol. XI, ed. de B. P. Grenfell y A. S. Hunt, Londres, Oxford University Press, 1915.

PALADIO: *Opus agriculturae, De insitione, De veterinaria medicina*, ed. de R. H. Rodgers, Leipzig, Teubner, 1975.

PALÉFATO: *Sobre las cosas increíbles*, en la ed. de N. Festa, 1902: *Palaephati Peri àπίστων, Heracliti qui fertur libellus Peri àπίστων, Excerpta Vaticana (vulgo anonymus de incredibilibus)*, Leipzig, Teubner.

*Papiro de Derveni*, ed. atribuible a R. Merkelbach, publicada en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 47 (1982), pp. \*1-\*12 (tras p. 300). La numeración que hemos seguido es la del libro de Laks, A., y Most, G. W., 1996, mencionado en esta misma bibliografía.

*Papyri Graecae Magicae*, ed. de K. Preisendanz, Stuttgart, Teubner, 1<sup>2</sup>973-2<sup>1</sup>974.

PAUSANIAS: *Descripción de Grecia*, ed. de M. H. Rocha Pereira, 1973-81: *Pausanias. Graeciae Descriptio*. Leipzig, Teubner.

PÍNDARO: *Odas y fragmentos*, ed. de H. Maehler, 1988 (post B. Snell, 1964): *Pindarus. Epinicia, Fragmenta et Indices*. Madrid, Coloquio (reproducción de la sexta edición, Leipzig, Teubner, 1984).

*Pitagóricos*, ed. de H. Thesleff, 1965: *The Pythagorean Texts of the Hellenistic Period*. Åbo, Akademi, y de B. Centrone, 1990: *Pseudopythagorica ethica. I trattati morali di Archita, Metopo, Teage, Eurifamo*. Nápoles, Bibliopolis.

PLATÓN: *Banquete*, ed. de L. Robin, 1941: *Platon. Le Banquet*. París, Les Belles Lettres.

----: *Ión*, ed. de L. Méridier, 1931: *Platon. Ion*. París, Les Belles Lettres.

----: *Las leyes*, ed. de M. Fernández Galiano y J. M. Pabón, 1960: *Platón. Las leyes*. Madrid, Instituto de estudios políticos.

PLOTINO: *Enéadas*, ed. de Henry, P., y Schwyzer, H. R., 1951-73: *Plotini Opera*, París-Bruselas, Desclée de Brouwer y L'Édition Universelle.

PLUTARCO: *Quaestiones convivales*, libro IX, ed. de Frazier, Fr., y Sirinelli, J., 1996: *Plutarque. Œuvres morales*, tome IX, troisième partie: *Propos de table*, livres VII-IX, París, Les Belles Lettres. Nos hemos servido también del comentario de Teodorsson, S.-T., 1996: *A Commentary on Plutarch's Table Talks*, vol. III (Books 7-9), Uppsala, Almqvist & Wiksell.

PORFIRIO: *Vida de Plotino*, en *Porphyre. La vie de Plotin*, por Luc Brisson, Marie-Odile Goulet-Cazé, Richard Goulet y Denis O'Brien (I: trabajos preliminares e índice griego completo, París, Vrin, 1982), y los mismos más Jean-Louis Cherlonneix, Mirko D. Grmek, Jean-Marie Flamand, Sylvain Matton, Jean Pépin, Henri Dominique Saffrey, Alain-Ph. Segonds, Michel Tardieu y Pierre Thillet (II: estudios de introducción, texto griego y traducción francesa, comentario, notas complementarias y bibliografía, París, Vrin, 1992).

*Presocráticos*, ed. de Diels, H., y Kranz, W., <sup>5</sup>1934: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín, Weidmann (y sucesivas ediciones).

PROCLO: *In Platonis Rempublicam Commentarii*, ed. de W. Kroll, 1965: *Procli Diadochi In Platonis Rempublicam Commentarii*. Amsterdam, Hakkert (rpr. de la ed. de Leipzig, Teubner, 1899-1901).

PROPERCIO: *Elegías*, ed., trad., introd. y notas de A. Tovar y M. T. Belfiore Mártire, Madrid, C. S. I. C., 1963 (<sup>2</sup>1984).

PS. ARISTÓTELES: *Peplus*, en la ed. de V. Rose, 1971: *Aristoteles Pseudepigraphus*. Hildesheim-Nueva York, Georg Olms (rpr. de la ed. de Leipzig, Teubner, 1863).

PS. CALÍSTENES: *Novela de Alejandro* (recensión A o *recensio vetusta*), ed. de W. Kroll, 1958 (rpr. de la ed. de 1926): *Historia Alexandri Magni (Pseudo-Callisthenes). Recensio Vetusta*. Vol. 1. Berlín, Weidmann.

----: *Novela de Alejandro* (recensión E), ed. de J. Trumppf: *Anonymi Byzantini vita Alexandri Magni regis Macedonum*. Stuttgart, Teubner, 1978.

PS. JUSTINO: *Exhortación a los griegos. Sobre la monarquía. Discurso a los griegos*, ed. de M. Marcovich, 1990: *Ps. Iustinus: Cohortatio ad Graecos. De monarchia. Oratio ad Graecos*. Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter.

PS. PITÁGORAS: *Carmen aureum*, ed. de Thom, J. C. (ed. y com.), 1995: *The Pythagorean Golden Verses, with Introduction and Commentary*. Leiden-Nueva York-Köln.

PS. PLUTARCO: *Sobre la música*, ed. de F. Lasserre, 1955: *Plutarque. De la musique*. Urs Graf Verlag, Olten, Lausana (texto reproducido en la obra de L. Gamberini, *Plutarco. "Della musica"*. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1979).

----: *Sobre los ríos*, en la ed. de K. Müller, 1861: *Geographi Graeci Minores*. Hildesheim, Georg Olms, 1965 (rpr. de la ed. de París, Firmin-Didot).

QUINTO DE ESMIRNA: *Posthomerica*, ed. de F. Vian, 1963: *Quinte de Smyrne. Posthomerica*. París, Les Belles Lettres.

RETÓRICOS GRIEGOS, en la ed. de Walz, Chr., 1832-36: *Rhetores Graeci*, reprod. fototípica, Osnabrück, Otto Zeller, 1968.

SAFO: *Fragmentos*, en la ed. de Voigt, E. M., 1971: *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennepe.

SAN AGUSTÍN DE HIPONA: *De civitate Dei*, en la ed. de B. Dombart y A. Kalb, 1928 (51981): *Aureli Augustini De civitate Dei*. Teubner, Stuttgart.

SAN CIRILO DE ALEJANDRÍA: *Adversus Iulianum*, ed. de J. Aubert, Turnhout, Brepols, 1859 (PG, 76).

SAN HIPÓLITO DE ROMA: *Refutatio omnium haeresium*, ed. de M. Marcovich, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1986.

SAN IRENEO DE LYON: *Adversus haereses*, ed. de Rousseau, A., y Doutreleau, L., 1979 y ss.: *Irénee de Lyon. Contre les hérésies*, París, Cerf.

SAN JERÓNIMO: *Epistulae*, vol. III, ed. de J. Labourt, 1953: *Saint Jérôme. Lettres*. París, Les Belles Lettres.

SÉNECA: *Epístolas*, ed. de F. Préchac, 1962-4: *Sénèque. Lettres á Lucilius*, tomos IV y V, París, Les Belles Lettres.

SILIO ITÁLICO: *Punica*, en la ed. de Deltz, J., 1987: *Silius Italicus. Punica*. Stuttgart, Teubner.

SIMÓNIDES: *Fragmentos*, en la ed. de D. L. Page, 1967: *Poetae Melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press.

TACIANO: *Oratio ad Graecos*, en la ed. de E. J. Goodspeed, 1915: *Die ältesten Apologeten*. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht.

TEMISTIO: *Discursos*, ed. de H. Schenkel, G. Downey y A. F. Norman, 1965-74: *Themistii Orationes quae supersunt*. Leipzig, Teubner.

TEODORETO DE CIRRA: *Graecarum affectionum curatio*, ed. de P. Canivet, 1958: *Théodoret de Cyr. Thérapeutique des maladies helléniques*. París, Cerf (*Sources Chrétiennes*, 57).

TEÓFILO DE ANTIOQUÍA: *Ad Autolyicum*, en la ed. de R. M. Grant, 1970: *Theophilus of Antiochia*. Oxford, Clarendon Press.

TERPANDRO, ed. de A. Gostoli, 1990: *Terpander*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

TIMOTEO: *Los persas*, ed. de T. H. Janssen, 1989: *Timotheus. Persae*. Amsterdam, Hakkert (también hay algunos pasajes recogidos en la ed. de Terpandro, de A. Gostoli, citada en esta misma relación).

VALERIO FLACO: *Argonáuticas*, en la ed. de Kramer, O., 1966: *C. Valerii Flacci Argonautica*. Stuttgart, Teubner (1ª edición, *ibid.*, 1913).

*Vida de Esquilo*, ed. de G. Murray, apéndice a su ed. de *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1955 (1937), pp. 370-2.

VIRGILIO: *Bucólicas, Geórgicas, Eneida* en la ed. de R. A. B. Mynors, 1969 (seguimos la novena reimpresión, de 1986): *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford, Clarendon Press.

----: *Eneida*, ed. de J. L. de la Cerda, 1608: *P. Virgili Maronis Bucolica Georgica Aeneis argumentis, explicationibus et notis illustrata a Joanne Ludovico de la Cerda*, Madrid.

----: *Geórgicas*, ed. comentada de Thomas, R. F., 1988: *Virgil. Georgics*. Cambridge, University Press.

VV. AA.: *Escolios a la Ilíada*, ed. de H. Erbse, 1969-88: *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*. Berlín, De Gruyter.

----: *Fragmentos de poesía griega de época imperial*, ed. de E. Heitsch, 1963: *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*. Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht (abreviado *GDRK*).

----: *Orphicorum Fragmenta.*, ed. de O. Kern, <sup>2</sup>1963: *Orphicorum Fragmenta*. Berlín, Weidmann (1ª edición, *ibid.* , 1922).

YÁMBLICO: *De vita Pythagorica*, ed. de U. Klein (post L. Deubner), 1937: *Iamblichi de vita Pythagorica liber*. Leipzig, Teubner (rpr. de Stuttgart, Teubner, 1975).

Para el texto de la *bylina* de Sadko, hemos seguido la edición de Putilov, B. N. (introd., ed. y notas), 1986: *БЫЛИНЫ*. Leningrado, Sovietskiy Pisatel', y, para el himno 33 del libro III del *Rigveda*, la ed. de Aufrecht, Th. (ed.), <sup>2</sup>1877: *Die Hymnen des Rigveda*, I, reimpr. publicada en Wiesbaden, Otto Harrasowitz, 1968.

## ÍNDICE DE TEXTOS CITADOS

- A. O. (Argonáuticas órficas), v. 37: 417
- vv. 40 y ss.: 351
  - v. 42: 39; 85
  - v. 72: 39; 85
  - v. 73: 14; 40; 65; 68
  - vv. 73 y 432: 14
  - v. 74: 143; 183; 186; 212; 365
  - vv. 83 y ss.: 266; 310
  - v. 88: 39; 68; 87
  - vv. 88, 432 y 1002: 58
  - vv. 248–72: 270; 310; 357
  - v. 250: 68
  - v. 251: 87
  - v. 252: 65
  - vv. 258 y ss.: 144
  - v. 260: 40; 67
  - vv. 260 y ss.: 144; 198; 202; 213
  - v. 265: 68; 85
  - vv. 332 y ss.: 92; 270
  - vv. 406–41: 268; 452
  - vv. 406–61: 309
  - v. 408: 39; 86
  - vv. 408 y 707: 50
  - v. 412: 40; 65
  - v. 419: 40; 87
  - vv. 419, 605 y 1001: 40
  - v. 420: 40; 65
  - v. 428: 40; 68
  - v. 431: 40; 65
  - vv. 431–9: 144
  - v. 432: 14; 87
  - vv. 432 y 1002: 39
  - vv. 433–4: 198
  - vv. 433–6: 211
  - v. 434: 13
  - vv. 435–6: 198

- v. 436: 40; 65; 68; 183  
 vv. 436-7: 158; 227  
 v. 438: 186  
 vv. 438-9: 227  
 vv. 440-1: 144; 213  
 vv. 479-83: 271; 318  
 vv. 568-75: 268; 355  
 v. 575: 40; 68  
 vv. 601-5: 269  
 vv. 601-19: 354; 375; 442  
 v. 605: 87  
 vv. 616-7: 269  
 v. 618: 269  
 v. 704: 40; 68  
 vv. 704-5: 198  
 vv. 704-7: 145; 266; 357  
 vv. 706-7: 200; 214; 549  
 v. 707: 39; 40; 68; 85  
 vv. 950-82: 270; 355; 375; 388  
 vv. 965-6: 85; 89; 270; 355; 393; 463; 535  
 v. 1001: 87  
 vv. 1001-4: 525  
 vv. 1001-14: 145; 214; 267; 354; 442; 443; 484  
 v. 1002: 87  
 vv. 1004 y ss.: 375  
 vv. 1284-90: 355; 375; 440; 444; 530  
 v. 1290: 444
- A. P., VII, 12: 401; 509  
 A. P., VII, 27: 399  
 A. P., VII, 274, 4: 196  
 A. P., VII, 428, 19: 196  
 A. P., VII, 429, 2: 196  
 A. P., VII, 465, 3: 196;  
 A. P., VII, 724, 3: 196  
 Aecio, 5, 25, 4: 415  
 Agatárquides: Sobre el Mar Rojo, 7: 24; 120; 140; 198; 224; 227  
 Alceo, fr. 39 Voigt, v. 7: 12  
 Alcmán, fr. 3 Calame: 434  
 Alejandro de Afrodisias, Probl., 2, 46: 392

