

MÚSICA DE ORFEO Y MÚSICA DE LOS ÓRFICOS*

Francisco Molina Moreno.

Universidad Complutense de Madrid.

§1. Introducción

Nuestro objetivo, en estos momentos, es explorar las relaciones entre la música que las fuentes antiguas atribuyen a Orfeo y la que pudo estar presente en el ritual y en los mitos órficos. Es éste un aspecto del orfismo que, en la medida de lo que sabemos, nadie ha abordado, y sorprende lo poco que se dice de la música en el marco de una corriente religiosa cuya fundación se atribuía a un músico legendario, Orfeo, en un ámbito, el griego, en el que la música estuvo casi siempre en la primera línea, en toda ceremonia cultural. En el estudio de esta cuestión, no nos proponemos reconstruir el estado de cosas del orfismo primitivo, sino más bien trazar la historia de las creencias y usos relativos a la música, en el ámbito órfico, a lo largo de toda la Antigüedad, para exponer las posibles relaciones entre lo más temprano y lo posterior. Comenzaremos por recordar brevemente lo relativo a la música de Orfeo, según las fuentes de su mito.

§2. La magia musical de Orfeo.

La literatura y el arte antiguos presentan a Orfeo como un cantor legendario, cuya prodigiosa música era capaz de amansar fieras, calmar tempestades e incluso superar el canto de las sirenas en poder de seducción¹. Orfeo también podía apaciguar mediante su canto los ánimos de sus oyentes humanos, como nos sugiere la pintura vascular ática de época clásica², e incluso fue capaz de conmovier a los dioses del reino

* Esta ponencia presenta un avance de parte de los resultados de una investigación desarrollada con beca postdoctoral de la Comunidad de Madrid, entre los años 2000-2002. Una versión previa se halla publicada con el título “El orfismo y la música”, en el libro coordinado por Bernabé, A., y Casadesús, F., 2008: *Orfeo y el orfismo: un reencuentro*, Madrid, Akal, pp. 817-840.

¹ Cf., para el dominio sobre los animales, Simónides, fr. 567 Page, y E. *Ba.*, 562 ss.; para las tempestades, *AP*, 7, 8, y Dionisio Escitobraquiún, fr. 18 y 30 Rusten; para la victoria sobre las sirenas, A. R., 4, 903-9.

² P. e., en la cratera conservada en el Museo Nazionale di Napoli, de ca. 460 A. C. (cf. Garezou, M. X., 1994, núm. 22; cf. *ibid.*, núms. 23-25).

de los muertos, para que permitieran a Eurídice volver a la vida³. Con esa facultad de comunicarse con los dioses puede relacionarse el hecho de que Orfeo fuera considerado fundador de ritos místéricos⁴, e incluso hay algunas fuentes que dicen que había aprendido sus doctrinas durante su descenso al Hades⁵.

Podemos calificar de mágico el efecto que los antiguos atribuían a la música de Orfeo. En efecto, algunos motivos del mito pueden relacionarse con prácticas musicales mágicas de los antiguos: p. e., por lo que se refiere al dominio sobre los animales, Platón alude a ensalmos contra los escorpiones y las serpientes⁶; en cuanto al encantamiento de árboles y rocas, es algo que se atribuye tanto a Orfeo como a la maga más ilustre de la mitología griega, Medea⁷. Dominar los fenómenos meteorológicos también es una facultad eminentemente mágica⁸.

Pues bien: las creencias mágicas se basan, en gran medida, en la convicción de que lo semejante atrae a lo semejante⁹, y esa convicción se manifiesta en distintos momentos de la historia del pensamiento antiguo: la encontramos ya en la *Odisea* (17, 218), le fue atribuida a Empédocles y a los pitagóricos, y de ella hablaron también Platón y Aristóteles¹⁰. Aristides Quintiliano recurrió a ese principio *similia similibus* para explicar por qué determinados instrumentos musicales actúan sobre el alma: porque ésta es una armonía de fundamento matemático, como la armonía musical, y,

³ Verg. *Ge.*, 4, 453-527; Ov. *Met.*, 10, 1 – 11, 66.

⁴ Vid. Guthrie (1935), West (1984), y Sorel (1995).

⁵ Cf. Plut. *De sera numinis vindicta*, 566 b, y Ps. Orph. *Arg.*, vv. 40 y ss.

⁶ Pl. *Euthd.* 290a, cf. *PMag.* XIII 262-4 Preisendanz. Vid. *E.IA* 1212, *Ba.* 564, *Ov.Met.* 10.143 y 11.10–15, acerca de Orfeo, y cf. *Ov. Met.*, 7, 192, para Medea.

⁷ Vid. *E.IA* 1212, *Ba.* 564, *Ov.Met.* 10.143 y 11.10–15, acerca de Orfeo, y cf. *Ov. Met.*, 7, 192, para Medea.

⁸ Cf. *Hdt.* 7.191 (ensalmo de los magos persas en el Artemision); Philostr. *VA* 8.7, *Him.* 47.120 ss., sobre himnos a los vientos atribuidos a Sófocles y a Simónides, respectivamente. Dominio de Medea sobre los vientos, a través de una invocación cantada a los dioses, en *Ov.Met.* 7.192 ss. (cf. Séneca *Med.* 755 ss.). Nos consta que esas invocaciones se cantaban o, cuando menos, se salmodiaban, a la vista, p. e., de Plot. 4.4.38.3: "plegarias sencillas o cantadas artísticamente"; vid. Molina Moreno 1998, 76-84. Sobre los sacerdotes encargados de apaciguar los vientos, vid. Paus. 2.12.1; *Iust.Phil.Qu.et Resp.* PG VI 1.277, y Hsch. s.v. ἀνεμοκοῖται (literalmente "apaciguadores de los vientos"). Cf. también un encantamiento contra los huracanes, en *POxy.* 11.1383 (p. 237).

⁹ Vid. Combarieu 1909, y Müller 1965.

¹⁰ Sobre Empédocles, vid. Arist. *EE*, 1235a 11; *EN*, 1155b 7; *MM*, 1208b 11 ss.; *De an.*, 404b 11-15 (= Emp. B 109 DK); Thphr. *De sens.*, 1 = Emp. A 86 DK. Para los pitagóricos, S. E. *M.*, 1, 303. Cf., por último, Pl. *Ly.*, 214b, y Arist. *De an.*, 404b 17.

por otra parte, la constitución del alma y la manera en la que se une al cuerpo son análogas a la materia y a la naturaleza de los instrumentos¹¹.

