



Máster en Cultura y Pensamiento Europeo:
Tradición y Pervivencia. Instituto Lou de
humanismo y tradición clásica.

**Cantando lo aprendido en el viaje. Aproximación
a la aplicación del conceptualismo en la figura de
Orfeo**

Singing the learned in the travel; approximation to the application of
the conceptualism in Orpheus figure.

Alumno: Héctor Fernández Blanco

Tutor: Jesús María Nieto Ibáñez

Universidad de León

2018/2019

Resumen

El presente trabajo consiste en un análisis de la figura de Orfeo desde la perspectiva de la filosofía conceptual. Con el fin de plantear la investigación desde un nuevo punto de vista, hemos estudiado y adaptado las ideas de los diferentes filósofos que han contribuido a la creación de las herramientas que emplearemos para comprender, desde una vertiente más filosófica, la esencia que caracteriza a Orfeo. Esta filosofía ofrece nuevas formas de categorización para los diferentes atributos que definen tanto al héroe como a los episodios mitológicos en los que aparece. Dicha categorización se ha estudiado partiendo de los pensadores principales cuyas ideas han precedido a la filosofía conceptual. Gracias a ese estudio hemos podido definir una nueva división de los diferentes factores sobre Orfeo, así como plantear numerosas cuestiones que se abordarán en futuras investigaciones. Pese a ser un personaje ya investigado por numerosos autores, este acercamiento desde la perspectiva conceptual ha supuesto un replanteamiento en cuanto a las opciones transversales de estudio que ofrece tanto el propio Orfeo como la mitología, así como las posibilidades de adaptación que estos temas atemporales tienen en la actualidad. Los conceptos principales que componen la figura de Orfeo se han concretado en Conocedor, Viajero y Cantor. El acercamiento a productos culturales contemporáneos confirmará que el legado órfico lejos de haber desaparecido, sigue en constante movimiento.

Palabras clave: Orfeo, filosofía, concepto, interdisciplinar, mitología, método

Abstract

The present paper consists in an analysis about the figure of Orpheus from the perspective of the conceptual philosophy. With the purpose of pose the research from a new point of view, we studied and adapted the ideas from different philosophers who has contribute to the creation of the tools that we will use to understand, from a philosophical slope, the essence which characterize Orpheus. This philosophy offers new ways of categorization for the different attributes which define the heroe and the mythical chapters in which appears. Thanks to that study we can define a new vision of the distinct factors about Orpheus, as well as pose numerous issues that will be addressed in futures researches. Despite being an already investigated character for numerous authors, this approaching from the conceptual perspective has supposed a rethink as to the transversals options of studying that offer the same Orpheus and the

mythology, as well as the possibilities of adaptation that this timeless theme has in the present. The main concepts that compose the Orpheus figure have been exposed as knower, traveler and singer. The approaching to present cultural products will confirm that the Orphic Legacy far from having disappeared, it's in constant movement.

Key words: Orpheus, philosophy, concept, interdisciplinary, mythology, method

Índice

a) Justificación	6
b) Estados de la cuestión	8
I- De Orfeo	8
II- Del Método	18
c) Metodología	24
d) Hipótesis planteadas.....	25
2) Nihilismo e Historia conceptual como método	26
a) Nietzsche y <i>La genealogía de la moral</i>	29
b) Husserl y la <i>Epoje</i>	36
c) Heidegger y la verdad	39
d) Gadamer y los prejuicios.....	42
e) Conclusiones	45
3) Casos Prácticos.....	47
a) <i>Argonáuticas Órficas</i>	47
b) Ovidio, <i>Metamorfosis</i>	64
c) Virgilio, <i>Geórgicas</i>	72
d) Apolodoro, <i>Biblioteca Mitológica</i>	77
e) Higino, <i>Fábulas</i>	79
f) Platón, <i>La república</i> y <i>El banquete</i>	81
g) Eratóstenes, <i>Mitología del firmamento. Catasterismos.</i>	88
h) <i>Lapidario órfico</i>	89
i) <i>Laminillas de oro órficas</i>	92
j) <i>Los Himnos Órficos</i>	97
4) Conclusiones	100
Orfeo conceptualizado.....	100
Orfeo como propaganda	104
El amor en Orfeo	105
La dualidad en Orfeo.....	106
Orfeo hoy en día.....	107
Sobre las hipótesis planteadas	113
Bibliografía.....	114