- Alejandro Polyhístor, ap. Diógenes Laercio, VIII, 32: 324
- Alexis, fr. 140 Kassel-Austin, t. 220 Kern: 105
- Amelio, en Lido, De mens., IV, 85: 428
- Anaxágoras, B 12 DK (II 38, 4): 346
- Anaxágoras, A 106 DK: 346
- Anaxímenes, fr. 2 DK: 415
- Anecdota Bekkeriana, I, 234, s. v. Γυμνοπαιδία: 455
- Anecdota Parisina, I, 172 (= Aristóxeno, fr. 26 Wehrli): 245
- Antígono de Caristo, Hist. mir., 5: 501
- Antípatro de Sidón (prob.), A. P., VII, 10: 152  
 A. P., VII, 10, 5 y ss.: 140; 488  
 A. P., VII, 10, 7: 25; 65; 149; 198  
 A. P., VII, 10, 7-8: 120; 126; 165; 223  
 A. P., VII, 10, 8: 25; 86; 213
- Antípatro de Sidón, A. P., VII, 8: 122  
 A. P., VII, 8, 1: 120; 149; 198; 213  
 A. P., VII, 8, 1, y 10, 8: 202  
 A. P., VII, 8, 1-4: 119; 120; 128; 136; 147; 153;  
 159  
 A. P., VII, 8, 2: 183; 210  
 A. P., VII, 8, 3: 14; 121; 122; 132; 221  
 A. P., VII, 8, 3-4: 203; 205; 520  
 A. P., VII, 8, 4: 132; 200
- Antípatro de Tesalónica, A. P., IX, 517, 1: 122; 183; 212
- Antonino Liberal, 22: 501  
 23: 196
- Apocalypsis Petri, 18-19: 408
- Apolodoro, F Gr H, 244 F 110 Jacoby: 468
- Apolonio de Rodas, I, 26: 118; 120; 135; 149; 198  
 I, 26 y ss.: 21; 117; 120; 130; 157  
 I, 27: 21; 22; 65; 67; 118; 133; 136; 139; 147;  
 148; 158; 199; 213  
 I, 27 y 31: 259  
 I, 27, 31 y 512 y ss.: 120  
 I, 28: 21; 26; 68; 135; 141; 153  
 I, 28 y ss.: 132; 135; 153; 159; 162; 202; 211;  
 273  
 I, 31: 87; 210; 213; 365  
 I, 32 y ss.: 266

I, 494-515: 215; 259; 268; 273; 298; 304; 318;  
350  
I, 495: 22; 65  
I, 496-511: 22; 35; 51; 101; 105; 107; 112; 293;  
297; 511  
I, 512: 67; 87; 144  
I, 512 y ss.: 22; 119; 259; 318  
I, 515: 65; 259; 318  
I, 540: 22; 50; 85  
I, 540 y s.: 265  
I, 540-1: 139; 259; 268; 273; 274; 304; 316  
I, 569: 22; 26; 65; 68; 87  
I, 569-71: 22; 107  
I, 569 y 572 y ss.: 118  
I, 573: 138; 186  
I, 573 y ss.: 145; 258  
I, 574: 124; 126  
I, 574 y 579: 226  
I, 579: 118; 226  
I, 1141 y ss.: 470  
II, 161: 22; 30; 87; 269  
II, 161 y ss.: 261; 308; 524  
II, 698 y ss.: 261; 354  
II, 703-4: 22  
II, 704: 40; 65; 87  
II, 924-9: 199; 501  
II, 928-9: 22; 86; 262  
II, 929: 25  
IV, 42: 66  
IV, 147 y ss.: 443  
IV, 903-9: 263; 355  
IV, 905 y ss.: 21; 444  
IV, 905-6: 24; 29; 30; 36; 371; 375; 440; 444;  
530  
IV, 906: 87  
IV, 907: 67  
IV, 909: 87  
IV, 1158-60: 262  
IV, 1159: 22; 87

IV, 1193-5: 262; 309; 524

IV, 1194: 22; 87

IV, 1406-26: 164; 354; 372; 377; 441; 446; 484;  
525; 530

IV, 1410: 92

IV, 1422: 22; 442

Apolonio de Rodas, *passim*: 40

Apuleyo, *Apol.*, 31: 447; 449

*Apol.*, 43: 449

*De mundo*, 37: 53; 69; 72

*Flor.*, 2, 17: 52; 69; 70; 71; 103; 166; 187; 221

*Flor.*, 20: 72

*Met.*, I, 3: 204; 207

*Met.*, VI, 24: 76

Aristeas Epic., fr. 1 Bernabé: 406

Aristeo, *Περὶ ἀρμονίας*, *ap.* Estobeo, I, 20, 6, p. 177 Wachsm. (= p. 53 Thesleff): 344

Aristides Quintiliano, I, 1: 190; 519

II, 6: 326

II, 7-14: 241

II, 11 y II, 14: 514

II, 14: 218; 219

II, 15: 107; 218

II, 17: 332; 333; 436; 559; 720

II, 17-19: 332; 527

II, 18: 332; 333; 402; 437

III, 2: 300

III, 16: 333

III, 19: 179

III, 25: 253

Aristófanes, *Eq.*, 191: 225

*Nu.*, 961 y ss.: 341

*Pax*, 833: 416

*Ra.*, 868: 395

*Ra.*, 1032: 220; 362

*Ra.*, 1304-7: 396; 1471; 395

*Th.*, 315: 25

*Vesp.*, 959 y 989: 341

*Vesp.*, 1244: 225

- Aristóteles, De an., 407 b y ss.: 329  
 De an., 410 b 28: 20; 59; 101  
 De generatione animalium, 734 a 18: 20; 59; 101  
 fr. 196 Rose: 392; 432; 434; 479; 535  
 HA, 536 a 7: 197  
 HA, 558 a 4 y ss.: 395  
 HA, 611 b 26: 251  
 Met., 987 a 32, y 1010 a 12: 347  
 Poet., 1449 b 25: 100  
 Poet., 1449 b 28 y ss.: 349  
 Poet., 1450 a: 241; 512  
 Poet., 1450 b 16; 349  
 Poet., 1456 a 25-32; 220  
 Pol., 1342 a 7 ss.: 368  
 Pol., VIII, 5, 16, 1340 a: 460; 532  
 Pol., VIII, 5, 25, 1340 b: 329  
 Pol., VIII, 7, 1342 a: 313  
 Pol., VIII, 7, 4, 1342 a: 464  
 Rhet., III, 1, 1404 a 20 y ss.: 238  
 Rhet., III, 1, 1404 a 27: 98  
 Rhet., III, 2, 1405 b 6: 238; 514  
 Rhet., III, 8, 1408 b 32: 106
- Aristóxeno, fr. 18 Wehrli: 311  
 fr. 26 Wehrli: 338  
 fr. 117 Wehrli: 481  
 Fr. Par., p. 27, 4 y ss. Pighi: 94; 513  
 Harm., p. 47, 17 y ss. Da Rios: 218
- Arnobio, III, 37: 427-----  
 V, 21: 72
- Arquitas, De educatione ethica, p. 83-4 Centrone (p. 42 Thesleff): 331  
 Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνας, *apud* Estobeo, IV, 1, 135 =  
 p. 33 Thesleff: 331; 526
- Arriano, Epicteti Dissertationes, III, 21, 16: 467; 532
- Ascensio Isaiæ, II, 12 y ss.: 406
- Asclepiades Tragilense (F Gr H, 12 F 6b); 20; 26
- Atanasio (PG, 26, 1320 Migne, t. 154 Kern); 33; 66
- Atenágoras, Supplicatio pro Christianis, 17, 1: 108; 292; 350  
 18, 2-3: 292  
 18, 3, 6: 108; 350

- Ateneo, II, 12, 40 d: 464  
 XIV, 8, 617 c y ss.: 454  
 XIV, 18, 624 a: 222; 313; 321  
 XIV, 24, 628 a: 458  
 XIV, 28, 630 e: 454  
 XIV, 32, 632 c: 33; 102  
 XIV, 40, 636 e: 456  
 XV, 22, 678 c: 455
- Avieno, Aratea, 621 y ss.: 58; 432  
 Aratea, 626 y ss.: 497; 505  
 Aratea, 627 y 630; 103  
 Aratea, 629; 103  
 Aratea, 631; 187; 200; 213; 444  
 Aratea, 631-2: 170  
 Aratea, 632: 58; 60; 90  
 Aratea, 633-4: 497; 505; 537
- Baquílides, fr. 28 Maehler: 116  
 fr. 28 Maehler, v. 6: 116; 201  
 fr. 28 Maehler, vv. 7-8: 116
- Beda, Gramm., VII 250, 33; 76
- Boecio, De inst. mus., I, 20: 482
- Calicrátidas, De dom. fel., p. 104, 4-8 Thesleff: 332
- Calístrato, 7, 2: 37; 86; 432  
 7, 2-4: 36  
 7, 4: 65; 67; 68; 87; 102; 138; 183; 185; 186; 198; 200;  
 202; 213; 222; 226; 228; 295; 357; 533
- Calpurnio, Ecl., IV, 66: 73
- Carm. epigr., 236, 3: 72  
 492, 7 y ss.: 393  
 III, 2018: 407
- Carmen aureum, 70-1: 417; 437
- Catulo, 61, 4: 76  
 61, 39: 76  
 63, 27 y ss.: 463  
 63, 19 y ss.: 463  
 90, 4-6: 446
- Cebetis Tabula, 22: 252  
 22 y ss.: 247
- Censorino, De die natali, XII, 2: 449; 531

## XIII, 5: 421

Cesareo, Dialogi, II, 76 (PG 38, 993): 38; 105; 108; 297; 298; 351;

Cicerón, Brutus, 71: 233

89: 212

105: 70

De div., I, 113-4: 502

De inv., I, 2: 232; 524

De leg., I, 22; 163

II, 22: 447

De nat. deor., I, 41: 41; 102

I, 107: 41; 103

II, 104: 75

De oratore, III, 179; 163

De re p., II, 19: 163

VI, 10 y ss.: 414

VI, 15: 419

VI, 16: 420

VI, 18: 420; 509; 538

De senectute, 73: 306

Somn. Scip., V, 3: 413; 519

Tusc., I, 19: 330

I, 41: 330

IV, 3: 72

IV, 3-4: 322; 480; 534

IV, 4: 447

Verr., II, 53: 73

CIL, VI, 21521 c 1-2: 401; 509

30122: 399

Claudiano, Carmina minora, 18 (51), v. 19: 76; 187; 221

Carmina minora, 18 (51), vv. 19-20: 57; 169

Carmina minora, 31 (40), v. 1-6: 57; 169; 228

Carmina minora, 31 (40), vv. 1-32: 56

Carmina minora, 31 (40), v. 3: 187; 190; 518

Carmina minora, 31 (40), vv. 4 y 24: 103

Carmina minora, 31 (40), v. 5: 75

Carmina minora, 31 (40), v. 6: 91

Carmina minora, 31 (40), vv. 23-32: 58; 111; 382; 442;  
443; 512

Carmina minora, 31 (40), v. 24: 58

- Carmina minora, 31 (40), v. 25: 58; 70; 74  
 Carmina minora, 31 (40), v. 26: 58; 69; 71; 76  
 Claudiano, De consulatu Stilichonis, II, vv. 166-172: 57  
     II, v. 172: 91  
     II, v. 173: 57  
 Claudiano, De raptu Proserpinae, II, praef., v. 1: 69  
     vv. 1-4: 71; 166; 200  
     vv. 1-8: 55; 224  
     v. 3: 381; 440; 443; 530;  
     536  
     v. 4: 75  
     vv. 5-6: 189  
     vv. 5-8: 167  
     v. 6: 55; 90  
     v. 8: 90; 202; 226  
     v. 9: 55  
     vv. 9-28: 167  
     v. 13: 103  
     vv. 13 y 41: 55  
     v. 14: 55; 91  
     v. 15: 55; 75  
     v. 16: 55  
     v. 17: 200; 204; 221  
     v. 19: 55; 70; 74; 198; 228  
     v. 20: 198; 228  
     v. 21: 227  
     vv. 21-2: 203  
     v. 22: 203  
     vv. 23-4: 168  
     v. 24: 76; 226; 211  
     vv. 25-6: 518  
     vv. 25-8: 169; 189  
     v. 26: 187  
     vv. 27 y 28: 187  
     vv. 33-48: 56; 112  
 Claudiano, Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti, vv. 232 y ss.: 56  
     v. 235: 75; 91  
 Claudiano, Paneg. de quarto consulatu Honorii Augusti, vv. 149-50:

- Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii*, v. 113: 198; 224  
 vv. 113-4: 75;  
 169
- Claudiano, *Panegyricus Manlii Theodori*, v. 251: 69  
 vv. 251-2: 56; 235; 524  
 v. 252: 91
- Claudio Mamerto, II, 7, p. 120: 330; 526
- Clemente de Alejandría, *Paed.*, II, 4, 43: 407  
*Prot.*, I, 1, 1: 32; 65; 99; 132; 141; 183; 201;  
 202; 211; 523  
 I, 3: 33; 65; 66; 102; 177; 292; 314;  
 358  
 II, 17, 2: 473  
 II, 17, 2-18, 1: 173; 472; 534  
 II, 17, 2-18, 1, y escolio ad loc.: 533  
 II, 31: 327
- Clemente de Alejandría, *Strom.*, I, 15, 73, 1: 463  
 I, 16, 76, 5-6: 482  
 I, 21, 131, 1, 1: 33; 101  
 I, 21, 131, 2: 280; 341  
 II, 20, 112 y s.: 249  
 IV, 26, 167, 2: 416  
 IV, 26, 167, 3: 416  
 IV, 26, 172, 1: 429  
 V, 8, 48-9: 79  
 V, 8, 49: 348  
 V, 11, 77, 2: 408  
 VI, 2, 5, 3: 340  
 VI, 2, 15, 2, 2: 33; 38; 101  
 VI, 2, 17, 2: 415  
 VI, 3, 31, 2-3: 209
- Columela, X, 348-50: 206
- Conón, *F Gr H*, 26 F 1 (I); 277; 354  
*F Gr H*, 26 F 1 (XLV): 26; 27; 124; 126; 153; 183; 198; 202;  
 213; 224; 227; 230; 265; 296; 304; 374; 388; 488; 500
- Cornuto, *De nat. deorum*, 17, 6 Lang: 10; 233; 515
- Corpus Hermeticum, 13, 17: 209  
 fr. 17, 7: 334  
 fr. 20, 7: 334;