Si así fue como se explicó el poder de la música sobre el alma, podríamos suponer que la acción mágica de la música de Orfeo sobre la naturaleza y sobre los dioses se basaría en una creencia según la cual el mundo estaría constituido musicalmente, o tendría una naturaleza musical o, cuando menos, sonora. En efecto, si el sonido fuera la esencia del mundo, también sería el medio más idóneo para regir el universo, de modo que el músico podría ser a la vez un mago, como lo fue Orfeo¹². La relación entre esas ideas sólo se manifiesta, que sepamos, en la disertación núm. 37, 5-6, de Máximo de Tiro, en la que el autor relaciona el mito de Orfeo con las doctrinas platónico-pitagóricas sobre la armonía del universo¹³. Sin embargo, esas doctrinas no son órficas. Nos parece, pues, del mayor interés una investigación más amplia sobre las manifestaciones sonoras en los mitos cosmogónicos del orfismo. Ello nos permitirá, además, estudiar el sentido que tuviera el uso de la música en los rituales órficos.

§ 3. Manifestaciones sonoras en las teogonías órficas.

§ 3. 1. Una investigación sobre la Noche

Intentemos comenzar por el principio. Según la teogonía órfica comentada en el *Papiro de Derveni*, ese principio parece haber sido la Noche; por otra parte, en la teogonía órfica que Damascio dice conocer a través de Eudemo, parece que la Noche no nació, sino que existía desde el principio¹⁴.

Lo atractivo de la Noche es que, ya en el mismo *Papiro de Derveni*, la encontramos pronunciando oráculos¹⁵. Es cierto que los verbos *panompheúo*

¹¹ Cf. Arist. Quint., 2, 17-18, pp. 86-90 W.-I.; Ps. Galeno, *Ad Gaurum quo modo animetur fetus*, 11, 4 (en quien pudo basarse Aristides Quintiliano), y Mathiesen, Th. J., 1983, pp. 36-37 y 151-5. Agradecemos al último autor mencionado que nos recordara la importancia de esos pasajes (correos electrónicos del 22 de agosto y del 24 de septiembre de 2004). Aristides Quintiliano y el Ps. Galeno están desarrollando las analogías entre el alma y la lira, discutidas por Pl. *Phaed.*, 85e y ss., y 92-94; cf. Pl. *R.*, 443c-d; Plu. *Quaest. plat.*, 1007 e-1009 b, y Procl. *In R.*, I, pp. 212-3 Kroll, y II, p. 4 Kroll.

¹² Para la creencia en una naturaleza sonora del universo, vid. Schneider 1968, 57; sobre la potencialidad mágica del sonido, Schneider 1951, 141-3; acerca del músico-mago, Schneider 1960, 161 y 166-72.

¹³ Vid. Philol. fr. 6b Huffman, y Pl. *Tim.*, 35b-36d. Aristóteles atribuye doctrinas parecidas a los pitagóricos (cf. *Metaph.* 985b 23-986a 2, 986a 15-21; 990a 19; 1090a 20-23; 1091a 13-18; *Phys.*, 213 b 22 y ss.; *De caelo*, 300 a 16-17, y fr. 162 y 166 Gigon); compárese con Philol. fr. 1, 2, 5, 6 y 7 Huffman.

¹⁴ La primacía de la Noche en la teogonía de Derveni se atestigua en la col. 14 del papiro (OF 10 B.); para la teogonía de Eudemo, vid. OF 20 B.

¹⁵ Sobre esa función de la Noche, cf. también OF 113 B. y las *Argonáuticas órficas*, v. 28.

("proclamar") y *khraío* ("pronunciar oráculos"), que leemos, respectivamente, en las cols. 10-11 del papiro (*OF* 6 B.; **TEXTO 1**), no se relacionan con la música, sino sólo con la adivinación; pero nos consta que los oráculos eran cantados, a la luz de varios testimonios¹⁶, y, sea como sea, esos pasajes atribuyen a la Noche una manifestación sonora.

Debemos preguntarnos ahora: ¿Qué vaticinaba la Noche? El nacimiento y las obras de Zeus, que tendrían mucho que ver con el orden cósmico¹⁷. Es decir, la organización y devenir del universo dependió indirectamente (a través de Zeus) de una manifestación sonora, de las palabras de una divinidad primordial, la Noche; pero hay que observar que esa divinidad no había hecho nacer con su voz a los dioses que la sucedieron. En general, el proceso cosmogónico no es consecuencia de los oráculos de la Noche.

§3. 2. Tiempo de truenos

Critias presentó "el imponente estrépito del trueno y el cuerpo estrellado del cielo" como "obra de arte del Tiempo, el sabio artesano"¹⁸ (**TEXTO 2**). El trueno es un elemento sonoro coherente con los atribuidos a estas divinidades primordiales en otros fragmentos órficos, como veremos en seguida¹⁹. Y, si bien Critias no atribuye esas ideas a Orfeo, está hablando de una divinidad que luego aparecería en testimonios posteriores de las teogonías órficas, o que quizá ya aparecía en esas teogonías en época clásica, pues Píndaro lo menciona como padre de todas las cosas, en su *Segunda oda olímpica*, que contiene otros múltiples rasgos órficos²⁰. Hay además una clara reminiscencia órfica en el mismo fragmento de Critias que alude al trueno como obra de arte del Tiempo: la alusión a una época en la que los hombres eran salvajes y feroces, lo que se refiere a las abominables prácticas de las que Orfeo habría apartado a la humanidad, según Aristófanes y Horacio²¹.

¹⁶ E. *Io*, vv. 91-2; Str. 7, fr. 19, y Paus. 10, 5, 7-8, entre otros muchos.

¹⁷ Cf. Schwabl 1962, 1479, y *OF* 251, 219, 6, 220, 240 (VI), 247 (II) y 237 B.

¹⁸ Fr. 19 Snell, vv. 32-4.

¹⁹ Schneider 1960, 133 y 142, dice que el trueno suele compararse con el canto de los dioses demiurgos, en mitos de diversos pueblos (cf. también su p. 150); pero creemos que el trueno del Tiempo, en las cosmogonías órficas, no genera el universo.

²⁰ El Tiempo como padre de todas las cosas, en Pi. *O.*, 2, 17. Para otros rasgos órficos en esa oda, cf., p. e., las láminas de Turios, (*OF* 488 B., v. 6), con Pi. *O.*, 2, 74, y *OF* 489 B., v. 4, con Pi. *O.*, 2, 57-8.

²¹ Ar. *Ra.*, 1032, y Horacio, *Ars poetica*, 391-3. Cf. *OF* 641 B. *ap.* S. E. *M.*, 2, 31, que quizá parodia el fragmento 19 Snell, de Critias (también transmitido por S. E. *M.*, 9, 54).

§3. 3. El tímpano de Adrastea

Unida al Tiempo había una diosa, cuyos nombres eran Ananke y Adrastea. Es muy importante que Adrastea fuera también un nombre de Rea-Cibeles²², porque, igual que Cibeles, dueña de tímpanos y címbalos²³, también Adrastea posee esos instrumentos de bronce, para hacerse obedecer por todos los dioses (**TEXTO 3**). Otro fragmento nos dice que alguien "dio unos címbalos de bronce a Adrastea", y el autor que lo ha transmitido añade que la diosa los hacía sonar ante la gruta de la Noche, para que sus leyes quedaran claras para todos²⁴.