Introducción

Si se pretende analizar a Orfeo desde la óptica aprendida durante el Grado implicaría determinarlo como una criatura sometida a algo concreto, es decir: en las *Argonáuticas* la figura de Orfeo estaría sometida al mandato de Jasón o en su defecto del destino, que le determina a acompañar a los minias en su periplo. Por otro lado, en el mito característico de Orfeo en el que desciende al infierno para recuperar el alma de su amada, Orfeo estaría sometido al amor y al mandato de los dioses del infierno. En cambio el análisis que se plantea pretende partir de comprender la figura de Orfeo y establecer qué factores/conceptos componen al héroe empleando para ello la óptica de la historia conceptual.

Grandes pensadores se han acercado a la historia desde una nueva perspectiva, al menos más novedosa que la óptica marxista decimonónica que en gran medida seguimos arrastrando. Autores como Koselleck ya plantean en su *Diccionario de conceptos históricos* cómo acercarnos desde una perspectiva diferente a la historia. En su ejemplo concreto, toma como objeto de estudio la Prusia del siglo XIX, más concretamente los conflictos que tiene con Francia. A partir de esa coyuntura desarrolla un diccionario que busca dar significado concreto a diferentes conceptos clave que construyen la situación, tales como sistema económico o estado. Es decir, define la realidad concreta del siglo XIX concretando términos cuya definición plena sólo podemos encontrarla en ese marco histórico, resultando un anacronismo utilizar esos conceptos con esa definición fuera de dicho contexto.

Otros autores como Kirkegaard ahondan en el estudio y planteamiento conceptual de la historia, convirtiendo lo que parecían bloques de conocimiento en miles de pequeñas teselas que pueden construir un mosaico de una plena investigación, lo más cercana a la realidad absoluta del objeto estudiado. Es decir, replantea las visiones dogmáticas para plantear una visión puramente transversal de la historia, concediéndole, una coherencia y profundidad mucho mayor, mucho más real.

En el presente trabajo se pretende demostrar cómo gracias al análisis conceptual podemos extraer las verdades ocultas tras los mitos, las formas más antiguas de filosofía y pensamiento que heredamos de nuestro pasado más remoto. De esa forma se podrán establecer comparativas entre esos conceptos que preocupaban a nuestros ancestros (el

amor, el viaje, el aprendizaje, la muerte...) y su vigencia en la actualidad tomando otras formas, colores y denominaciones.

a) Justificación

Somos consciente de que el presente Trabajo Fin de Máster es arriesgado, ya que dista de las habituales investigaciones sobre Orfeo y el Orfismo. No se trata de un estudio concreto sobre religión griega ni sobre mitología, sino que, sin olvidarnos de esos ámbitos de los que partimos, intentamos analizar la proyección conceptual de persona de la religión y mitología de la antigua Grecia. No somos especialistas en Filología Clásica, ni en Historia de las Religiones, pero con una formación complementaria en pensamiento y cultura europea y su proyección. En esta última línea es donde encaja este trabajo, o al menos, así lo hemos intentado.

En el caso particular de este trabajo todo comenzó por intentar replantear la investigación de trabajo de final de grado, *Del de Rei Militaris de Vegecio (s.IV) al Strategikon del emperador Mauricio (s.X)*. Tras haber estudiado la historia conceptual durante el Máster se replantearon nuevas dudas. ¿Qué realidades influyen directamente en el ejército romano? La economía, religión, sociedad, el imperio/estado, la religión, el clima, la geografía... surgieron demasiadas posibilidades como para ser planteadas en varios estudios en profundidad, algo para lo que no había tiempo ni formato. También se comenzó a aplicar la metodología ahora estudiada y planteada, partiendo de trabajos sobre estudio de fuentes y el análisis de los conceptos de los colores en la literatura medieval.

Antes de continuar con el planteamiento de algún trabajo relacionado se analizaron qué factores habían cambiado para cambiar lo que antes parecía un trabajo ya «cerrado» por una miríada de planteamientos de investigación.

Era la forma de plantear el objeto de estudio, algo que se modificó tras estudiar la filosofía conceptual y su aplicación en la historia. Acto seguido se comenzó a plantear un trabajo focalizado en la historia conceptual, en su historia, sus bases metodológicas, su actualidad...