- frs. 20, 7, y 23, 69; 422;  
fr. 23, 69: 403; 450; 531  
I y X: 334  
Poimandres, 25-6: 403; 404; 422
- Cosmas el melodo, PG, 38, 491: 356
- Cratino, fr. 186 Kock: 24
- Crinágoras, A. P., IX, 562, 7; 122; 183; 212
- Crisipo, fr. 42 Arnim: 465  
fr. 306 Arnim: 248  
fr. 307 Arnim: 248
- Cristodoro de Coptos, Ecphraseis, vv. 111 y ss.: 457
- Critias, 88 B 3 DK: 101; 275; 343; 524
- Damageto, A. P., VII, 9: 23; 127; 159  
A. P., VII, 9, 3: 120; 149; 198; 202; 212; 226; 365  
A. P., VII, 9, 3-4: 119  
A. P., VII, 9, 4: 183  
A. P., VII, 9, 6: 23; 101; 276; 343  
A. P., VII, 9, 7-8: 285; 318; 372; 388; 443  
A. P., VII, 9, 8: 86
- Demetrio, Περὶ ἐρμηνείας, 71: 84
- Demócrito, fr. 154 DK: 256
- Dídimo el ciego, De Trinitate, II, 8-27: 36; 108
- Diodoro Sículo, I, 16: 179  
I, 23, 6-7: 24; 67; 68; 102; 298  
I, 25, 4: 218  
II, 29, 2: 313; 446  
III, 58, 2-3: 184; 462  
III, 59, 5: 24; 85  
III, 59, 5-6: 277; 342  
IV, 25: 230  
IV, 25, 1: 298  
IV, 25, 1-4: 24; 33; 67; 101; 102; 103; 121; 125; 127;  
128; 129; 183; 201; 213; 288; 343; 372; 388; 442  
IV, 43: 24; 263; 354; 373; 441; 443; 530  
IV, 43 y 48: 446  
IV, 43 y 48, 5: 377  
IV, 43 y 48, 5-6: 484  
IV, 48, 5-6: 373; 549; 551  
IV, 48, 6: 24; 122; 203; 221; 263; 264; 354; 441; 443

- V, 64, 3-5: 461; 462; 535  
 V, 64, 4: 19; 24; 29; 67; 68; 101; 102; 103; 220; 283;  
 343  
 XVII, 7, 5: 462
- Diógenes Laercio, I, 1: 209  
 III, 6: 347  
 VI, 27; 332: 527  
 VI, 27 y 65: 245  
 VIII, 27: 414
- Diógenes, A 19, DK II 56, 3: 346
- Diomedes, I, 495, 27 Keil: 106
- Dión Casio, XLI, 46, 4: 311  
 LVI, 31, 3: 394
- Dión de Prusa, IX, 11-12: 247; 252  
 XIX, 3, 6: 125; 130; 134; 137; 183; 227  
 XXXII, 61, 5: 141; 145  
 XXXII, 62: 125; 169; 183; 222; 225  
 XXXII, 62, 10: 27; 65  
 XXXII, 63: 27; 67; 68; 183; 246  
 XXXII, 63-4: 125; 128; 130; 133; 137; 138; 185; 227  
 XXXII, 64: 126; 140; 169; 183; 186; 223; 226; 365  
 XXXII, 64, 5: 27; 67  
 XXXII, 65: 366; 490  
 XXXII, 66: 126; 139; 140; 224; 226  
 XXXV, 9: 127; 198; 202; 210  
 XXXVI, 39: 468; 533  
 LIII, 8: 127; 129; 202; 212; 230; 288; 318; 365  
 LXXVII-LXXVIII, 19: 28; 32; 65; 68; 127; 130; 133;  
 139; 143; 183; 186; 201; 211; 212; 222; 227; 365
- Dionisio de Halicarnaso, Comp., 11: 94; 239; 513  
 12: 514  
 17: 106
- Dionisio Escitobraquiión, frs. 18 y 30 Rusten: 121; 122; 203; 205;  
 221; 373; 377; 441; 443; 446; 484; 520; 525; 530
- Diotógenes, De regno, p. 73, 15-7 Thesleff: 326; 332
- Eliano, NA, 1, 29: 191  
 3, 1: 191; 519  
 6, 31-32: 251  
 12, 43: 251

- 12, 44: 251  
 12, 45: 192; 519  
 12, 46: 251  
 17, 6: 190; 195
- Eliano, VH, 2, 39: 341  
 4, 17: 222; 345  
 12, 32: 361
- Elio Aristides, discurso XXIV, 55: 492; 500  
 p. 256, 25 Jebb: 468  
 Πρὸς Πλάτωνα περὶ ῥητορικῆς, II, 391, p. 267 Lenz-  
 Behr (XLV II 131.23 Dind., p. 98, 21 Jebb): 233
- Empédocles, A 85 DK: 415  
 fr. 2, 4 DK: 416  
 fr. 31 B 76 DK: 197  
 fr. 111 DK: 208  
 fr. 130 D-K: 223
- Ennio, Ann., 214: 72
- Epicarmo, fr. 226 Olivieri: 416
- Epiced. Drusi, 247: 73
- Epicteto, Diss., II, 9 (vol. I, p. 266 y ss. Oldfather): 248
- Epifanio, Haer., vol. 2, pp. 224–5 Holl: 256; 522
- Epitafio de Bión, v. 123: 25; 68  
 v. 124: 87
- Eratóstenes, Hermes, fr. 15 Powell, 397 A SHell: 413; 538
- Escolio a Aristófanes, Nu., 971: 219
- Escolio a Aristófanes, Ra., 574 c: 88
- Escolio a Clemente de Alejandría, Prot., II, 17, 2: 473
- Escolio a Germánico, Arat., BP 84 (t. 136 Kern): 496
- Escolio a Hesíodo, Op., 381: 433
- Escolio a Od., XI, 48: 450
- Escolio a Píndaro, P., V, 76: 190; 519
- Escolio a Sófocles, OC, 489: 393; 529
- Escolio a Teócrito, II, 36: 392; 528; 535
- Escolio a Teócrito, XIII, 25: 432
- Escolio a Virgilio, Aen., VI, 119: 282; 299; 355; 387; 394; 412; 444;  
 529
- Escolio T a Il., XXII, 391: 480
- Escolios a Il., XXII, 391: 483
- Esquilo, Ag., 22–31: 308

- Ag., 681 y ss.: 346  
 Ag., 990: 396  
 Ag., 1018 y ss.: 215  
 Ag., 1418: 95  
 Ag., 1629-30: 16; 116; 210  
 Ag., 1630: 21; 32; 34; 68; 95; 100; 126; 128; 139; 141; 159;  
 210; 214; 224; 365; 373  
 Chph., 149-51: 394  
 Eum., 81-2: 95; 364  
 Eum., 306: 95  
 Eum., 328 y ss.: 393; 529  
 Eum., 331-333: 396  
 Eum., 649: 95  
 fr. 57 Radt: 476; 533  
 fr. 83 a Mette: 257  
 Pers., 619-32: 356; 390; 528  
 Pers., 687 y 697: 356  
 Sept., 866 y ss.: 391  
 Suppl., 446-8: 95
- Estacio, Silv., II, 2, 60 y ss.: 243  
     II, 7, 36 y ss.: 51; 165  
     II, 7, 43: 187; 200; 212  
     II, 7, 44: 91; 203  
     II, 7, 98-9: 496; 500  
     V, 1, 24: 165; 200; 202; 228  
     V, 1, 204: 91; 103  
     V, 1, 205, y V, 3, 15 y ss.: 70  
     V, 3, 15 y ss.: 52; 165  
     V, 3, 18: 187; 202; 212; 224  
     V, 3, 26-7: 403  
     V, 5, 54-5: 52; 69
- Estacio, Theb., V: 341 y ss.: 165; 545  
     V, 342: 51; 76; 200  
     V, 342-3: 227  
     V, 343 y ss.: 274; 317  
     V, 345: 51; 103  
     VI, 120 y ss.: 393  
     VIII, 57-60: 70; 380; 388; 443  
     VIII, 58: 75

- Estobeo, II, 65, 1 Wachsm.: 248  
 IV, 52, 49: 409  
 IV, 52b, 49: 468
- Estrabón, I, 2, 3: 341; 562; 720  
 VII, 3, 3: 340  
 VII, fr. 18: 27; 31; 36; 97; 102; 130; 137; 286; 310; 325;  
 358; 362; 500  
 IX, 3, 10: 106; 309; 452; 456  
 X, 3, 7 y ss.: 474; 528; 533  
 X, 3, 9: 474  
 X, 3, 10: 475  
 X, 3, 11: 475; 534  
 X, 3, 13 y ss.: 475  
 X, 3, 16: 477  
 X, 3, 16-7: 477  
 X, 3, 17: 27; 31; 36; 102; 278; 341  
 X, 4, 16: 107  
 XV, 3, 4 y 15: 446  
 XVI, 1, 6: 209
- Etymologicum magnum, "s. v." Γυμνοπαίδια: 455; 532  
 402, 23: 317
- Eunapio, Vitae Sophistarum, 502: 39; 67; 99; 143; 201; 210; 222; 246
- Euquerio, Liber formularum spiritualis intelligentiae, PL, L, 748 y  
 ss.: 256
- Eurífamo, De vita, p. 104-5 Centrone (p. 86 Thesleff): 331
- Eurípides, Alc., 357: 24; 29; 30; 36; 38; 67; 92  
 357 y ss.: 17; 369; 387; 391; 443  
 359: 17; 68; 215  
 570 y ss.: 173  
 571 y ss.: 187; 519  
 579 y ss.: 169  
 962 y ss.: 287; 312  
 966 y ss.: 17; 31; 35; 38; 105; 297  
 969: 13; 67
- Eurípides, Ba., 55-59: 476; 533  
 202: 99  
 560: 127; 159  
 560 y ss.: 17; 21; 100; 116; 117; 120; 148; 295  
 561-2: 22; 50; 86

- 563: 125; 135  
 563-4: 124; 210; 214  
 564: 29; 68; 135; 152; 201; 520  
 564-5: 20  
 565: 128; 138; 183  
 565 y ss.: 118  
 1189 y ss.: 252
- Eurípides, Cretenses, fr. 3 Cantarella, v. 11: 478; 534
- Eurípides, Cycl., 646: 17; 29; 66  
 646-8: 215  
 646 y ss.: 287; 312
- Eurípides, El., 151-3: 256  
 859 y ss.: 308; 524
- Eurípides, fr. 586 Nauck: 476; 533  
 fr. 911 Nauck: 429  
 fr. 971 Nauck: 416
- Eurípides, Hel., 141: 416  
 1346: 392; 435  
 1358 y ss.: 473
- Eurípides, Hip., 478: 364  
 732 y ss., y 1.290 y ss.: 406  
 952-4: 220  
 953: 105  
 954: 105
- Eurípides, Hyps., c. 257 ss. (fr. 63 Cockle): 18; 22; 27; 40; 50; 139;  
 259; 265; 273; 316; 317; 524  
 c. 259 (fr. 63 Cockle): 86  
 frs. 63 y 123 Cockle: 482  
 fr. 123 Cockle: 220  
 1622-3 (fr. 123 Cockle): 27; 40; 50; 85; 274; 295;  
 340; 352; 524; 532  
 1622-3 ss. (fr. 123 Cockle): 22; 30
- Eurípides, I. A., 1064-5: 503  
 1101: 218  
 1210-12: 100  
 1211: 92  
 1211 y 1213: 270  
 1211 y ss.: 16; 116; 314; 373; 523

- 1212: 29; 66; 97; 117; 118; 120; 124; 125; 127; 135;  
 160; 197; 212; 226; 364; 371; 520  
 1212-3: 118; 214  
 1213: 124; 212; 295; 365; 370; 443
- Eurípides, I. T., 146: 394  
 1085-95: 257  
 1125-31: 316  
 1337-8: 78
- Eurípides, Ión, 91-2: 504  
 Med., 543: 17; 24; 29; 30; 36; 38; 40; 67; 269  
 Suppl., 533: 416
- Eusebio de Cesarea, *Contra Hieroclem*, p. 377 Kayser: 430  
 Chron. Can., vol. II, p. 46 He Schöne: 280; 341  
 De laudibus Constantini, 14, 5: 37; 66; 85; 86; 89;  
 102; 140; 142; 146; 183; 201; 202; 210; 213; 222;  
 229; 244; 256; 327; 337; 463; 522  
 Praep. Ev., II, 2, 54: 108; 297; 351  
 II, 3, 23: 173  
 III, 11, 24: 427  
 IV, 1, 11: 78  
 X, 4, 4: 37; 65; 66; 68; 296; 354;  
 375; 469  
 XI, 6, 36: 440  
 XI, 6, 37: 84
- Eustacio, ad Il., XVI, 408 (vol. 3, p. 875); 480  
 Eustacio, ad Il., XVIII, 486 (vol. 4, p. 225): 433  
 Eutecnio, *Paráfrasis de los "Theriaca" de Nicandro*, p. 44, lín. 19; 37;  
 86
- Fanocles, fr. 1 Powell: 23; 39  
 v. 3: 23; 65  
 vv. 11-20: 487; 489  
 vv. 12 y 19: 23; 58; 87  
 vv. 15-20: 500  
 vv. 15-22: 500; 536  
 v. 16: 23; 86  
 v. 19: 501  
 vv. 19-20: 118; 120  
 v. 20: 119; 120; 132; 149; 198; 200; 212; 371  
 v. 21: 23; 26; 50; 68; 86

vv. 21-2: 487

Favonio, *Disputatio de Somnio Scipionis*, p. 19 Holder: 424

Favorino de Arlés, *Corintíacas*, 14-15: 28; 32; 35; 85; 105; 264; 288;  
309;

*Corintíacas*, 15; 268; 452

Fedro, *Fab. aes.*, III, prólogo, vv. 57-59: 48; 157

v. 58: 69; 71; 186; 212; 221

v. 59: 200; 221

Ferecides: DK 7 B 1: 347

Ferécates: fr. 155 Kassel-Austin: 217

Ferécates: fr. 155 Kassel-Austin, vv. 1-5: 217; vv. 8-12; 217; v. 9:  
218; vv. 19-25; 218

Filina: fr. 900 SHell; 191

Filócoro: F Gr Hist 3b 328 F 172 Jacoby: 458; 531

Filodemo: De poem. (P. Hercul. 1074 fr. 30, D fr. 10  
p. 17 Nardelli): 253; 478; 534