¿Quién habría entregado esos címbalos a Adrastea? No podemos saberlo con exactitud; pero el contexto en el que se han transmitido los fragmentos indica que el escenario de los hechos era la gruta de la Noche, por lo que no es imposible que fuera la Noche quien diera los instrumentos a la diosa²⁵.

§3. 4. Fanes bramador

Otra divinidad anterior a Zeus es Fanes, de quien se nos dice que muge como un toro y ruge como un león de ojos brillantes (**TEXTO 4**)²⁶. Además, el himno órfico núm. 6 alaba a Protógono bajo el nombre de Fanes (v. 8), y dice que tiene voz de toro y que silba (vv. 3 y 5; **TEXTOS 5-6**). Pero es muy importante observar que los bramidos de Protógono-Fanes no causan el nacimiento del mundo primigenio; tampoco Fanes

²² Ananke-Adrastea, en *OF 77 B*. Equivalente a Rea-Cibeles, en *Phoronis* fr. 2, 1-4 Bernabé.

²³ Preferimos transliterar simplemente los nombres de esos instrumentos. El tímpano es un tambor pequeño, no un "tímbal" (el *DRAE* recoge la palabra "tímpano" con la acepción de "tambor"); vid. *E. Ba.* 124-5, donde se dice que los Coribantes descubrieron un βυρσότονον κύκλωμα, "un cilindro con una piel extendida sobre él", e. d., un tambor (cf. Luciano, *Dialogi deorum*, 20, 1, 16-19; *Suda*, τ, 1164; Eustacio, *Ad Il.*, vol. II, p. 788, l. 11-15 y 25-8 Van der Valk); cf. West 1992, 124 y lám. 32. Los címbalos son unos platillos menores que los usados en la orquesta moderna (vid. West 1992, 125, y Mathiesen 1999, 170-1); según Nonn. 9, 116-7, parecen haber sido de bronce y haber ido agrupados por pares.

²⁴ Tímpanos y címbalos de Cibeles, en *D. S.*, 3, 58, 2; cf. *Orph. H.*, 14, 3, y 27, 11. Para los de Adrastea, *OF 211 B.* (ap. Hermias, *In Phdr.*, p. 162, 2-6 Couvreur) y 212 B. Los ῥόπτρα, siempre de bronce, parecen ser un par de címbalos pequeños montados sobre palmetas que se agitan para hacerlos chocar; cf. *Plu. Crassus*, 23, 9; Nonn. 14, 348; cf. West 1992, 125-6, con nn. 218-9, y Mathiesen 1999, 173-6.

²⁵ *Herm. In Phdr.* 248c, p. 162, 6-7 Couvreur.

²⁶ Sobre los rugidos y mugidos de Fanes, vid. *OF 130 B.* (*Hes. Th.* 820-35, dice cosas muy parecidas a propósito de Tifeo; pero Tifeo no intervenía activamente en la cosmogonía). También a Dioniso se le compara con el toro: cf. *E. Ba.* 100 y 920-2, y *Plu. Quaest. graec.* 36, 299b.

había nacido de un sonido, sino que protagonizaba manifestaciones sonoras, como otras divinidades primordiales órficas²⁷.

Por lo demás, tenemos que recordar que la devoración de Fanes por Zeus parece haber sido profetizada por la Noche²⁸, lo que constituye un ejemplo de relación entre la organización del cosmos y una manifestación sonora (más concretamente, lingüística) de una divinidad primordial, como decíamos en §2. 1; pero la devoración de Fanes no era consecuencia del oráculo. Frente a esa expresión verbal de la Noche, en esa fase posterior del proceso cosmogónico, hay que observar que las manifestaciones sonoras de estas divinidades primordiales están más cerca del estruendo indeterminado que del sonido afinado o del lenguaje verbal: los truenos del Tiempo y la percusión del tímpano de Adrastea; ahora, los bramidos y rugidos de Fanes. Creemos que esa índole de los sonidos primordiales tenía que ver con el estado aún desordenado de la materia cósmica, en las fases iniciales de la cosmogénesis: un carácter aún muy lejano de lo que en griego se llamaría *kósmos*. Ciertamente las Musas, hijas de Zeus, sólo nacieron una vez que el orden cósmico estaba constituido²⁹; pero no es verosímil que los mitos presentaran como una armonía los sonidos del universo en formación.

§3. 5. Del tímpano de Adrastea a la danza de los Curetes.

Volvamos a ocuparnos ahora de Adrastea, que nos va a conducir ante la siguiente manifestación sonora de las que tienen lugar en las teogonías órficas. Los címbalos y tímpanos de la diosa nos hacen recordar la danza armada de los Curetes, que hacían sonar sus lanzas y escudos, para impedir que se oyeran los llantos del pequeño Zeus. Alberto Bernabé, siguiendo a Brisson, ha atribuido al tímpano de Adrastea una función afín a la de la danza de esos Curetes³⁰. En efecto, Proclo dice que Adrastea custodiaba al demiurgo, y parece que esa diosa habría criado a Zeus en la gruta de la Noche³¹. Pero, según Hermias, Adrastea se valía del tímpano para que sus leyes quedaran claras para todos.

²⁷ Cf., en general, Schneider 1960, 135, que señala el carácter sonoro de los seres primordiales en mitos cosmogónicos de otros pueblos.

²⁸ *OF* 240 VI y VII B.

²⁹ *Hes. Th.*, 73-5, y *Ph. De plant. Noë*, p. 348 Mangey.

³⁰ Danza de los Curetes: Corina, fr. 1, v. 12-16 Page, y *Ps. Apollod.* 1, 5; Curetes como tutores de Zeus, en *E. Hypsipyle*, col. 5, p. 63 Cockle; entre los órficos, *OF* 297 II B. Función de la danza de los Curetes: *Lucret.* 2, 633-8, y *OF* 213 VI y VII B. Para la analogía del tímpano de Adrastea con el estruendo de los Curetes, vid. Brisson 1987, 61.

³¹ Adrastea, custodia del demiurgo, en *Procl. Theol. plat.* 4, 52, 16, donde se cita *OF* 212 B.; nodriza de Zeus, en *Herm. In Phdr.* 248c, p. 162, 9-12 Couvreur; *Ps. Apollod.* 1, 5, y *Procl. In Tim.* 41e, 3, 274 Diehl. Además, *Rea khalkókrotos*, en *Orph. H.* 14, 1-3, como los Curetes, *ibid.* 38, 1.

Por otra parte, atribuir a los Curetes una danza estrepitosa puede ser coherente con el hecho de que más tarde el trueno fuera propio de Zeus (**TEXTO 7**), como vamos a ver en seguida. Los Curetes serían servidores del dios del trueno, al que respondían imitando ese trueno con ayuda de sus armas³².