Tras la lectura de la obra *Conceptos políticos, tiempo e historia* se llegó a la conclusión que un trabajo de esas características también rebasaría las especificaciones para la actual investigación, por lo que se replanteó de nuevo.

Tras la lectura de varios autores representativos del conceptualismo, el nihilismo y la fenomenología se concluyó que con un ejemplo sería la mejor forma de demostrar las posibilidades de revitalización que esta visión puede aportar a las humanidades, pues en su transversalidad se podría encontrar un renacer del pensamiento en una coyuntura histórica convulsa cuanto menos.

Se plantearon ejemplos dentro del marco planteado en el estudio sobre militarismo romano, pero Koselleck confirmó que conceptualizar un momento histórico es el trabajo de toda una vida, no se podría resumir en dos años de investigación.

Se acudió a un ejemplo no menos complejo, pero sí más conocido: el mito de Orfeo y Eurídice. Más concretamente se tomó la figura de Orfeo y se plantearon una serie de preguntas. ¿Se ha estudiado como realidad compuesta, es decir, derivada/creadora de una serie de conceptos que lo definen? ¿O como la religión y tradición que posteriormente se asocian a Orfeo?

Acudimos a las obras Orfeo y el orfismo y la Tradición Órfica, de Bernabé y Casadesús. Se concluyó que no había investigaciones o planteamientos del conceptualismo dentro de la mitología. Al ver la posibilidad de aportar un nuevo punto de vista que podría enriquecer el estudio de la mitología, se comienza a concretar el planteamiento de la presente investigación.

Se pretende plantear el cómo vamos a estudiar a Orfeo en un primer apartado del trabajo y en el segundo se desarrollará el caso práctico en el que se analizarán las fuentes en las que aparece. Finalmente se expondrán los diversos conceptos que componen a Orfeo, así como las conclusiones generales de la investigación y la actualidad del mito estudiado, pretendiendo demostrar con ello como podría ser un caso práctico de análisis conceptual.

Para ello se ha realizado un análisis en profundidad de la obra de Nietzsche al ser uno de los pensadores iniciales clave de la historia conceptual; de los autores posteriores relacionados con la fenomenología y la filosofía conceptual se han analizado las ideas que han resultado relevantes para la presente investigación, dado que elaborar un estado de la cuestión de los diferentes autores, sus obras, métodos y líneas de pensamiento superaría con creces la extensión y finalidad del presente trabajo.

En los casos prácticos ha resultado complejo encontrar fuentes con un contenido homogéneo en cuanto a su extensión y muchas de las referencias que encontramos son comentarios breves o menciones veladas. El análisis más completo se ha llevado a cabo con las *Argonáuticas Órficas*, debido a que es la fuente más larga y completa en la que encontramos a Orfeo como narrador principal y supuestamente como autor. También ha resultado el análisis más denso debido a que en él hemos comenzado a plantear las conclusiones de la propia metodología elaborada y estudiada en este trabajo. En los apartados posteriores se intenta suplir el contenido de las fuentes con investigaciones actuales referidas en la bibliografía del presente trabajo.

b) Estados de la cuestión

I- De Orfeo

Para acercarnos a la definición de Orfeo hemos acudido a diversos diccionarios sobre mitología referenciados en la bibliografía del presente trabajo, tomando como diccionario central el de Grimal, debido a la exhaustividad con la que el autor se acerca de las fuentes clásicas que hablan del poeta tracio.

Como ya hemos indicado anteriormente, este no es un trabajo especializado en religión y mitología griegas, de modo que no haremos una exposición, ni siquiera de forma sucinta, de la abundantísima bibliografía existente sobre Orfeo y el Orfismo. Nos hemos centrado en varios compendios recientes sobre el tema, que nos han servido de guía para diversos aspectos teóricos tratados a lo largo de nuestro análisis. Son obras accesibles, más o menos actuales, con una importante puesta al día sobre la bibliografía existente sobre Orfeo, realizada por especialistas reconocidos tales como Santamaría¹ quien elabora una guía para acercarnos a las fuentes investigadas sobre Orfeo.

Han sido cientos los planteamientos investigados sobre el tracio, tales como el propio mito de Orfeo, las diferentes traducciones en las que lo encontramos así como las ediciones de los mismos. También abundan las investigaciones sobre las fuentes concretas como el lapidario órfico, las *Argonáuticas Órficas* o las laminillas de oro. En otros ámbitos fuera de las fuentes también se ha investigado el orfismo como fenómeno religioso, así como la mitología característica que posee y las influencias de todo tipo que se ven en la tragedia, la poesía, la medicina, la doctrina judía y cristiana, etc.