Mus., I, fr. 23 Rispoli: 237

Mus., IV, pp. 40, 48, 56-7 y 68-70

Neubecker: 334

Mus., IV, p. 46 Neubecker: 335

Mus., IV, 2, pp. 38 y ss. Neubecker: 237

Mus., IV, p. 46 Neubecker: 334

Mus., IV, 5 y ss., p. 46-8 Neubecker: 122;

231

Mus., IV, 5, p. 47-8 Neubecker: 316

Mus., IV, 8, p. 47 y ss. Neubecker: 68

Mus., p. 97 Kemke, 28, 16: 351

Filolao, fr. 22 DK = 22 Huffman: 330; 526

Filón de Alejandría, *De confus. ling.*, 56: 404;

*De migrat. Abrahami*, 32 (II, p. 303, 5  
Wendland): 415

*De opificio mundi*, 126: 421

*De plant. Noë*, 28, 127 y ss. (II, p. 156 Cohn-  
Wendland): 409

*De plant. Noë*, 43 (II, 142 Wendland = I, 336  
Mangey): 255

*De praemiis et poenis*, 88: 255

*De somniis*, I, 35-6: 422; 425

*De somniis*, I, 37: 404; 422

- De specialibus legibus, I, 343 y ss.: 337
- De virtutibus, 72-75 (= De humanitate, 3, vol. V, p. 286 Cohn-Wendland, = p. 387 Mangey): 421; 422
- De vita Mosis, II, 239: 404
- Legum allegoriae, III, 111 (I, 138 Cohn = I, 109 Mangey): 255
- Quaest. in Genesim, III, 3: 429
- Quod Deus sit immutabilis, 24 y ss. (II, 61 Wendland, = I, 276 Mangey): 336
- Filóstrato el joven, Im., 6: 174; 175; 183; 185; 187; 189; 201; 202; 210; 213; 222; 223; 226; 227; 246; 519
- Im., 6, p. 870 Olearius: 34; 65; 102; 133; 138
- Im., 6, pp. 870-1 Olearius: 140
- Im., 6, p. 871 Olearius: 34; 37; 65; 68; 85; 113; 294; 339
- Im., 11, p. 881 Olearius: 34; 36; 38; 66; 68; 142; 266; 309; 463
- Filóstrato el viejo, Im., II, 15, 1: 34; 65; 132; 140; 172; 200; 213; 226; 265; 357; 545
- Filóstrato el viejo, Im., II, 15, 6: 133; 172; 256; 519
- Fírmico Materno, De err. prof. rel., 18; 478
- Mathesis, IV, proemio, 5; 182; 417
- Flavio Filóstrato, Epist., I, 73, 5: 99
- Her., p. 23, 17 De Lannoy: 33; 65; 99; 133; 222
- Her., p. 28, 24 De Lannoy: 504
- Her., p. 37, 13-15 De Lannoy: 33; 65; 493; 498; 500
- Her., pp. 44, 28 a 45, 3 De Lannoy: 33; 86; 199; 493; 501; 537
- Her., p. 58 De Lannoy: 321
- VA, IV, 14: 33; 492; 498; 500; 537
- VA, VIII, 7: 33; 67; 110; 209; 292; 303; 355; 520
- VA, VIII, 30: 430
- VS, I, p. 483 Olearius: 99
- VS, I, 9, p. 492 Olearius: 98; 238
- VS, I, 21, p. 519 Olearius: 241
- VS, II, 10, p. 590 Olearius: 361
- VS, II, 20, p. 601 Olearius: 241; 467; 532

- Flavio Josefo, AI, 6, 166: 255
- Frontón, Ep., IV, 1: 53; 69; 71; 166; 187; 189; 231; 234; 302; 319;  
524
- Galeno, De placitis Hippocratis et Platonis, V, 6, 1: 335  
V, 6, 1-22: 246; 335  
V, 6, 4: 335  
VI, 2, 3-4: 247; 248
- GDRK, I<sup>2</sup>, 39, vv. 15-17; 294; 339  
v. 16: 41; 65; 183; 200; 214  
vv. 16-17; 146; 213
- Gelio, 19, 9, 4: 72  
19, 9, 10: 72
- Geoponica, I, 14, 8: 172; 204
- Gorgias, Hel., 8-9: 98; 214  
8-11: 218  
10: 95; 215; 359; 361  
13: 92
- Gregorio Nazianzeno, Carmina moralia, PG, 37, 896: 142; 183; 212  
Carmina quae spectant ad alios, PG, 37, 1495:  
38; 65; 142; 144; 183; 186; 198; 210  
Carmina quae spectant ad alios, PG, 37, 1535:  
38; 67; 85; 297; 365  
Carmina quae spectant ad alios, PG, 37, 1570:  
142; 183; 210; 518  
Contra Iulianum imperatorem, I (discurso IV,  
PG, 35, 653): 38; 65; 85; 142; 210; 211  
Contra Iulianum, I, 70 (discurso IV, PG, 35,  
592 A): 464  
Orationes, XXXIX, 680 (PG, 36, 340): 38; 86;  
103; 141; 210; 211; 230; 297; 365
- Hanón, Navigatio, 14: 409
- Heladio, ap. Focio, Bibl., 279, p. 530 b 88 Bekke: 469
- Heliodoro, VI, 14, 4: 78
- Heráclito el paradoxógrafo, XXIII (p. 81 Festa): 26; 92; 117; 183; 186;  
198; 201; 211; 230; 285; 288; 318; 365
- Heráclito, fr. 10 y 50-51 DK: 412  
fr. 16 DK: 415  
fr. 34 DK: 347
- Hermesianacte, fr. 7 Powell, vv. 1-14: 370

- v. 2: 85  
 vv. 2 y 7: 50  
 v. 7: 21; 86  
 vv. 8 y 13: 442  
 vv. 8 y 14: 387  
 v. 13: 21; 65
- Heródoto, I, 23: 19  
 I, 132: 446  
 II, 53, 2: 292  
 IV, 105: 360  
 IV, 13: 406  
 IV, 15: 405  
 V, 6: 341  
 VII, 19: 209; 520
- Hesíodo, fr. 169 Merkelbach: 432  
 fr. 182 Merkelbach-West: 199  
 Op., 168-73: 428  
 383: 432  
 Th., 32-3: 502  
 37-40: 503  
 39: 201  
 79 y ss.: 225  
 80: 10; 233; 515  
 80-1: 233; 234  
 84: 97; 201  
 197 ss.: 347  
 207: 347  
 279: 428
- Hesiquio, s. v. 'Ανεμόκοιται: 208; 520
- Higino, Astr., II, 7: 48; 496; 500; 505  
 II, 7, 1: 48; 49; 50; 69; 74; 91; 103; 157; 186; 211; 379;  
 442; 495; 530  
 II, 7, 3: 48; 495
- Higino, Fab., XIV, 1: 48; 90; 103; 272  
 XIV, 1 y 27: 317  
 XIV, 27: 48; 69; 272  
 XIV, 27, y CCLXXIII, 11: 48; 90  
 XIV, 32: 272; 317  
 CLXV; 220

- CCLXXIII, 10–11: 272; 309; 452  
 CCLXXIII, 11; 55
- Himerio, Or., 5, 6: 137; 183  
 24, 39 y ss.: 37; 67; 86; 137; 183; 221  
 26: 37; 86  
 26, 34 y ss.: 493; 500  
 38, 9: 37  
 38, 83 y ss.: 85; 138; 185; 223  
 46, 5 y ss.: 37; 65; 67  
 46, 19: 296; 365  
 46, 33: 86  
 46, 33 y ss.: 493; 506; 537  
 47, 117 y ss.: 206  
 47, 120 y ss.: 209; 520
- Himno a Zeus, conservado en el templo de Zeus Dicteo: 450; 531
- Himno homérico a Afrodita, vv. 19–20: 309  
 v. 237: 201
- Himno homérico a Apolo, vv. 157-161: 445; 531  
 v. 185: 70  
 vv. 516 y ss.: 353; 453
- Himno homérico a Hermes: 196
- Himno homérico a Hermes, vv. 25 y 153: 19  
 v. 478: 197
- Hipodamo, De rep., p. 99, 18–22 Thesleff; 326; 332
- Horacio, Ars poetica, vv. 391 y ss.: 127; 155; 232; 319; 524  
 vv. 391-3: 231; 301; 302  
 v. 393: 187; 221
- Horacio, Carm., I, 12, 6-12: 46; 152; 157  
 I, 12, 7: 76  
 I, 12, 8: 159; 202; 226; 444  
 I, 12, 9: 103; 221  
 I, 12, 9-10: 156; 200  
 I, 12, 10: 158; 162; 168; 204  
 I, 12, 11: 54; 70; 90  
 I, 12, 11-2: 153; 163  
 I, 12, 12: 168; 203; 211; 224  
 I, 24, 13 y ss.: 153  
 I, 24, 13-14: 46  
 I, 24, 14: 90; 202

- I, 36, 1-3: 449; 531  
 III, 4, 1: 76  
 III, 11, 1-24: 154  
 III, 11, 3 y ss.: 447  
 III, 11, 13: 187; 202  
 III, 11, 13-14: 154  
 III, 11, 14: 158; 200; 211; 221  
 III, 11, 15: 221  
 III, 11, 15-6: 186  
 III, 11, 20-24: 301; 357  
 III, 30, 1: 507  
 IV, 12, 9-10: 76
- Horacio, Epodon XVII, 79: 356
- I. G. in Bulgaria repertae, III 1964 n. 1595 p. 64: 143
- v. 3: 142; 183;  
186; 201  
v. 4: 137; 221  
vv. 3-4: 32; 68;  
102; 131; 144
- IG, III, 1, 713: 466; 532
- IG, "ed. minor", I, 945, v. 5: 416; 417; 437
- II., I, 249: 201
- I, 472-4: 452; 531
- II, 243: 519
- IX, 186-9: 320; 352
- Ireneo, C. haeres., V, 8 (PG VII 1143 y ss.): 256
- Isócrates, V, 27, 4: 239; 514
- IX, 10: 239; 514
- XI, 8: 96; 284; 292; 303; 355
- XV, 46: 239
- IV, 1406-26; 262
- Jenofonte de Éfeso, I, 5, 7: 78
- Juan Diácono Galeno, Ad Hes. Theogoniam, v. 943: 348
- Juan Filópono, In Aristotelis de anima libros commentaria, vol. 15, p. 70 de los CAG: 329; 559
- Juliano, Or., IV (VIII), 240 b; 39; 87
- Julio el africano, Cestoi, fr. 5: 391
- Julio Obsecuente, 43: 71
- Juvenal, 6, 442-3: 392

- Lactancio, *Inst. div.*, I, 5, 4: 55; 103  
     I, 22, 15-17: 55; 69; 71; 73; 90; 381; 441; 530  
     *Opif. D.*, 16: 330
- Libanio, *Corinthiorum oratio* (=Declam., XIII, 19): 468  
     Declam., I, 102: 233  
     Declam., II, 30: 37; 65; 67; 102; 494; 500  
     *Epist.*, 143, 3: 37; 85
- Lisias, *Contra Andócides*, 51: 465
- Livio, 5, 15, 10: 73  
     26, 5, 9: 392  
     40, 8, 10: 72
- Lobón de Argos: fr. 508 en el *Supplementum Hellenisticum* (A. P., VII, 617): 25; 87
- Longo, *Daphn.*, 3, 21: 316
- Lucano, fr. 1 Badali: 379; 380; 442; 443  
     fr. 3 Badali: 51; 110; 162  
     frs. 3 y 4 Badali: 187; 212  
     fr. 4 Badali: 51; 163  
     I, 581: 73  
     IX, 577: 73  
     IX, 643: 50; 69; 71; 162; 186; 221  
     VI, 439: 73  
     VI, 682-94: 356  
     VI, 685-6: 76
- Luciano, *Adversus indoctum*, 109-11: 30; 65; 86; 103; 129; 183; 198; 202; 212; 277; 365; 491; 500  
     *De saltatione*, 15: 514  
     *De saltatione*, 51: 30; 491; 500  
     *Fugitivi*, 29: 30; 50; 65; 67; 85; 102; 139; 264; 273; 299; 316  
     *Herm.*, 72: 216  
     *Imagines*, 14: 30; 36; 85; 129; 210; 212; 365  
     *Menippus sive Necyomantia*, c. 6: 390  
     *Philops.*, 10: 79  
     *Philops.*, 12: 194  
     *Philops.*, 31: 79  
     *Salt.*, 16: 453  
     *Syr. d.*, 44: 451; 531  
     *Verae historiae*, II, 5, §108: 409
- Lucrecio, I, 117: 72

- Macrobio, In Somn. Scip., I, 14: 330; 526  
 II, 1, 8 y ss.: 479; 535  
 II, 3, 6: 440  
 II, 3, 8: 60; 69; 71; 170; 187; 212; 231;  
 303; 319  
 II, 31: 428
- Macrobio, Sat., I, 19, 15: 179  
 V, 19, 11: 392
- Malio Teodoro, De metris, IV, 1; 101; 375; 277; 282; 343
- Manilio, I, 324: 48; 91  
 I, 324-6: 156; 210  
 I, 324-30: 505; 537  
 I, 324-330: 495; 497  
 I, 325: 213  
 I, 326: 48; 49; 50; 69; 71  
 I, 326 y s.: 377  
 I, 327: 48; 50; 69; 75  
 V, 327: 157; 160  
 V, 327 y s.: 164  
 V, 327-8: 221  
 V, 328: 159; 160; 198; 224  
 V, 329: 378; 388; 443
- Marcial, Liber spectaculorum, 20, 3: 198; 227; 228  
 20, 5: 187; 227  
 20, 6: 103; 190  
 21: 164
- Marcial, V, 4: 72  
 X, 20 (19), 4: 163; 174  
 X, 20 (19), 8: 187; 228  
 XIV, 165: 90  
 XIV, 165, 1: 103
- Marciano Capela, I, 3: 60; 90; 103  
 II, 212: 60; 90; 103  
 VI, 656: 60; 90; 103  
 IX, 906-8: 61; 91  
 IX, 906-8, v. 3: 69  
 IX, 906-8, vv. 7 y 12: 70  
 IX, 906-8, v. 11: 75  
 IX, 908: 103