§3. 6. La voz de Zeus.

En nuestro recorrido por las divinidades que se suceden en las teogonías órficas, llegamos ya al punto en el que nos sale al encuentro Zeus. Antes de examinar las manifestaciones sonoras que le atribuyen ciertos fragmentos órficos, hay que indicar que, según el comentarista de Derveni, algunos creían que Zeus nació cuando recibió ese nombre (col. 18, 9-11, **TEXTO 8**; cf. col. 17); pero, en realidad, Zeus ya existía antes con el nombre de Moira, que era como Orfeo había llamado al *pneûma*. En la col. 17, donde al parecer se trata de Zeus³³, se dice: "*Existía antes de ser nombrado; después fue nombrado*", lo cual, junto a los testimonios que hemos ido examinando hasta ahora, confirma explícitamente que no hay génesis a partir de la palabra, en el orfismo.

La principal manifestación sonora de Zeus, el trueno, le fue entregada, junto con el rayo, por los Cíclopes, cuyos nombres (Brontes, Steropes y Arges) también aluden al rayo y al trueno. Sin embargo, Zeus no ejerce su función demiúrgica mediante el trueno³⁴. Sólo un poema órfico, titulado *Hórkoï* ("Juramentos"), alaba la "voz del padre", la que primero resonó cuando éste organizó el universo (**TEXTO 9**)³⁵. La gran novedad de ese fragmento es que, en él, la voz del Padre parece algo más que una circunstancia concomitante de la cosmogonía: la relación entre ambas parece de causa-efecto, cosa que no se encuentra en ningún otro fragmento órfico y que refleja una clara influencia judeo-cristiana.

Debemos, por último, comentar un testimonio procedente de las postrimerías de la Antigüedad, que identifica a Zeus con el éter y lo alaba como dios de todas las cosas y como el que "todo lo amalgamó silbando con sus voces mezcladas con el aire"

³² Trueno de Zeus: Hes. *Th.*, 72, y *OF* 389, 269 (I) y 691, v. 2 B. La relación con los Curetes la sugirió ya Gruppe 1897-1906, 898-9 de la reimpr. de 1975.

³³ Cf. Janko 2001, 26.

³⁴ Sobre los Cíclopes, vid. *OF* 228 B.; sobre sus nombres, *OF* 82 B. Sobre el hecho de que dieron a Zeus el trueno y el rayo: A. R. 1, 509-1, y Ps. Apollod., 1, 2, 1 [1, 6] = *OF* 228 I B.; cf. *OF* 269, 389 y 691 B. Proclo dice que los Cíclopes entregaron a Zeus sus poderes demiúrgicos, al citar el fragmento 269 B., que cuenta que los Cíclopes dieron a Zeus el rayo y el trueno (*In Tim. 29a*, 1, 327, 23-9 Diehl); pero esa identificación del rayo y el trueno con los poderes demiúrgicos es exclusiva de Proclo y no se confirma a la luz de ningún otro fragmento órfico.

³⁵ *OF* 620 B., citado por Iust. Phil. *Coh. Gr.* 16b Morel = Cyr. Al. *Contra Iulianum* 1, 46.

(TEXTO 10)³⁶. La identificación de Zeus con el éter se da en testimonios mucho más antiguos³⁷, y, entre los órficos, parece deberse a una reelaboración estoica de la identificación órfica de Zeus con el aire³⁸. En cuanto al sonido del éter, ya el autor de *Prometeo encadenado* alude a él (v. 125); pero creemos que llega al orfismo a través de esa misma reelaboración estoica de las doctrinas sobre el aire divinizado, doctrinas que los órficos debían a Diógenes de Apolonia. Éste había dicho que la audición se debía a un movimiento del aire, cosa que no se atestigua entre los órficos; pero lo que sí encontramos es una posible reescritura estoizante de la doctrina de Diógenes de Apolonia y de Empédocles sobre la audición, con el éter en lugar del aire como transmisor del sonido³⁹: así lo vemos en *OF* 243 B., donde se afirma que el éter es la mente de Zeus, con la que éste lo escucha todo (vv. 17-18). También el autor del fragmento 414 B., al aludir a las voces del éter, parece haber puesto el éter en el lugar del aire; pero lo que representa una significativa novedad, por su parte, es que las voces del éter se sitúan en un contexto cosmogónico. Así, el autor del fragmento en cuestión seguía, conscientemente o no, a los autores de otros textos que también atribuían manifestaciones sonoras a las entidades primordiales de las cosmogonías órficas. Pero esa última manifestación sonora, que hallamos en *OF* 414 B., no es el acto cosmogónico, ni hace avanzar el proceso cosmogónico. Tampoco era ése el caso con las otras entidades. Sus sonidos acompañaron el proceso cosmogónico; pero no lo desencadenaron.

³⁶ *OF* 414 B., transmitido por Juan Diácono Galeno, *In Hesiodi Theogoniam commentaria*, v. 950. Vid. Molina Moreno, 1998, 343-351.

³⁷ A. fr. 70 Radt (en Clem. Al. *Strom.*, 5, 14, 114, 4 = Eus. *PE*, 13, 13, 41); E. fr. 941 Nauck (= E. *Thyestes*, fr. 1 Jouan-Van Looy *in appendice*, en Heraclit. *All.*, 23, 7, pero ya traducido por Cic. *ND*, 2, 65), y Chrysipp. fr. 1077 Arnim (según Cic. *ND*, 1, 40). También se les identifica en *OF* 202 IV B., procedente de *Hom. clem.*, 6, 8, 1-2.

³⁸ Sobre Zeus = aire, cf. *PD*, col. 17, 3-4 (cf. *OF* 14 B., v. 3, y Bernabé, 2002b, 116), col. 19, 1-4, y col. 23, 3; *OF* 492 B. (cf. Bernabé, 2002a, y Bernabé-Jiménez San Cristóbal, 2001, 183-200) y *OF* 31 B., v. 5. El estoicismo atribuyó al éter las funciones cósmicas que los órficos y Diógenes de Apolonia atribuían al aire, identificado con Zeus: para el éter como origen de todas las cosas, cf. Chrysipp. fr. 1067 Arnim; como principio rector del universo, Chrysipp. fr. 634 Arnim; identificado con Zeus, en Chrysipp. fr. 1077 Arnim. Cf., sobre el aire, Diog. Apoll. 64 B 4 y 5.

³⁹ Para el movimiento del aire como causa de la audición, cf. Diog. Apoll. 64 A 19 DK, en Thphr. *Sens.*, 40, p. 510 D., y Emp. 31 A 86 DK, = 145 Wright, transmitido por Thphr. *Sens.*, 9, fr. 1 Wimmer = p. 501-2 D. Empédocles, por cierto, había identificado éter y aire (Emp. 31 B 71 DK = 60 Wright). Quizá al sustituir el aire por el éter, se seguía una tendencia a distanciarse de lo terreno, pues, al estar el éter más lejos de la Tierra, era más fácil asociarlo con lo divino.

§3. 7. Dioniso y el zumbador de los Titanes

La última generación divina, en las teogonías órficas, viene representada por Dioniso⁴⁰. Sobre él, hay que mencionar el testimonio de Clemente de Alejandría, que refiere el mito de cómo los Titanes engatusaron al pequeño Dioniso con juguetes y lo mataron y devoraron. Entre los juguetes empleados por los Titanes, figuraba un instrumento llamado *rhómbos* ("zumbador"), del que hablaba ya un texto conservado en el *Papiro de Gurob*, del s. III a. C. (**TEXTO 11**)⁴¹ Un esolio al *Protréptico*, de Clemente de Alejandría (autor que ha transmitido el mito que ahora nos ocupa), explica que ese zumbador era un trocito de madera, del que colgaba un cordel, y que se agitaba en las ceremonias rituales, para que zumbara (**TEXTO 12**)⁴².

No conocemos un solo testimonio de si, en la apreciación de los antiguos, el zumbador reproducía la voz de Dioniso; en tal caso, sería verosímil que hubiera sido el medio más adecuado para atraer al dios. Por lo demás, Dioniso no protagoniza manifestaciones sonoras, en los mitos cosmogónicos órficos. Quizá ello se debe a que este dios ya no tiene ninguna potencialidad demiúrgica: Dioniso no da lugar a ninguna otra divinidad que lo suceda, ni a ningún nuevo estado del cosmos, ni siquiera reordena el estado cósmico previo, sino que con él finaliza la genealogía de las divinidades órficas, y se llega al estado presente del universo.

§3. 8. Conclusión: función del sonido en las cosmogonías órficas.

De cuanto hemos expuesto parece deducirse que en los mitos cosmogónicos órficos falta por completo la idea de un canto demiúrgico, pues la música implica un orden que, en los orígenes del universo, no existía. Por ello, en esos mitos, los sonidos del universo naciente, en las escasas ocasiones en las que se alude a ellos, son sólo fragores confusos, truenos o rugidos⁴³, con la salvedad de los oráculos de la Noche, en

⁴⁰ OF 283, 89 (I-II) y 98 (III) B.

⁴¹ El mito de Dioniso y los Titanes se cuenta en OF 306 B., procedente de Clem. Al. *Prot.* 2, 17, 2-18, 1. El testimonio del *Papiro de Gurob* corresponde a OF 578 B.; cf. West 1984, 170, y Pack ²1965, núm. 2464.

⁴² Sobre el zumbador, vid. *sch. in Clem. Al. Prot.* 2, 17, 2, p. 302, l. 27 y ss. Stählin; cf. p. 14, 12-3. Vid. también *sch. in A. R.* 1, 1134-39b, y Hsch., s. v., así como Pettazzoni 1924; Tavenner, E., 1933; Gow 1934; Mathiesen 1999, 172-3; Hordern 2000, y Tortorelli-Ghidini 2000. Sobre su uso en los misterios, vid. E. *Hel.* 1358 ss., y AP 6, 165; para los de Cibele, Diog. Ath. fr. 1, l. 1-3 Snell, y A. R. 1, 1139; para los de Deméter, Epiph. Const. *Haer.* vol. 3, p. 510, l. 15 Holl-Dummer. Sobre el uso del *rhómbos* en ceremonias rituales, vid. Archyt. 47 B 1 DK, l. 57 ss.; acerca de los magos, *sch. in A. R.*, 4, 143-144a; Theoc. 2, 30, y Prop. 2, 28, 35.

⁴³ Cf. Schneider 1960, 139.

el *Papiro de Derveni*. En cualquier caso, aparte de que esos oráculos de la Noche tuvieran que ver –sólo indirectamente– con el desarrollo posterior de la organización del cosmos, el sonido en las cosmogonías órficas no es causa eficiente, sino circunstancia concomitante.

§4. Recreación ritual

En cuanto al uso ritual de la música entre los órficos, en general, ya el *Papiro de Derveni* alude a un encantamiento usado en el culto a las Euménides (**TEXTO 13**)⁴⁴. Examinemos ahora los detalles indicados por otros textos posteriores.

§4. 1. Cantos e himnos místéricos

Al menos en la época en la que se ponen por escrito los *Lithica* órficos (cf. vv. 725-7; **TEXTO 14**), se atestigua el hecho de que en las ceremonias secretas se cantaban los nombres secretos de los dioses, pues se creía que a los dioses les agrada. También debemos recordar aquí un pasaje de Dión Crisóstomo (36, 56), en el que se dice que los hijos de los sabios cantan en las ceremonias secretas un himno sobre la relación sexual de Zeus y Hera, lo cual se refiere claramente a los ritos órficos, pues a Orfeo se le atribuían poemas con esos contenidos⁴⁵.

Hasta aquí por lo que toca a la voz. Hablemos ahora de los instrumentos musicales.

§4. 2. Instrumentos musicales órficos.

Algunos testimonios aluden al uso ritual, por parte de los órficos, de instrumentos que ya nos habían salido al paso en nuestro estudio de las manifestaciones sonoras en los mitos cosmogónicos del orfismo. P. e., ya la línea 29 del *Papiro de Gurob* menciona el zumbador, y Filodemo, en un libro titulado *Sobre los poemas*, alude al tímpano del orfeotelesta (**TEXTO 15**)⁴⁶, lo que puede representar la contrapartida ritual de aquel tímpano que encontrábamos en manos de Adrastea (§2.3.). También podía destinarse ese instrumento a imitar el trueno de Zeus, del que hay testimonios

⁴⁴ *PD*, cols. 2 y 6 (= *OF* 471 B.).

⁴⁵ D. L. 1, 5.

⁴⁶ Cf. *P. Hercul.* 1074 fr. 30, D fr. 10 p. 17 Nardelli = *Phld. De poem.*, I, col. 181, p. 400-1 Janko.

órficos que hemos presentado en nuestro epígrafe §2.5.⁴⁷ Asimismo, Livio menciona el uso de tímpanos y címbalos en bacanales introducidas en Roma por un personaje cuya negativa caracterización recuerda la que Platón había hecho de los oficiantes de ritos órficos⁴⁸. Y a ese estrépito puede aludir también una línea de un papiro del s. I d. C., que parece recoger un juramento místico (*OF* 621 B. II). En cualquier caso, hay que observar que la presencia del tímpano en el ritual se atestigua antes que en el mito cosmogónico.