- IX, 908, vv. 7 y 12: 75  
 IX, 923: 246; 338  
 IX, 925: 390  
 IX, 927: 60; 90; 103
- Mario Plocio, *Ars gramm.*, III, 2: 59; 68; 69; 73; 101; 282; 343; 381
- Mario Victorino, *Ars gramm.*, I, 12: 282; 343
- Máximo de Tiro, 10, 2; 405  
 37, 4: 288  
 37, 4-5: 426  
 37, 4-6: 31  
 37, 4-7: 231  
 37, 4-7: 527  
 37, 5: 230; 289; 291  
 37, 6: 31; 65; 131; 202; 210; 230; 288; 291; 319; 365  
 37, 6 y ss.: 365  
 38, 3 c: 406
- Mela, II, 28: 49; 69; 71; 157; 202; 226
- Menandro el rétor, *De epidicticis*, I, 333, 12 y ss., p. 6 Russell-  
 Wilson: 35; 107  
 I, 334, p. 8 Russell-Wilson: 448  
 I, 338, 7, p. 16 Russell-Wilson: 35;  
 107  
 II, 392, 19 y ss., p. 122 Russell-  
 Wilson: 35; 67; 86; 102  
 II, 443, pp. 216 y ss. Russell-  
 Wilson: 85; 86; 102; 135; 198; 210;  
 211
- Metopo, *De virtute*, p. 94 Centrone (p. 121 Thesleff): 331
- Mírsilo de Metimna, *F Gr H 477 F 7* Jacoby: 327  
 fr. 2 Giannini (cf. *F Gr H, 477, F 2* Jacoby):  
 488; 490; 501; 537
- Nemesiano, *Buc.*, I, 23 y ss.: 54; 69; 75; 90  
 25: 54; 72; 103; 112; 511
- Nemesio de Emesa: *De natura hominis*, 2, 20 y ss.: 329
- Nicandro, *Alexipharmaca*, 560: 197
- Nicarco, *A. P.*, VII, 159: 27; 85
- Nicómaco de Gerasa, pp. 241-2 Jan: 84  
 p. 245 y ss. Jan: 479; 535  
 p. 266 y ss. Jan: 457

- p. 266, 1 y ss. Jan: 279; 340; 489; 524  
 p. 266, 2 Jan: 31; 86;  
 p. 279 Jan: 436
- Nonno de Panópolis, XLI, 375: 39; 68; 108; 298; 351
- Novela de Alejandro (recensión A), I, 42, 6-7: 41; 65; 87  
 (recensión A), I, 42, 7-8: 145; 183; 222  
 (recensión E): cap. 12, sección 6: 41; 86; 199;  
 299; 357  
 (recensio A 3 sive 1, recensio vetusta), I, 1: 207
- NT.: Apoc., 5, 8 y ss.: 407  
 14, 2-3: 407
- Od., I, 337: 320  
 V, 61: 21  
 VI, 100-1: 68  
 VIII, 542: 224  
 X, 227: 21  
 XI, 6-8: 206  
 XI, 34 y ss.: 391  
 XI, 363 y ss.: 238  
 XI, 539: 428  
 XI, 605: 405  
 XII, 45 y 159: 428  
 XII, 148-150: 206  
 XII, 201: 428  
 XIX, 456 y ss.: 312  
 XIX, 521: 201  
 XXI, 410 y s.: 435  
 XXIV, 13: 428
- Oracula chaldaica, fr. 219, 4-5: 448
- Orígenes, Cels., I, 6, 1 y ss.: 315  
 I, 6, 16-8: 315  
 I, 6, 26 y ss.: 315  
 I, 16: 35; 38; 105; 108; 293; 297; 351  
 V, 38: 447; 531  
 III, 59: 468  
 VI, 22: 250  
 VII, 69: 448  
 VIII, 61: 448
- Orígenes, Exhort. ad martyr., 46: 81

Orígenes, Philocalia, 12, 1: 81; 315

"Orph.", fr. 21 a Kern: 53

frs. 31 y 34 Kern: 253

fr. 32 Kern: 419

fr. 32, v. 6 Kern: 406

fr. 32 c, vv. 8 y 11: 470

fr. 32 f, v. 4: 470

fr. 35 Kern: 347

fr. 54 Kern: 248; 521

fr. 62 Kern: 257; 451

fr. 63 Kern: 347

frs. 65, 109 y 237: 347

fr. 165: 418

fr. 197, 1, 9: 347

frs. 210 y ss. Kern: 249; 521

fr. 228: 418

fr. 234 Kern: 340

fr. 237 Kern: 248

fr. 297 b Kern: 348; 525

fr. 298 Kern: 347

frs. 300, 307 y 308 Kern: 469

fr. 308 Kern: 471; 533

Lithica, vv. 725 y ss.: 82-3; 472; 533

Ovidio, Am., II, 1, 21 y ss.: 194

III, 9, 21: 151

III, 9, 21-2: 46; 149

III, 9, 22: 69; 74; 150; 157; 186; 213; 228; 444

Ovidio, Ars am., III, 321: 46; 91; 151; 157; 198; 212

321-2: 149

322: 186; 200

Ovidio, De med. fac., 39: 194

Ovidio, Ep. ex Ponto, II, 9, 53: 47; 50; 52; 103

Ovidio, Fast., V, 441-4; 394

Ovidio, Met., VII, 192 y ss.: 193; 449; 520

VII, 197 y ss.: 207; 520

VII, 204: 198

X, 12: 50

X, 12 y 82: 46;

X, 12 y 82, y XI, 8: 52;

X, 12, 89, 143: 103;  
X, 16: 46  
X, 16 y 40: 55  
X, 16 y 147: 69  
X, 16 y ss. y 45: 75  
X, 17: 76  
X, 17-39: 46; 110  
X, 40: 46; 76  
X, 40 y 147: 103  
X, 40 y ss.: 148; 357  
X, 40-1: 301  
X, 43: 150  
X, 44: 380  
X, 45 y ss.: 376; 379; 380; 388  
X, 45-6: 442; 443; 444  
X, 88-106: 149  
X, 89; 55; 76; 91  
X, 90-106: 202  
X, 16 y 40: 91  
X, 103; 168  
X, 143: 202; 212; 520  
X, 143-4: 150; 151; 187  
X, 144: 160; 190  
X, 145: 47; 91  
X, 147: 47; 75; 76  
X, 148-151: 111  
X, 148-739: 47; 56; 89; 92; 110; 168; 512  
X, 148-739: 512  
X, 150: 72  
XI, 1: 47; 76; 213  
XI, 1 y 45: 69; 74  
XI, 2: 46  
XI, 5: 47; 91  
XI, 10-15: 198; 520  
XI, 10-19: 150  
XI, 11: 47  
XI, 11, 50 y 52: 91  
XI, 14: 75  
XI, 15: 69; 71; 221

- XI, 18: 47; 75; 90  
 XI, 19: 103  
 XI, 44 y ss.: 151; 223  
 XI, 45: 47  
 XI, 48-9: 377; 378; 382; 440; 443; 530; 536  
 XI, 50 y 52: 47  
 XI, 51-52: 495; 500  
 XIV, 44: 447  
 XIV, 365 y ss.: 206  
 XIV, 805-851: 419
- Ovidio, *Trist.*, IV, 1, 17-8: 47; 69; 71; 152; 198; 202; 212  
 Ox. Pap., XI, 1.383; 209; 520  
 Paladio, *Agric.*, I, 35, 14: 204  
 Paléfato: XXXIII (pp. 50-51 Festa): 20; 86; 97; 117; 126; 132; 183;  
 186; 201; 226; 230; 254; 284; 288; 318; 364; 365; 521  
 Panaceas, p. 141, 5 y ss. Thesleff: 189; 519  
 Pap. (Leid.), XIII, 262-4 (II, p. 101 Preisendanz): 195  
 Pap. (Leid.), XIII, 262-4 (II, p. 101 Preisendanz): 519  
 Pap. (Lond.), V, 24 s. (I, p. 282 Preisendanz): 83  
 Pap. (Mimaut) III 157 s. (I, p. 38 Preisendanz): 82  
 Pap. Berol., I, 317, 322: 448  
 Pap. Leid., XII, 119: 83  
 Pap. Leid., XII, 252; 83  
 Pap. Leid., XII, 240 y ss. (II, p. 74 Preisendanz): 201; 472; 520  
 Pap. Leid., XIII 824 s.; 83; 348  
 Pap. Leid., XIII, 871 y ss. (II, p. 126 Preisendanz); 182  
 Pap. Leid., XII 119: 83  
 Pap. Lond., VII, 691 (II, p. 31 Preisendanz): 472  
 Pap. Par., 2901, v. 2939: 448  
 Pap. Paris., IV 603 s. (I, pp. 92-4 Preisendanz): 83; 533  
 Papiro de Derveni, XVIII, 3: 347;  
     XXI, 7-8: 347;  
     XXI, 13-14: 345; 346;  
     XXII, 1-3: 276; 343; 350; 525  
     XXII, 8: 347
- Pariser Zauberbuch, 2289; 447  
 Pausanias, I, 42, 2: 199  
     I, 42, 3: 199  
     II, 12, 1: 207; 208; 520

- II, 29, 7: 205  
 II, 34, 3: 208  
 III, 11, 9: 455; 532  
 IV, 16, 7: 499  
 V, 27, 5: 79  
 VI, 20, 8: 128; 183; 227  
 VI, 20, 18: 29; 66; 104; 129  
 VIII, 38, 4: 208  
 VIII, 38, 7: 451; 531  
 IX, 17, 7: 29; 67; 86; 128; 183; 226; 365  
 IX, 30, 4: 29; 65; 67; 128; 183; 213; 218; 227; 230; 287;  
 312; 325  
 IX, 30, 5: 340  
 IX, 30, 6: 490; 501; 537  
 IX, 30, 10: 490; 501; 537  
 IX, 30, 12: 29; 40; 68; 105; 269; 468; 533  
 X, 5, 7-8: 504  
 X, 7, 2: 228; 268; 309; 452  
 X, 28-31: 220  
 X, 30, 6: 30; 63; 85  
 X, 30, 7: 30; 65  
 Píndaro, fr. 128 c Snell-Maehler: 14; 15; 16; 17; 25; 50; 86; 90; 101  
 fr. 129 Snell-Maehler, vv. 6 y ss.: 399; 529  
 fr. 70 b Snell, vv. 8 y ss.: 476; 533; 534  
 N., V, 24: 435  
 N., IX, 6: 100  
 N., IX, 49: 81  
 O., I, 17: 308  
 O., III, 5: 308  
 O., III, 8: 308; 513  
 O., III, 8-9: 93  
 O., III, 93-4: 308  
 O., V, 19: 308  
 P., III, 51: 81  
 P., IV, 59: 100  
 P., IV, 137: 81  
 P., IV, 176: 40; 87; 90  
 P., IV, 176 y s.: 15; 258; 524  
 P., V, 63 y ss.: 458; 531

- P., VIII, 31: 81  
 P., X, 39: 70  
 P., XII, 19: 17: 68  
 Platón, Alc. I, 118 c: 241;  
 Clit., 407 c-d: 325  
 Crat., 388 e-389 a: 345  
 Crat., 400 c: 230  
 Crat., 416 b-c: 346  
 Crat., 438 c: 346  
 Crat., 440 e: 347  
 Chrm., 155 e: 312  
 Chrm., 157 a-b: 363  
 Chrm., 157 c: 215  
 Euthd., 288 b: 359  
 Euthd.: 289 e-290 a: 98  
 Euthd., 290 a: 96; 193; 359; 519  
 Grg., 452 e: 92  
 Grg., 483 e-484 a: 97; 254  
 Grg., 493 a: 230  
 Hp. Ma., 285 d: 238  
 Hp. Mi., 368 d: 238  
 Íón, 533 b: 19; 26; 28; 29; 50; 67; 86; 102  
 La., 180 d y 197 d: 241  
 Leg., 654 a-b: 341  
 Leg., 659 e y 666 c: 66  
 Leg., 700 a-b: 445; 531  
 Leg., 719 c: 503  
 Leg., 790 d-e: 368  
 Leg.; 800-802: 241  
 Leg., 812 b-813 a: 341  
 Leg., 829 d; 30; 40; 68; 269  
 Leg., 829 d-e: 225  
 Leg., 908 d; 361  
 Leg., 909 b: 96  
 Leg., 909 b-c: 362  
 Leg., 932 e-933 a: 363  
 Men., 80 a: 96; 359  
 Men., 81 a: 230  
 Phaed., 61 d: 306

Phaed., 85 e y ss.; 328; 526; 555; 719  
 Phaed., 92 a-c; 328; 556; 526; 719  
 Phaedr., 246 b-c: 419  
 Phaedr., 246 c: 406  
 Phaedr., 248 d: 509; 538  
 Phaedr., 261 a 7-8; 219  
 Phaedr., 267 c-d: 361  
 Plt., 271 e: 223  
 Plt., 272 b: 257; 520  
 Plt., 291 c: 359  
 Prt., 315 a: 19; 28; 32; 68; 97; 99; 143; 284; 314; 358; 523  
 Prt., 316 d: 286  
 Prt., 326 a-b: 245  
 Prt., 326 b: 99; 325; 338; 339; 341  
 R., 358 b: 216  
 R., 364 b-c: 360; 469  
 R., 364 e: 105; 173; 361  
 R., 378 a: 466  
 R., 380 d: 360  
 R., 399 a-d: 456; 532  
 R., 400 a-c y 424 c: 241  
 R., 413 b-d: 360  
 R., 415 a: 249  
 R., 424 c: 219; 342  
 R., 426 b: 312  
 R., 443 c-d: 328; 436; 526  
 R., 588 c: 248; 521  
 R., 588 c y ss.: 247  
 R., 598 d: 360  
 R., 614 a-621 a: 424  
 R., 616 b-c: 414  
 R., 617 b: 424  
 R., 620 a: 486; 494; 499; 537  
 R., 620 a y ss.: 249  
 Smp., 179 d: 19; 22; 25; 26; 28; 29; 50; 67; 86; 96; 102; 219;  
 370; 388; 389  
 Smp., 187 a y ss.: 189; 245; 519  
 Smp., 202 c: 503  
 Smp., 203 d: 359