En las *Argonáuticas* órficas (vv. 965-6; **TEXTO 16**), encontramos el único pasaje en el que Orfeo no toca la lira, sino que percute una placa de bronce. Es verosímil que ese pasaje de las *Argonáuticas* órficas, a pesar de lo tardío de su composición, refleje un estado de cosas muy próximo a la realidad de los misterios (incluidos los órficos), más que los testimonios que presentan la lira como instrumento de Orfeo, de cuyo uso ritual nos ocuparemos más adelante. El pasaje de las *Argonáuticas* órficas describe una ceremonia dirigida a las divinidades infernales, y sabemos que la resonancia del bronce se empleaba en rituales dedicados a Hécate (*Theoc.* 2, 36). Por otra parte, puesto que los metales proceden de la tierra, se imaginaba que su sonido era la voz de la Tierra o de un demon, y, como también se imaginaba que el reino de los muertos estaba bajo tierra, se creía que ese sonido era especialmente adecuado para comunicar a los hombres con los dioses infernales⁴⁹. Además, ya desde Homero se atestigua una creencia en que las puertas o los caminos del Hades son de bronce⁵⁰. Pero nuestros testimonios hablan sobre todo de la creencia en una finalidad catártica y apotropaica de la resonancia del bronce⁵¹.

En cuanto al zumbador, era el instrumento con el que los Titanes habían engatusado a Dioniso. Con su uso en el ritual, es probable que los órficos intentaran identificarse con Dioniso, pretensión que se halla expresada, en general, en un

⁴⁷ Cf. Schneider 1960, 173. P. e., Esquilo (fr. 57 Radt, *ap.* Str. 10, 3, 13 ss.) compara la música dionisiaca con un trueno subterráneo, y dice que el tímpano imitaba ese trueno; agradecemos a nuestra colega Ana Isabel Jiménez San Cristóbal que llamara nuestra atención sobre ese detalle, y remitimos a su tesis doctoral inédita *Rituales órficos*, Madrid, p. 336.

⁴⁸ Vid. Livio, 39, 8, 8 (= *OF* 660 B.); cf. Pl. *R.*, 364b-365a, y Estrabón, 7, fr. 18 (= *OF* 554 B.). Agradecemos a nuestro colega Miguel Herrero que nos hiciera recordar este testimonio.

⁴⁹ Tal es la interpretación de West 1967, 12. Para el sonido de los metales como voz de la Tierra, vid. E. *Hel.* 1346; voz de un demon, en Arist. fr. 196 Rose = 159 Gigon, que atribuye esa creencia a los pitagóricos.

⁵⁰ Cf. *Il.* 8, 13-15; cf. el oráculo transmitido por Porph. *Phil.* p. 141 Wolff, vv. 1-2 (= p. 371-2 Smith).

⁵¹ Cf. *sch.* a *Theoc.* 2, 36; *Liv.* 26, 5, 9; *Tibul.* 1, 8, 21 y ss.; *Iuv.* 6, 442-3; *Plu. Aem.* 17, 7, y *De facie* 944b; *Luc. Philops.* 15; *Alex. Aphr. Probl.* 2, 46; *Macr. Sat.* 5, 19, 11, y Claudiano, *Paneg. de IV consulatu Honorii Augusti*, vv. 149-50.

fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides⁵². Por lo que toca a los instrumentos musicales, la intención mimética de su uso se halla confirmada por Fírmico Materno, que dice que los seguidores de Orfeo imitaban con el sonido de los címbalos los sonajeros con los que el pequeño Dioniso había sido engañado (**TEXTO 17**). Fírmico yerra al referirse a los címbalos y a los sonajeros: Dioniso no había sido engañado con sonajeros, sino con el zumbador; pero ese autor puede dar una clave para interpretar el uso del zumbador en el ritual: éste haberse orientado a representar o revivir uno de los mitos en los que se basaban las creencias órficas⁵³.

Hay que citar también un pasaje de la *Vida de Apolonio de Tiana*, de Filóstrato (4, 21; **TEXTO 18**), en el que se describen unas danzas dionisiacas de los atenienses, acompañadas con música de *aulós*⁵⁴ y ejecutadas al tiempo que ciertos poemas de Orfeo. Sería éste un testimonio del uso del *aulós* en el ritual órfico, o quizá más bien un testimonio de que los poemas órficos tenían cabida en celebraciones dionisiacas. Pero el uso del *aulós* en un ritual órfico puede estar más claramente documentado en el s. IV a. C., como vamos a ver a continuación.

A ese siglo pertenece un poeta cómico llamado Filetero⁵⁵, cuyo fr. 17 K.-A. dice que quienes hayan muerto al son del *aulós* no tendrán que llevar en el Hades agua a un cántaro agujereado (**TEXTO 19**)⁵⁶. Ése había sido el suplicio de las Danaides, según

⁵² Vid. E. *Cret.*, fr. 3 Cantarella, v. 15; cf. Casadio 1990, 288-90, y Bernabé, "Un fragmento de los *Cretenses*, de Eurípides", en prensa.

⁵³ Agradecemos a nuestra colega Raquel Martín Hernández que llamara nuestra atención sobre ese aspecto. Para la aspiración órfica a identificarse con Dioniso, cf. E. *Cret.*, fr. 3 Cantarella; sobre el uso del zumbador, cf. Arnob. *Nat.*, 5, 19; la intención mimética del uso de los címbalos la indica Fírmico Materno, *Err. prof. relig.*, 6, 5 (= OF 572 B.).

⁵⁴ Preferimos transliterar el término griego, a falta de un equivalente exacto en español; entre otros, West 1992, 82-5, y Mathiesen 1999, 182-222, han mostrado que es incorrecto traducir *aulós* como "flauta". Se trata de un par de tubos con agujeros que se tapan con los dedos, como en una flauta; pero que se diferencian de la flauta porque el aire vibra a través de una embocadura con una lengüeta; vid. la descripción de Pólux, *Onom.*, 4, 70, y cf. Mathiesen 1999, 186, fig. 20, y 219, fig. 30 (ánfora de figuras rojas del pintor de Cleofrades, de ca. 480 a. C., conservada en el British Museum, E 270; vid. también West, 1992, 88, fig. 4.1). Uno de los *auloi* que se han conservado más completos se halla en el Museo de Arqueología Griega de la Universidad de Reading, y no parece anterior al s. IV a. C.; cf. West 1992, lám. 26, y Landels 1968, lám. 55.

⁵⁵ Que habría sido hijo de Aristófanes, según *Suda*, s. vv. "Aristófanes" y "Filetero".

⁵⁶ A la vista de Pl. *Grg.* 493a-c, y *R.* 363d, suplimos en esa traducción el acusativo ὕδωρ, que falta en el texto de Filetero, según lo cita Ateneo, 14, 34. Es muy extraño el uso intransitivo de φέρω: quizá haya que suponer que el punto final es un error de los manuscritos, que la cita está incompleta y hay que suplir ὕδωρ al principio de un verso siguiente que Ateneo, nuestra fuente para ese fragmento, ya no citó. O bien se puede entender como "se dirigen al cántaro agujereado", del mismo modo que se dice que un camino "lleva" a un sitio (como en Hdt., 2, 122, p. e.); pero el problema está en que ese uso no se atestigua con sujetos personales (cf. *LSJ*, s. v.).

testimonios iconográficos contemporáneos de Filetero⁵⁷; pero es que Platón había aludido a cierta doctrina según la cual el tormento de llevar agua en un cedazo y llenar con ella una tinaja agujereada esperaba en el Hades a los insensatos y no iniciados (*Grg.* 493a-c, y *R.* 363d), lo cual forma parte de la imagen órfica del más allá. E. d., las creencias de ultratumba a las que alude Filetero, si no propiamente órficas, son, desde luego, una acertada elaboración a partir de doctrinas órficas. Por lo que toca al uso catártico de la música del *aulós*, creemos que, de acuerdo con los esquemas de pensamiento propios de la magia simpática, podría relacionarse con la doctrina del origen aéreo del alma, atribuida por Aristóteles a “los poemas llamados órficos”⁵⁸.

Por otra parte, hay que observar que, en el marco de las creencias en una música del más allá⁵⁹, el primer testimonio literario que conocemos dice que esa música la hacen las almas de los bienaventurados, tocando la *forminge*; pero Aristófanes alude al *aulós* en ese mismo contexto paradisiaco⁶⁰. Así, cabría pensar que la música de *aulós* se utilizaba para indicar a las almas el camino al Hades, pues en el Hades se tocaba ese instrumento; pero hay que observar que es en el Hades en su aspecto paradisiaco, y creemos que, si el *aulós* se incorpora a la vida ultraterrena de los bienaventurados, es porque es bastante común imaginar el paraíso ultraterreno a imagen del espacio sagrado terreno, o bien atribuirle todos los placeres de la vida terrena⁶¹. En este último sentido, los órficos imaginaron que la recompensa de quienes se hubieran purificado y liberado del ciclo de reencarnaciones era un banquete sin fin (*Pl. R.* 363c-d), y ése era un contexto a partir del cual la música de *aulós* podía trasladarse fácilmente a la imagen de la vida de los bienaventurados⁶².

Hemos examinado, hasta ahora, los usos rituales de la música entre los órficos que se pueden relacionar con las manifestaciones sonoras presentes en las teogonías atribuidas a Orfeo. Hay que analizar ahora los escasos testimonios que sugieren un uso

⁵⁷ P. e., la hidria apulia de figuras rojas de Policoro, de ca. 350 a. C. (Museo Nazionale di Policoro, núm. 7 Keuls), o el ánfora de Altamura, de ca. 330-20 a. C., conservada en el Museo Nazionale de Tarento (núm. 11 Keuls).

⁵⁸ *De an.* 410b 27 = *OF* 421 B.

⁵⁹ Vid. Molina Moreno 1998, 398-411.

⁶⁰ *Forminges* en el más allá: *Pi. fr.* 129 Snell-Maehler, v. 7; *aulós* en el Hades: *Ar. Ra.* 154. Otro rasgo de la vida de los bienaventurados, en el pasaje de Aristófanes, es la “bellísima luz” (v. 155; cf. *Pi. O.* 2, 61-2, y *fr.* 129 Snell-Maehler, vv. 1-2). En esa misma descripción, figuran rasgos de la imagen órfica del más allá, como el fango en el que yacen los condenados (*Ar. Ra.*, v. 146; cf. *Pl. R.* 363d).

⁶¹ Cf. Widengren 1945, 139 de la trad. esp., y, por lo que toca a la música del más allá, Festugière 1953, 133 y ss., y Wille 1967, 542 y ss.

⁶² Entre otros muchos testimonios iconográficos, remitimos a los reproducidos por West 1992, lám. 6, y Mathiesen 1999, 142, lám. 11; cf. Thgn. 239-243.

ritual de la lira, el instrumento que las fuentes del mito pusieron en manos de Orfeo. Las imágenes que presentan a Orfeo entre los tracios, como vemos en la cratera de Gela, conservada en el Museo de Berlín (ca. 440 a. C.⁶³), pueden sugerir que la lira habría servido para acompañar la ejecución de los poemas órficos; pero, en esas imágenes, el instrumento puede ser simplemente una de las señas de identidad de Orfeo. Por otra parte, merece la pena recordar un fragmento de la *Hypsípyle*, de Eurípides, en el que Orfeo aparece como maestro de cítara de uno de los hijos de Jasón, Euneo: este personaje era considerado (quizá ya en época clásica) ancestro de la familia ateniense de los Euneidas, citaredos que ofrecían sus servicios en ceremonias de culto a Dioniso⁶⁴. Es decir: según el fragmento de Eurípides, se creía que Orfeo había sido, a través de Euneo, el introductor de una peculiaridad de esos ritos, y se trata del rasgo que más nos interesa en este momento: el uso de la lira. En ese sentido, puede admitirse que las ceremonias en cuestión fueran órficas.

Por último, el único testimonio explícito de un uso ritual de la lira entre los órficos es un escolio al v. 119 del libro VI de la *Eneida*, en el que se atribuye a Orfeo un poema titulado *Lyra* (**TEXTO 20**). En ese poema órfico, al parecer, se afirmaba que la música de lira era indispensable para la ascensión de las almas. El escoliasta, que cita a Varrón como su fuente, alude a creencias pitagóricas, como la correspondencia entre las siete cuerdas de la lira y las siete esferas celestes, lo que permite pensar que, al hablar de la ascensión de las almas, se está refiriendo a la que tiene lugar a través de las esferas celestes⁶⁵; pero hay que recordar que el destino de las almas después de la muerte, según los órficos, no es el espacio celeste. El contexto al que se refiere el escolio permite pensar más bien en un ritual órfico en el que se intentaba hacer volver a las almas desde el Hades subterráneo al mundo de los vivos. Ese ritual podría haber tenido como modelo el mito de que Orfeo había intentado, mediante su música, rescatar a Eurídice del reino de los muertos. En cualquier caso, se trata del único testimonio que

⁶³ Núm. 9 Garezou, y cf. los núms. 12-31 Garezou. Vid. Hoffmann 1970; Lissarrague 1994, 272-7; Olmos 1996, 55, y Molina Moreno 2001. Agradecemos al Prof. Dr. Christoph Riedweg que nos sugiriera que esas imágenes pueden atestiguar el uso ritual de la lira entre los órficos.

⁶⁴ Cf. E. *Hyps.*, vv. 1622-3 (fr. 123 Cockle), y Harpocración, s. v. Εὐνεΐδαί (= Lisias, fr. 115, 1 Baiter-Sauppe); vid. Linforth 1973, 7, y Burkert 1994, 46. Una interesante inscripción hallada en el teatro de Dioniso, en Atenas (*IG*, II/III² 5056, de la época de Adriano, según Maaß 1977, 46; Dittenberger la consideró de 106-5 a. C., cf. *SIG*³ 711 D¹ 36), presenta a uno de los Euneidas como sacerdote de Dioniso. Agradecemos al Prof. Dr. Walter Burkert que llamara nuestra atención sobre el fragmento de Eurípides en relación con esta investigación.