- Soph., 234 c: 359; 360  
 Soph., 235 a: 359  
 Th., 149 c: 215  
 Th., 149 c-d: 312  
 Tim., 34 b-37 a: 344  
 Tim., 41 d: 419  
 Tim., 42 b: 430  
 Tim., 47 b-e: 325  
 Tim., 47 d: 426  
 Tim., 91 a-b; 247
- Plauto, Amph., 227: 73**
- Plinio, NH, IV, 42: 50; 90**  
     VII, 174: 405  
     VII, 204: 50; 55; 280; 343  
     VIII, 48: 193  
     VIII, 114: 252  
     VIII, 157: 252  
     VIII, 185: 504  
     IX, 24: 193  
     XVII, 267: 206  
     XXVIII, 12: 447  
     XXVIII, 21: 313  
     XXVIII, 29: 74; 206  
     XXXII, 33: 172; 396  
     XXXVII, 155: 204  
     XXXVII, 164: 205
- Plotino, I, 3, 1: 509**  
     I, 3, 2: 538  
     IV, 3, 12: 516  
     IV, 4, 38, 3: 81  
     IV, 4, 40: 80; 525  
     IV, 4, 41: 80
- Plutarco, Aem., 17: 392**  
     Amatorius, 766 c: 419  
     An seni res publica gerenda sit, 795 D: 216  
     Cons. ad uxorem, 10, 611 d-f: 406  
     De an. procr. in Tim., 1028 e-f: 179  
         1029 d; 427  
     De E apud Delphos, 389 a-c: 458; 531

- De facie, 927 f: 197  
 943 c y ss.: 419
- De genio Socratis, 590 c: 414  
 590 c y 591 f: 419
- De Is. et Os., 376 d: 450
- De sera numinis vindicta, 563 e-568 a; 419  
 566 b: 351
- De soll. anim., 961 d-e: 190; 361; 519  
 974 a: 256  
 982 b-c: 395
- De stoic. repugn., 9, 1035 a: 465
- De superst., 167 B: 325
- fr. 178 Sandbach: 410
- Inst. Lac., XVII, 238 b-c: 456
- Lyc., 4: 458; 532  
 22, 3: 317
- Numa, 8, 5: 222
- Pericles, 4: 241  
 4, 1-2: 326  
 15, 2: 239
- Praec. ger. reip., 801 D-E: 233
- Quaest. conv., I, 2, 5, 618 b: 197  
 VII, 8, 4, 713 c: 241  
 IX, 14, 3, 744 c: 430; 436  
 IX, 14, 6, 2, 745 d 8-e 3: 424  
 IX, 14, 6, 2, 745 e -746 a: 425
- Quaest. plat., 1007 e y ss.: 526  
 1007 e-1009 b: 329; 333; 436; 556; 719
- Quaest. rom., 10, 266 d: 480
- Quomodo amicus ab adulatore internoscatur, 51 e: 364
- Rom., 28: 437
- Thes., 21; 353; 455; 532
- Polibio, IV, 20: 341  
 IV, 20, 5: 236
- Pomponio Porfirión, Comm. in Hor. Artem poeticam, v. 391: 319  
 v. 391-3: 231  
 vv. 391 y ss:  
 54; 70; 74; 103;  
 170; 187; 221;

280; 302; 319;

343

Porfirio, Abst., 4, 18: 391

Abst., 4, 19: 478

In Tim., fr. 68 Sodano: 428

Περὶ ἀγαλμάτων: 427

Phil., p. 141 Wolff, vv. 1-2: 392; 528; 535

Vita Plotini, 22: 430

VP, 12: 209

13: 249

17: 478

23-25: 222

25: 306

31: 428; 431

32: 324; 481; 535

41: 392; 434; 432; 479; 535

42: 479; 535

54 y ss.: 311

Posidonio, fr. 45, 3, Theiler: 340

fr. 417 Theiler: 246; 335

Proclo, ap. Focio, Bibl., cód. 239, p. 320 a-b Bekker: 217; 353; 453;  
456

Himno núm. 3 (A las Musas), vv. 6-8: 430

Himno núm. 4, v. 4: 468; 533

In Crat., 51: 348

52: 348

76: 348

133: 248

177: 245

In R., I, 62 Kroll: 106

I, 72, 1 Kroll: 108; 298; 351

I, 75 Kroll: 253

I, 81 Kroll: 466

I, 83 Kroll: 466

I, 125 Kroll: 468

I, 174 Kroll: 40; 102; 298; 366

I, 174, 21 Kroll: 367

I, 212-3 Kroll: 329; 333; 436; 526; 558; 719

II, 4 Kroll: 329

- II, 68 Kroll: 427; 429  
 II, 108, 17 Kroll: 466  
 II, 204, 12 y ss. Kroll: 427  
 II, 237-8 Kroll: 428  
 II, 314 Kroll: 494; 499  
 II, 314, 24 Kroll: 40  
 II, 315 Kroll: 298; 366  
 II, 316 Kroll: 40  
 In Tim., II, 210 Diehl: 427  
     III, 290, 17-8 Diehl: 430  
 Propercio, III, 2, 3: 221  
     III, 2, 3-4: 48; 91; 156; 186; 194  
     III, 2, 4: 200; 221  
     IV, 7, 59 y ss.: 399  
 Prudencio, Perist., 3, 48: 409  
     5, 37 y s.: 409  
     14, 92 y ss.: 409  
 Ps. Alcídamente, Vlixes, 24: 31; 35; 105; 275; 343; 352; 524  
 Ps. Apolodoro, I, III, 2 (I, 14): 28; 29; 67; 102; 125; 127; 153; 211;  
 374; 388; 442  
     I, IX, 25 (I, 135): 28; 29; 67; 68; 264; 355; 374; 375;  
     440; 444; 530  
     III, 112 y ss.: 196  
 Ps. Aristóteles, Peplus (p. 575 Rose), v. 48: 20; 23; 25; 87  
     Physiognomica, 805 b Bekker: 249  
     Probl., XI, 45, 904 a 24: 200  
 Ps. Asconio, Verr., p. 173; 73  
 Ps. Eratóstenes, Cat., 23; 432  
     Cat., 24: 23; 37; 48; 86; 118; 120; 124; 183; 198; 212;  
     230; 276; 342; 353; 365; 431; 432; 451; 487; 489;  
     495; 496; 505; 524; 537  
 Ps. Esquilo, Prom., 172-3: 364  
     172-4: 95  
     574-5: 95  
 Ps. Eurípides, Rh., 988-9: 435  
 Ps. Galeno, De partibus philosophiae, 29; 31; 67; 102; 278; 341; 353;  
 524; 532  
 Ps. Hesíodo, Scutum, 396: 201  
 Ps. Justino, Cohortatio ad Graecos, cap. 15: 108; 293; 351

Ps. Justino, Quaest. et resp. ad orthod., PG VI 1.277; 208; 520

Ps. Luciano: De astr., X: 30; 34; 65; 86; 102; 108; 129; 130; 133; 138;  
182; 183; 185; 210; 213; 222; 245; 246; 257; 278; 282; 318; 325; 343;  
351; 358; 417; 492; 497; 505; 524; 537; 538

Ps. Platón: Axíoco, 371 d; 399

Ps. Plutarco, De mus., 1132 b: 94

1132 b-c: 94

1132 f: 35; 67; 457; 463; 480; 516

1132 c-1133 c: 445

1133 c: 482

1132 d: 217

1132 f: 489

1133 d-e: 450

1133 d-e: 531

1134 d: 35; 107

1134 e: 459; 532

1135 f y ss.: 451; 531

1140 c: 353; 453; 531; 532

1140 f: 457

1141 a-b; 93

1141 b-c: 513

1141-2: 217

1142 e; 456; 532

1145 d-e; 320

1146 b; 457

1146 b-c: 459

Ps. Plutarco, Sobre los ríos, III, 4: 35; 86; 203; 488; 501; 505; 537

Ps. Virgilio, Culex, 117 y s.: 45; 153; 158; 159; 168

117 y ss.: 156

117-8: 200; 551

117 y 269: 149

118: 69; 160; 162; 170

118 y 272: 202

118 y 273: 71

118 y 276: 221

268 y ss.: 148

269: 149; 150; 156; 200

269-70: 186; 518

269 y 272: 171

270: 45; 76; 226  
 271-2: 202; 203  
 271-3: 228  
 272: 168  
 273: 45; 69  
 274-6: 180; 181; 505; 520  
 276: 45; 91  
 290-1: 397

Ps. Zoroastro, fr. O 8 Bidez-Cumont: 468; 533

t. B 30 Bidez-Cumont: 390

Quintiliano, I, 10, 9: 58; 103; 166; 187; 198; 202; 211; 231; 302; 319

I, 10, 24: 72

IX, 4: 242

IX, 4, 9-10: 242

IX, 4, 10-12: 480

IX, 4, 10-12: 323; 324; 535

Quintiliano: IX, 4, 11-14: 242

X, 1, 62; 94

X, 1, 63: 233

Quinto de Esmirna, Posthomeric, III, 638: 36; 68; 202; 226; 365

III, 638-40: 200

III, 638-41: 135

III, 639: 139

III, 640: 203

Rigveda, I, 62, 2; 344

III, 33: 543; 546; 550-1; 554

X, 129: 345

Safo, fr. 118 Voigt; 197

San Agustín, De civitate Dei, 10, 9: 75

10, 11: 75; 76

18, 14: 58; 70; 71; 74; 103; 399

18, 14 y 24: 111

18, 24: 58;

18, 24 y 37: 103

18, 37: 58

21, 6: 211

San Basilio, Comm. in Esaiam Prophetam, 5, 160 (PG, 30, 381): 315

San Cirilo de Alejandría, Adversus Iulianum, I, 26 (PG, 76, col. 541):

39; 65; 68; 108

- San Hipólito de Roma, *Refutatio omnium haeresium*, I, 2: 249  
 IV, 35: 470  
 IV, 48: 438  
 V, 9, 9: 481;  
 534
- San Ireneo de Lyon, *Adv. haer.*, I, 5, 2: 408
- San Jerónimo, *Ep.*, 23, 3: 409
- San Juan Crisóstomo, *Expositio in Ps. XLI*, PG, 55, 156–7: 315  
*Homiliae in Genesim*, PG, LIII, 102; 256  
*In Esaiam*, 5, 5, ed. de los Maurinos, 6, 57 E:  
 315
- Sátiro: Γένος Εὐριπίδου, I, 10 (p. 93 Arrighetti): 99  
 Vida de Eurípides, fr. 39, col. 22: 216
- SEG, 30, 382; 431
- Séneca, *De benef.*, I, 3, 10: 189;
- Séneca, *Ep.*, 65, 2: 188  
 88, 39: 49; 75  
 108, 9-10: 189  
 113, 1: 248  
 115, 1 y ss.: 189
- Séneca, *Herc. fur.*, v. 569: 50; 60; 71; 442; 444  
 vv. 569 y ss.: 49; 378; 380; 545  
 v. 569 y 573: 69  
 vv. 569-70 y 578: 388  
 v. 572: 71; 159; 162; 170; 202  
 vv. 572 y ss.: 157; 161  
 v. 573: 103; 158  
 v. 574: 75; 76; 160; 164; 186  
 v. 575: 162; 443; 444  
 v. 576: 103  
 v. 577: 388; 443  
 v. 578: 443
- Séneca, *Herc. Oet.*, vv. 467-71: 209 -----  
 vv. 1032 y ss.: 50; 158  
 v. 1034: 59; 60  
 vv. 1034 y 1064: 50; 90  
 vv. 1037 y 1090: 50  
 vv. 1037 y 1091: 75  
 vv. 1037 y ss.: 158

v. 1038: 162  
 v. 1038-40: 200  
 v. 1041: 200; 221  
 v. 1044: 160; 190; 202  
 vv. 1044 y ss.: 159  
 v. 1045: 202  
 vv. 1045, 1055, 1070: 227  
 vv. 1047, 1052, 1055, 1065, 1075, 1088 y 1090:  
 69  
 vv. 1047, 1052, 1055, 1065, 1075, 1088 y 1091:  
 50  
 v. 1048: 227  
 vv. 1049-52: 159  
 vv. 1052, 1055 y 1075: 71  
 vv. 1053-4; 440; 444; 530  
 vv. 1054 y 1072: 50; 103  
 vv. 1055 y ss.: 160; 189  
 v. 1056: 187  
 v. 1057: 171; 187  
 v. 1057 y s.: 518  
 v. 1058: 187  
 v. 1059: 187  
 1060-1: 187  
 vv. 1065-7: 378  
 vv. 1065-7 y 1080-3: 388; 442  
 vv. 1065 y 1083: 72  
 v. 1069: 161; 227  
 vv. 1069 y ss.: 160; 357  
 vv. 1070 y 1082: 213  
 v. 1072: 226  
 vv. 1073-9: 161  
 v. 1075: 160; 186; 221  
 vv. 1080-3: 378  
 v. 1082: 198  
 v. 1083: 50; 69; 75  
 vv. 1090 y ss.: 302; 319  
 v. 1092 a: 50; 69

Séneca, Med., vv. 228-9: 49; 69; 161

v. 229: 198; 212; 221

- vv. 229 y 359: 71  
 vv. 229 y 629: 202  
 vv. 348–9: 272; 524  
 v. 349: 49; 91  
 v. 357: 49; 76; 90  
 vv. 357–60: 272; 379; 440; 444; 530; 550  
 vv. 359 y 628: 69  
 v. 360: 444  
 v. 579: 188;  
 v. 626: 75; 91  
 v. 627: 200; 204  
 v. 628: 190  
 v. 629: 227  
 vv. 625 y ss.: 52; 56; 162  
 vv. 625 y ss: 56  
 v. 626: 49  
 vv. 740 y ss.: 358  
 vv. 755 y ss.: 207; 520
- Séneca, Nat. quaest., I, pról., 12: 436  
     IVb, 7, 3: 204  
     VII, 28, 1: 73
- Séneca, Oed., vv. 559–563: 356  
     Thy., v. 692: 71
- Septuaginta: Ecclesiastes, 3, 18: 256; 522;  
     I Sam. (=I Re.), 16, 15 y ss.: 255  
     Ib., 30, 9, 1: 255  
     II Macc., 9, 8: 311  
     Is., 6, 3: 406  
     Is., 11, 6–9: 256; 522  
     Is., 16, 11: 255; 336  
     Is., 65, 25: 256, 522
- Servio, sch. a Virgilio, Ecl., VI, 30: 59; 69; 71; 170; 198; 224  
     Aen., I, 1: 71  
     Aen., III, 287: 74; 77  
     Aen., VI, 119: 59; 70; 75; 302; 355; 380; 389;  
     528  
     Aen., VI, 645: 59; 91; 245; 281; 319; 325;  
     343; 509; 519; 538  
     Aen., VI, 667: 282; 341

Sexto Empírico, VI, 24: 316

Sidonio Apolinar, Carm., VI, v. 1: 60; 69; 71; 90

vv. 1 y ss.: 382; 442

vv. 1-30: 111

vv. 1-32: 74

v. 2: 60; 103

v. 4: 171; 198; 200; 227

v. 5: 60; 76; 90; 91

vv. 29-30: 382; 441

vv. 29-32: 60

v. 30: 91

v. 32: 70

Silio Itálico, XI, 459: 52; 91

459-74: 52

459-61: 496; 505

460: 379; 388

462-3: 379; 441; 444

463: 52; 69

465: 52; 75

466 y ss.: 187; 198; 200; 202; 227

466-8: 165

468: 190; 213

469 y ss.: 274; 310; 524

471: 52; 90

472: 52; 69; 71

472-4: 379

472-4: 319; 357

473: 52; 103

474: 52; 91

Simónides, A. P., VII, 24, 6: 34

fr. 567 Page: 13; 25; 27; 40; 65; 115; 116; 118; 126; 134;  
136; 138; 145; 158; 159; 162; 171; 186; 200; 226; 258;  
518; 524

fr. 567 Page, v. 2: 124

fr. 595 Page: 13; 67; 115; 120

Simplicio, In Aristotelis physicorum libros commentaria, vol. I, p. 643

Diels: 418

Sófocles, fr. 314, 300 Radt: 196

OC, 1193-4: 364

- Tr., 1000 y ss.: 66; 320
- Solino, 11, 6: 463  
 16, 5-6: 54; 69; 103
- Suda, s. v. Γοητεία: 356  
 s. v. Κλύμενος: 285; 372; 388  
 s. v. Τιμόθεος: 219
- Suetonio, Aug., 100: 71  
 Tib., 70, 3: 393
- T. G. F., adesp., 129 Snell, v. 6; 65  
 129 Snell, vv. 6-7; 19; 117; 126; 152; 214; 226; 365  
 129 Snell, v. 7: 129; 133  
 364 Nauck<sup>2</sup>, p. 907: 364
- Taciano, Oratio ad Graecos, I: 31; 65; 103; 279; 341  
 XLI: 31; 105  
 XXXIX y XLI: 280; 340
- Tácito, Dial. de or., XII, 3-4: 103; 234; 242
- Teages, De virtute, p. 99 Centrone (p. 192 Thesleff): 332
- Temistio, Or., II, p. 37 c Hardouin: 36; 102; 137; 138; 143; 185; 186;  
 212; 295; 318; 365  
 XIII, p. 178 c Hardouin: 266; 309  
 XVI, p. 209 c-d Hardouin: 36; 38; 67; 68; 85; 102; 136;  
 142; 183; 186; 198; 201; 210; 212; 226; 227; 294; 339;  
 365; 463  
 XXX, p. 349 b Hardouin: 36; 67; 137; 183; 212; 365;  
 374  
 XXX, p. 349 c-d Hardouin: 295; 357
- Teócrito, II, 10 y ss.: 391  
 II, 36: 392
- Teodoreto de Cirra, Graecarum affectionum curatio, 2, 47: 40; 101  
 3, 29: 40; 85;  
 102; 145; 186;  
 213; 214; 226;  
 258; 463
- Teófilo de Antioquía, Ad Autolycum, II, 30: 27; 102; 124; 133; 172;  
 256; 519; 538  
 III, 2: 108
- Teognis, v. 532: 435  
 v. 761: 17; 68
- Teón de Esmirna, p. 14 Hiller: 464; 468; 533

- p. 15 Hiller: 465  
 p. 147 Hiller: 424
- Terpandro, t. 53 b Gostoli: 457
- Tibulo, I, 2, 45-56: 182  
 I, 2, 47-8: 356  
 I, 2, 54: 71  
 I, 8, 19-21: 193  
 I, 8, 21 y ss.: 392
- Timoteo, Los persas, v. 234 Janssen: 39  
 vv. 234 y ss. Janssen: 18; 58; 217; 220; 275;  
 278; 280; 342  
 v. 235 Janssen: 87
- Tucídides, III, 104, 4: 445
- Valerio Flaco, I, 186 y 277: 51  
 I, 186-7: 273; 310; 524  
 I, 187 y 277: 91  
 I, 277: 51  
 I, 351: 51; 69; 71  
 I, 470-2: 273; 317  
 I, 471: 51; 69, 74  
 I, 738 y 782: 356  
 III, 408: 75  
 IV, 85-7: 51; 111; 273; 310; 318; 524  
 IV, 87: 51; 70; 72  
 IV, 347-421: 111  
 IV, 348: 51  
 IV, 348-422: 273  
 IV, 420-2: 165; 204; 228; 357  
 V, 439: 70; 165; 187  
 VIII, 351: 208
- Varrón, De lingua latina, 5, 59; 415  
 7, 36; 104  
 Res rusticae, III, 17, 4; 193
- Vetio Valente, Anthologiarum libri ix, pág. 330: 418
- Vida de Esquilo, 10: 396  
 13: 395
- Virgilio, Aen., III, 183: 73  
 IV, 487-91: 74, 182  
 IV, 490: 356

- VI, 119: 55  
 VI, 119–120: 42, 355  
 VI, 120: 42; 46; 54; 60; 70; 90  
 VI, 644: 399  
 VI, 644 y ss.; 402  
 VI, 645–6: 524  
 VI, 645–7: 42; 301; 309  
 VI, 646: 76; 103  
 VI, 647: 55; 91  
 VI, 656–7: 399
- Virgilio, Ecl., III, 46: 146; 153; 202  
 III, 55 y 59: 76  
 IV, 22: 223; 518  
 IV, 55: 41; 50; 69; 113  
 VI, 5: 76  
 VI, 11: 72  
 VI, 30: 146; 164; 168; 198; 228  
 VIII, 56: 52  
 VIII, 68–72; 74; 181; 521  
 VIII, 71: 193
- Virgilio, Georg., IV, 453–527; 43  
 IV, 464: 51; 91  
 IV, 464–6: 44; 108; 156; 494; 512  
 IV, 465–6: 170  
 IV, 465 y ss.: 109  
 IV, 466: 53; 54, 69, 72  
 IV, 471: 45; 48; 49; 50; 60; 69; 71; 212; 444  
 IV, 471 y ss.: 146; 160; 300  
 IV, 471–3: 186  
 IV, 471 y 505: 149  
 IV, 481: 149; 443  
 IV, 481 y ss.: 376; 379; 380; 388  
 IV, 483: 147; 160; 186;  
 IV, 484: 147; 149; 161; 162; 203; 357  
 IV, 505: 45; 376.  
 IV, 505: 75; 388; 443; 444  
 IV, 505 y 525: 76  
 IV, 507 y ss.: 47  
 IV, 508–10; 51; 163

IV, 510: 45; 50; 69; 74; 147; 149; 157; 160; 162;  
 164; 168; 187; 203; 211; 319; 444  
 IV, 523–7: 494; 500  
 IV, 526: 76

Yámblico, De mysteriis, III, 9: 339; 561; 720

IV, 2: 466

VII, 4-5: 79

Yámblico, VP, 28, 139: 400; 28, 142: 306; 29, 164: 481

13, 60 y ss.: 209, 222  
 13, 62: 142, 143, 306  
 15, 64 y ss.: 245, 481, 535  
 15, 65 y ss.: 339, 343  
 15, 66: 424  
 17, 71: 249  
 18, 82: 345; 417; 436  
 25, 110: 339  
 25, 110–4: 323  
 25, 110 y 114: 324  
 25, 111: 481  
 25, 111 y 29, 164: 324  
 25, 112 y 113: 336  
 25, 113: 326  
 26, 115: 479, 535  
 28, 145: 306  
 29, 164: 323  
 34, 243, 10: 38, 101, 106  
 35, 248: 311

## ÍNDICE GENERAL

<b>AGRADECIMIENTO Y DEDICATORIA</b>	1
<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
<b>PRIMERA PARTE. EL ARTE DE ORFEO. EL CANTO, LOS INSTRUMENTOS, LA POESÍA, LOS TEMAS.</b>	12
I. 1. EL ARTE DE ORFEO, A LA LUZ DE LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.	12
I. 1. 1. TESTIMONIOS DE LAS FUENTES DE LA LITERATURA GRIEGA ARCAICA.	12
I. 1. 2. EL CANTO, LOS INSTRUMENTOS Y LA POESÍA DE ORFEO, A LA LUZ DE LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.	16
I. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	21
I. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL.	26
I. 1. 5. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE CÉSAR.	41
I. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA DE AUGUSTO.	41
I. 1. 7. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.	
I. 1. 8. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO.	53
I. 2. LOS MEDIOS DEL ARTE DE ORFEO, EN LA ICONOGRAFÍA GRIEGA Y ROMANA.	60
I. 3. EL ARTE DE UN MÚSICO SOBRENATURAL: RECAPITULACIÓN Y VALORACIÓN DE LOS DATOS.	64

I. 3. A. LA VOZ DEL CANTOR: ΕΠΩΙΔΗ, <i>CARMEN</i> Y EL USO MÁGICO DE LA VOZ.	64
1. DATOS DE LAS FUENTES GRIEGAS.	64
2. DATOS DE LAS FUENTES LATINAS.	68
a) <i>LA FAMILIA LÉXICA DE "CANO"</i> ;	68
b) <i>OTRAS FAMILIAS LÉXICAS.</i>	74
3. EL USO MÁGICO DE LA VOZ Y DEL SONIDO.	76
I. 3. B. EL INSTRUMENTO CON EL QUE ORFEO ACOMPAÑA SU CANTO.	84
I. 3. C. UN ARTE DE LA PALABRA.	91
I. 3. D. EL ARTE DE ORFEO.	101
I. 3. E. HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN DEL "ESTILO" DE ORFEO, SEGÚN EL MITO.	103
<b>SEGUNDA PARTE: LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA.</b>	113
II. 1. PRESENTACIÓN DE LAS FUENTES LITERARIAS.	113
II. 1. 1. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA ARCAICA.	113
II. 1. 2. TEXTOS DE ÉPOCA CLÁSICA.	114
II. 1. 3. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LA NATURALEZA, EN LOS TEXTOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	115
II. 1. 4. LOS TESTIMONIOS DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL.	122
II. 1. 5. ÉPOCA DE AUGUSTO.	144
II. 1. 6. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.	154

II. 1. 7. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODOTARDÍO.	164
II. 2. ORFEO Y LA NATURALEZA NO - HUMANA, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.	169
II. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS DATOS RELATIVOS A LA ACCIÓN DE LA MÚSICA DE ORFEO SOBRE LA NATURALEZA NO - HUMANA.	179
II. 3. A. EL ÁMBITO NATURAL DE UN ARTE SOBRENATURAL.	179
a) EL MUNDO ASTRAL.	179
b) LOS ANIMALES.	181
c) EL REINO MINERAL.	195
d) EL MUNDO DE LAS PLANTAS.	199
e) LOS FENÓMENOS METEOROLÓGICOS.	201
f) ΑΛΛΑ ΤΕ ΚΑΙ ΤΑ ΠΑΝΤΑ.	207
II. 3. B. LA NATURALEZA ENCANTADA.	208
B. 1. EL ENCANTAMIENTO MÁGICO.	208
B. 2. HUMANIZACIÓN DE LA NATURALEZA.	221
B. 2. 1. <i>DE LA MAGIA MUSICAL SOBRE LAS FIERAS, A LA PERSUASIÓN DE LOS HOMBRES: ORFEO, ENTRE MÚSICA Y RETÓRICA.</i>	227
B. 2. 2. <i>INTERMEDIO: MÚSICA Y ARQUITECTURA.</i>	241
B. 2. 3. <i>LA MÚSICA DE ORFEO Y LA PALABRA DIVINA: DE EUSEBIO DE CESAREA A LOS MISTERIOS PAGANOS.</i>	241
B. 3. <i>NATVRA DOCET.</i>	253
<b>TERCERA PARTE: ORFEO MÚSICO, EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA.</b>	<b>258</b>

III. 1. LA MÚSICA DE ORFEO EN EL ÁMBITO DE LO HUMANO, A LA LUZ DE LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.	258
III. 1. 1. LA PARTICIPACIÓN DE ORFEO EN EL VIAJE DE LOS ARGONAUTAS.	258
III. 1. 1. A. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA ARCAICA.	258
III. 1. 1. B. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.	259
III. 1. 1. C. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	259
III. 1. 1. D. TESTIMONIOS LITERARIOS DE ÉPOCA IMPERIAL.	264
III. 1. 1. E. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.	272
III. 1. 2. ORFEO COMO "INICIADOR" DE UNA CULTURA MUSICAL. LA INVENCIÓN Y LA PEDAGOGÍA DE INSTRUMENTOS Y OTROS MEDIOS TÉCNICOS DE LA MÚSICA Y DE LA POESÍA.	274
III. 1. 2. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA.	274
III. 1. 2. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	276
III. 1. 2. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL.	277
III. 1. 2. D. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.	280
III. 1. 2. E. FUENTES DE LA LITERATURA LATINA TARDÍA.	280
III. 1. 3. ΚΑΙ ΤΑΛΛΑ. OTROS ASPECTOS DEL ARTE DE ORFEO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA.	283
III. 1. 3. A. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA CLÁSICA.	283