⁶⁵ Sobre el uso de la lira para guiar al alma en su ascensión celeste, vid. Cic. *De re p.*, 6, 18. Cf. Molina Moreno 1998, 412-40. La correspondencia entre esferas celestes y sonidos musicales constituye una doctrina pitagórica; sin embargo, el Ps. Luc. *Astr.*, 10, y Serv. *Aen.*, 6, 645, atribuyeron su descubrimiento a Orfeo.

conocemos en el que la música que tal vez se usara en algún ritual órfico, coincide con la que las fuentes del mito atribuían a Orfeo. Merece la pena llamar la atención sobre el hecho de que el único uso ritual de la lira, atestiguado entre los órficos, tenga la vista puesta en el más allá, conforme al interés básico del orfismo por la salvación del alma.

5. *Final: música órfica y música de Orfeo.*

En fin, si quisiéramos relacionar las manifestaciones sonoras del ritual órfico con las que tienen lugar en las teogonías atribuidas a Orfeo, podríamos decir que el sonido del bronce tendría que ver con el tímpano de Adrastea y, tal vez, con el trueno que hubiera acompañado el rayo de Zeus, que fulminó a los Titanes. Los instrumentos de viento, como el *aulós*, quizá intentaban evocar el origen del alma en el aire⁶⁶. Con todo esto, no queremos decir que el uso de la música entre los órficos estuviera determinado en su origen por los mitos cosmogónicos y teogónicos atribuidos a Orfeo. Creemos que los órficos tuvieron que recibir la influencia de los misterios de Dioniso y Cibele; pero, en la medida de lo que sabemos, en esos cultos no se contaba con mitos sobre el origen de los dioses o del mundo, con los que pudiera relacionarse el uso ritual de la música.

Y, en este contexto, ¿qué podemos decir de la lira? Cicerón (*Tusc.*, 4, 3) y Quintiliano (*Inst.*, 9, 4, 12) son las primeras fuentes que conocemos acerca de la predilección de los pitagóricos por ese instrumento, del que se valieron con una finalidad purificadora del alma. Ésta preocupó mucho a los órficos, por lo que cabría pensar que éstos también se habrían servido de la lira, sobre todo teniendo en cuenta que tomaban por fundador de sus ritos a un músico legendario, Orfeo, que tañía ese instrumento. Entonces ¿por qué apenas tenemos testimonios del uso de la lira entre los órficos? Creemos que no es por un azar en la conservación de los textos y de las imágenes. Ese instrumento, que apaciguaba las pasiones del alma y podía servir a ésta de auxilio en su ascensión celeste, no guardaba ninguna relación con las doctrinas órficas sobre el mundo y el alma. Si las fuentes del mito ponen una lira en manos de Orfeo, es, ciertamente, por esa virtud pacificadora que los antiguos le reconocían; pero el mito del origen de la lira no sólo era ajeno al orfismo, sino que podía incluso repugnar a los órficos, pues Hermes había fabricado la primera lira a partir del sacrificio de una tortuga y unas vacas, mientras que los órficos rechazaban los sacrificios

⁶⁶ *OF* 421 B., y cf. 31 y 360 B. Marco Aurelio (2, 17, 1) dice que el alma es un remolino de aire, para lo cual emplea la misma palabra *rhombos*, que también designaba en griego el zumbador.

cruentos⁶⁷. Por el contrario, los címbalos y tímpanos no tenían su origen en ningún sacrificio, y los Curetes habían usado precisamente un fragor como el de esos instrumentos para evitar un sacrificio, para proteger al pequeño Zeus. En cuanto al zumbador, es cierto que los Titanes se valieron de él para perpetrar un sacrificio impío; pero el instrumento en sí no procedía de semejantes crímenes. El *aulós* sí plantea un problema, pues habría sido inventado para imitar los gemidos de las Gorgonas por la muerte de Medusa a manos de Perseo⁶⁸. Pero ese mito no pertenece al entorno órfico, mientras que las doctrinas sobre el origen aéreo del alma pudieron favorecer la presencia del *aulós* en el ritual órfico, además de la influencia del culto a Dioniso y a Cibele.

Si los instrumentos de los órficos no fueron los mismos que usaban los pitagóricos, creemos que ello se debió a la diferente índole y origen de los dioses más relevantes para cada corriente: los pitagóricos rendían culto sobre todo a Apolo; los órficos, a Dioniso, y parece que la frenética danza dionisiaca no dejaba aliento para el canto⁶⁹. Es posible que la escasez de referencias a la música entre los órficos obedeciera a una presencia efectivamente reducida de ese arte, y que ello se debiera a un conflicto no resuelto entre el predominio de Dioniso, entre los órficos, y el carácter apolíneo de la música de Orfeo. Y, si los antiguos imaginaron a Orfeo tocando la lira, creemos que fue porque también imaginaban que nuestro protagonista había introducido en los misterios una nueva estética apolínea de la pacificación. En cualquier caso, es obvio que el desarrollo del mito de Orfeo fue independiente del de doctrinas sobre una supuesta índole sonora del universo, doctrinas de las que los órficos estaban muy lejos, dado su desinterés por la especulación matemática. Lo que sí parece haber guardado una relación más estrecha con los mitos cosmogónicos órficos fueron los rituales del orfismo, aunque también aquí son más antiguos los testimonios del uso ritual de la música (Eurípides, Filetero) que los de las manifestaciones sonoras en las teogonías⁷⁰. Quizá esas manifestaciones sonoras no se incluyeron en el mito como etiología de los usos rituales, sino que el mito dotó a sus personajes de rasgos tomados del ritual. Y donde únicamente coincide lo que pudo ser la música de algún ritual órfico con la música de Orfeo es en el testimonio del poema titulado *Lyra*.

⁶⁷ El mito de la fabricación de la lira por Hermes se cuenta en *H. Hom. Merc.* 39 y ss.; sobre el rechazo órfico del sacrificio cruento, vid. *Ar. Ra.* 1032; *Pl. Leg.*, 782c, y *Hor. Ars poetica*, vv. 391 y ss.

⁶⁸ Vid. *Pi. P.* 12, 6-8 y 18-23. Cf. Molina Moreno 1998b.

⁶⁹ Rohde 1910, II, 9, a partir de Diogeniano, paremiógrafo del s. II d. C., que dice que las bacantes callan (vol. I, centuria III, núm. 43).

⁷⁰ Oráculos de la Noche, en *OF* 6 B., procedente del *Papiro de Derveni*; truenos de Zeus, en *OF* 691 B, transmitido por Clem. Al. *Strom.*, 5, 4, 125. Cf. los apartados 2.1. y 2.6.