III. 1. 3. B. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	285
III. 1. 3. C. FUENTES LITERARIAS GRIEGAS DE ÉPOCA IMPERIAL.	286
III. 1. 3. D. ÉPOCA DE CÉSAR.	299
III. 1. 3. E. ÉPOCA DE AUGUSTO.	300
III. 1. 3. F. PERÍODO POSTCLÁSICO.	302
III. 1. 3. G. PERÍODO TARDÍO.	302
III. 2. ORFEO MÚSICO EN EL MARCO DE LA SOCIEDAD HUMANA, A LA LUZ DE LA ICONOGRAFÍA GRIEGA.	305
III. 3. RECAPITULACIÓN Y COMENTARIO: LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SOCIEDAD HUMANA, Y SUS RELACIONES CON LA MAGIA MUSICAL EN LAS SOCIEDADES GRIEGA Y ROMANA ANTIGUAS.	307
III. 3. 1. ORFEO, UN MÚSICO ENTRE LOS HOMBRES.	308
a) GENERALIDADES.	308
b) ORDENACIÓN DE LA ACTIVIDAD HUMANA.	316
c) EN EL DOMINIO DE LAS PASIONES. ORFEO Y LA CATARSIS MUSICAL EN LA ANTIGÜEDAD.	318
d) LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA.	340
1. <i>EL PRIMER HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, Y LA PEDAGOGÍA DE LA MÚSICA.</i>	340
2. <i>EL OTRO HIJO DE JASÓN Y DE HIPSÍPILE, O LA INICIACIÓN DEL GUERRERO.</i>	352
III. 3. 2. ORFEO MÚSICO, MEDIADOR.	354
a) ENTRE LOS HOMBRES Y LO SOBREHUMANO.	354

b) ORFEO PONE LA NATURALEZA AL SERVICIO DEL HOMBRE.	356
III. 3. 3. GLORIA Y MUERTE DE ORFEO.	358
<b>CUARTA PARTE: ORFEO MÚSICO Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL.</b>	369
IV. 1. ORFEO FRENTE A LOS DIOS Y AL MÁS ALLÁ, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.	369
IV. 1. 1. LA INFLUENCIA DE ORFEO SOBRE LOS DIOS, A TRAVÉS DE LA MÚSICA, EN LOS TEXTOS LITERARIOS DE ÉPOCA CLÁSICA.	369
IV. 1. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y SU ACCIÓN SOBRE EL MUNDO DIVINO, A LA LUZ DE LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	370
IV. 1. 3. TESTIMONIOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA IMPERIAL.	374
IV. 1. 4. TESTIMONIOS PROCEDENTES DE LA LITERATURA LATINA DE ÉPOCA DE AUGUSTO.	376
IV. 1. 5. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.	377
IV. 1. 6. ORFEO Y EL MUNDO DE LOS DIOS Y DEL MÁS ALLÁ, EN LA LITERATURA LATINA TARDÍA.	380
IV. 2. LA MÚSICA DE ORFEO Y LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.	383
IV. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE ORFEO Y SU INFLUENCIA SOBRE LOS DIOS Y EL MÁS ALLÁ.	388
IV. 3. 1. DIOS A LOS QUE ORFEO DIRIGIÓ SU CANTO.	388
A. LOS DIOS DEL REINO DE LOS MUERTOS.	388
A. 1. <i>BALANCE GENERAL.</i>	388

A. 2. <i>MÚSICA FÚNEBRE, MÚSICA PARA LAS ALMAS, MÚSICA DEL MÁS ALLÁ.</i>	390
I. El canto fúnebre.-	390
II. Instrumentos propios de la música fúnebre.-	392
III. La música del más allá.	398
IV. " <i>Iter exstaticum caeleste</i> ". La lira de Orfeo, y la lira como imagen del universo. La armonía de las esferas, y la inmortalidad astral.	411
B. LAS DIVINIDADES DE LA NATURALEZA.	440
C. OTROS DIOSES.	442
IV. 3. 2. LA SEDUCCIÓN DE LO SOBRENATURAL.	442
A. BALANCE GENERAL.	442
B. LA MÚSICA DE ORFEO, Y LA MÚSICA CULTUAL EN LA ANTIGÜEDAD.	445
B. 1. Generalidades.	445
B. 2. La música en el culto de Apolo.	451
B. 3. Los misterios y la música.	460
<b>QUINTA PARTE: ORFEO Y LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA.</b>	486
V. 1. LA PERMANENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN LAS FUENTES LITERARIAS GRIEGAS Y LATINAS DE LA ANTIGÜEDAD.	486
V. 1. 1. TEXTOS LITERARIOS GRIEGOS DE ÉPOCA CLÁSICA.	486
V. 1. 2. TESTIMONIOS GRIEGOS DE ÉPOCA HELENÍSTICA.	487
V. 1. 3. TESTIMONIOS GRIEGOS DE ÉPOCA IMPERIAL.	488
V. 1. 4. TESTIMONIOS DE LA LITERATURA LATINA DE ÉPOCA AUGÚSTEA.	494

V. 1. 5. TESTIMONIOS LATINOS DEL PERÍODO POSTCLÁSICO.	495
V. 1. 6. TESTIMONIOS LITERARIOS LATINOS DEL PERÍODO TARDÍO.	496
V. 2. LA PERVIVENCIA DE LA MÚSICA DE ORFEO, EN EL ARTE GRIEGO Y ROMANO.	497
V. 3. SÍNTESIS Y VALORACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ACERCA DE LA PERENNIDAD DE LA MÚSICA DE ORFEO.	499
<b>CONCLUSIONES.</b>	511
<i>Los medios humanos de un arte sobrehumano.</i>	511
<i>El ámbito natural de un arte sobrenatural: de la naturaleza no – humana al ámbito de lo humano.</i>	517
<i>De los hombres a los dioses.</i>	524
<i>De los dioses a la eternidad.</i>	528
<i>Final: en la eternidad.</i>	536
<b>APÉNDICE I: PARALELOS DEL MITO DE LA MAGIA MUSICAL: DOS EJEMPLOS DE MÚSICOS PRODIGIOSOS EN LA TRADICIÓN LEGENDARIA DE OTROS PUEBLOS INDOEUROPEOS.</b>	539
I. INTRODUCCIÓN.	540
II. SADKO, VISVAMITRA Y ORFEO COMO POETAS - MÚSICOS LEGENDARIOS.	544
II. A. El canto, los instrumentos y el carácter del arte de Sadko, de Visvamitra y de Orfeo.	544
II. B. ¿Sobre qué ámbitos actúan Sadko, Orfeo y Visvamitra, a través de la música?	546
III. BALANCE FINAL.	551
<b>APÉNDICE II: TEXTOS COMPLEMENTARIOS.</b>	555

A. LA LIRA COMO IMAGEN DEL ALMA.	555
1. Platón, <i>Phaed.</i> , 85 e y ss.	555
2. Platón, <i>Phaed.</i> , 92 a-c.	556
3. Plutarco, <i>Quaest. plat.</i> , 1007 e-1009 b.	556
4. Proclo, <i>In R.</i> , I, 212-3 Kroll.	558
5. Juan Filópono, <i>In Aristotelis de anima libros commentaria</i> , vol. 15, p. 70 de los CAG.	559
6. Aristides Quintiliano, II, 17.	559
B. ORIGEN CELESTE DE LA CATARSIS MUSICAL.	560
7. Yámblico, <i>VP</i> , 15, 65-6.	560
8. Yámblico, <i>De mysteriis</i> , III, 9.	561
C. EL POETA, EL MÚSICO Y LA EDUCACIÓN.	562
9. Estrabón, I, 2, 3.	562
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	564
<b>ÍNDICE DE TEXTOS CITADOS</b>	610
<b>ÍNDICE GENERAL</b>	658

**FE DE ERRATAS**

**ADVERTIDAS EN LA TESIS DOCTORAL**

**"ORFEO Y LA MITOLOGÍA DE LA MÚSICA",**

**REALIZADA POR FRANCISCO MOLINA MORENO,**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR. D. ALBERTO BERNABÉ**

**(DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA GRIEGA Y LINGÜÍSTICA INDOEUROPEA,**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA,**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID),**

**Y DEFENDIDA Y APROBADA EN LA MENCIONADA FACULTAD**

**EL 15 DE JUNIO DE 1998.**

Tipo "Graeca" también en las notas. Los sobrenombres de autores, siempre con mayúscula: p. e., "Plinio el Viejo", "Filóstrato el Joven".

P. 5, l. 15: "Así pues", corr. por "Así, pues".

P. 15, l. 28: "Así pues", corr. por "Así, pues". Lo mismo en todos los lugares en los que aparezca.

P. 20: "cap.XXXIII", corr. por "cap. XXXIII". Nota 51: "Procedente de", corr. por "Transmitido por".

P. 21, l. 6: "(v. 7)y", corregir por "(v. 7), y". L. 27: insertar coma tras "capítulo".

P. 29, líneas 4-5: "el primer elemento de ese compuesto aparecía", corr. por "el primer elemento de ese compuesto, aparecía".

P. 33, líneas 21-2: "-I, 321, 28-", corregir con "-I, 321, 28-" (con guiones largos).

P. 39, línea 19: "v. v.", corregir con "v."; línea 26: "vv. vv.", corr. con "vv."

P. 44, final: insertar ... *quae numina voce moveret?*, que pasó a la página siguiente.

P. 48: "que escribió", corregir por "que escribieron".

- P. 52, línea 7: "se llamacithara", corr. por "se llama cithara", con espacio.
- Pp. 70 (línea 28) a 71 (línea 5): no hace falta repetir esa serie de citas; sustituir por "como hemos visto en pp. 68-9", después de "eminentemente mágico", en p. 70, l. 27.
- P. 73, l. 6: "ello", corr. por "Ello".
- P. 79, nota 155, l. 3: "uqod", corr. por "quod".
- P. 86, l. 29: "pulsadas,", corr. por "pulsadas".
- P. 91, línea 16: "pararadoxógrafo", corr. por "paradoxógrafo".
- P. 119, l. 27: "velada del", corr. por "velada de".
- P. 121, l. 7: acento circunflejo no al lado, sino sobre la primera "iota" de "noeítai".
- P. 122, l. 2: "ofrecerlo", corr. por "ofrecerla".
- P. 152, l. 4: "de los ríos", corr. por "los ríos". L. 5: insertar coma tras "(tiger)".
- P. 168, l. 6: "aparecen Pomponio Porfirión", corr. por "aparecen en Pomponio Porfirión".
- P. 178, l. 18: insertar coma tras el paréntesis.
- P. 200, l. 10: insertar coma tras "Apolonio de Rodas-", y suprimirla de la línea siguiente.
- P. 216: en la discusión del sentido musical de μεταβολή, añadir referencia al trabajo de García López, J., 1969: "Sobre el vocabulario ético-musical del griego", en *Emerita*, 37, pp. 335-352, esp. pp. 349 y ss.
- P. 239, l. 13: "voz,", corregir por "voz;".
- P. 260, nota 489, línea 2: "É", corregirlo por "/".
- P. 264, l. 8: "la de las éstas", corr. por "la de éstas". L. 22: pasar el paréntesis y los dos puntos de l. 23 al final de l. 22.
- P. 288, l. 16: "Es este", corr. por "Es éste".

- P. 289, nota 529, líneas 1-2: pasar la coma del principio de l. 2 al final de l. 1.
- P. 332, l. 7: "También estuvo también presente", corr. por "También estuvo presente".
- P. 352, l. 3: "Es curioso es que", corr. por "Es curioso que".
- P. 353, l. 2: insertar coma tras "grulla".
- P. 358, l. 22: insertar coma tras "amplio"; l. 23: "aquel", corr. por "aquél".
- P. 362, n. 661: poner en Graeca la palabra "h\qoç".
- P. 363, nota 662: poner en Graeca las palabras "kalav", "ajoidav", en l. 1, y "ejpwidaiv", en l. 3. En l. 5 de esta misma nota 662, corregir "E.,Alc." por "E., Alc.", con espacio.
- P. 366, nota 668, línea 4: poner en Graeca las palabras "bavkcoi, bavkcai".
- P. 389, l. 15: "sólo", corr. por "solo".
- P. 391, l. 11: "Julio el africano", corr. por "Julio el Africano".
- P. 405, l. 14: "que reducen de la armonía", corr. por "que reducen la armonía".
- P. 412, l. 20: "Así pues", corr. por "Así, pues"; l. 25: insertar coma tras el guión y tras "al menos".
- P. 463, l. 5: "atribuye", corr. por "atribuye".
- P. 476, l. 16: suprimir las letras en cursiva "*an*".
- P. 524, l. 22: insertar coma tras el paréntesis; l. 26: "de los muertos, también", corregir por "de los muertos; también".
- P. 525, l. 27: insertar coma tras "salmodiadas".
- P. 526, l. 34: "pitagórica,", corregir por "pitagórica" (suprimir la coma).
- P. 531, l. 5: insertar coma tras el paréntesis. Suprimir líneas 22-29, con la nota 1071; remitir simplemente a la página anterior.
- P. 532, l. 7: insertar coma tras el paréntesis.

P. 537, l. 10: insertar coma tras el paréntesis. Línea 20: "los ruisseños", corr. por "Los ruisseños".

P. 545, l. 4: insertar coma tras los paréntesis.

P. 548, l. 10: "Zar de las aguas", corr. por "Zar de las Aguas". L. 31: "Zar del mar", corregir por "Zar del Mar".

P. 549, l. 10: "muchas", corr. por "muchos". L. 14: "Zar de las aguas", corr. por "Zar de las Aguas".

P. 551, l. 27: "y de Orfeo", corr. por "y Orfeo".

P. 553, l. 1: "Así pues", corr. por "Así, pues". L. 24: "Orfeo", corr. por "y Orfeo". L. 28: "Zar de las aguas", corr. por "Zar de las Aguas".

P. 554, l. 3: "Zar de las aguas", pasar a "Zar de las aguas".

P. 566, antes de la referencia al trabajo de Bianco, insertar: BESCHI, L., 1991: "La prospettiva mitica della musica greca", en *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité*, CIII, pp. 35-50.

P. 574: Tras la referencia a García Gual, C., 1992: *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, insertar GARCÍA LÓPEZ, J., 1969: "Sobre el vocabulario ético-musical del griego", en *Emerita*, 37, pp. 335-352.

P. 594, después de la referencia al trabajo de Viarre, insertar: VILLAR LIÉBANA, F., 1991: *Los indoeuropeos y los orígenes de Europa*. Madrid, Gredos.

Suprimir índice de testimonios.