¹ Santamaría, 2012: 211-252.

Lejos de intentar analizar las fuentes que plantea Santamaría dejamos aquí constancia del artículo en el que aparece por si se desease ampliar la información sobre Orfeo en algún aspecto concreto en el futuro. La titánica labor de actualización bibliográfica llevada a cabo por el autor deja claro que en el presente trabajo sólo lograremos una aproximación somera a las fuentes originales, pues analizar todas las obras que estudian a Orfeo en su totalidad supondría una investigación para toda la vida.

Tomando a Orfeo como objeto de estudio hemos partido del estudio de dos obras compilatorias sobre el tema *Orfeo y la tradición órfica*² y *Orfeo y el orfismo, nuevas perspectivas*³.

Según Grimal Orfeo es hijo de Eagro y Calíope⁴. Según la definición consultada éste hecho varía, pues en la *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica*⁵ encontramos a Eagro definido como dios fluvial. En *Mitología griega y romana*⁶ Eagro es rey de Tracia igual que en el *Diccionario de mitología clásica*⁷ donde también se plantea la discusión sobre la madre de Orfeo, pudiendo ser Polimnia o Urania.

Todas las definiciones ubican a Orfeo como originario de Tracia. Se le representa cantando, con el traje tracio y su lugar de nacimiento está cerca del Monte Olimpo⁸. Se le asocia con la invención de la lira, si no al menos con el haberle añadido otras dos cuerdas para que fueran nueve y así igualar el número de las musas. En otro diccionario encontramos que la lira sería un invento de Hermes que Orfeo habría mejorado tras que Apolo se la regalase. La lira primigenia habría sido creada por este dios con los cuernos de una vaca, el caparazón de una tortuga y tendones para las cuerdas⁹. También se le atribuye la invención de la cítara, enriqueciendo la tradición musical griega que hasta entonces se basaba en la flauta¹⁰.

Según Humbert Orfeo desde su juventud se dedica a estudiar la religión y a viajar para conocer más de los diferentes credos, llegando a Egipto donde aprenderá los

² Bernabé & Casadesús, 2008.

³ V.V.A.A., 2010

⁴ Según el autor a veces se encuentra a Polimnia como madre del tracio y otras a Menipe, hija de Tamaris.

⁵ De la Plaza, 2016: 260-261.

⁶ Humbert, 2017: 130-135.

⁷ Falcón, 2013: 487-488.

⁸ Grimal, 1981: 391-393.

⁹ De la Plaza, 2016: 260-261.

¹⁰ Falcón, 2013: 487-488.

misterios de Isis y Osiris. Sus siguientes viajes le llevan por Fenicia, Asia Menor y Samotracia, y a su vuelta enseña lo aprendido mediante la institución de los cultos de Baco y Ceres¹¹.

Una de las cualidades de Orfeo era su canto. Dicen que con sus dulces melodías lograba que las fieras y árboles le siguieran¹², que conmovía a dioses y hombres con sus acordes¹³, incluso llegando a enseñarse en Tracia durante mucho tiempo un robledal que él habría dejado en movimiento de danza¹⁴. Participa en las Argonáuticas ayudando a Jasón a recuperar el vellocino de oro. Gracias a su voz logra amainar las tormentas, calmar los ánimos de los tripulantes e incluso derrotar en voz a las temidas sirenas¹⁵.

Fueron muchas las ninfas que admiraban su talento pero entre todas el tracio se prendó e Eurídice, cuya belleza igualaba sus encantos¹⁶. Se dice que estando un día junto a un río, Aristeo intenta forzarla. En su huida la joven ninfa es mordida por una serpiente y muere. Orfeo tras haber consultado a los dioses de arriba, decide descender al infierno en busca de Eurídice¹⁷. Llega hasta los Manes tras haber doblegado la voluntad de todos los seres que se encuentra: Caronte, el barquero de las almas, le ayuda a cruzar; el perro cerbero cesa su ladrido para dar paso al Tracio¹⁸.

Cuando llega frente a Hades y Perséfone les suplica, en una canción, por el alma de su amada. Las Erinias detienen sus gritos de furia para convertirlos en llanto, las almas de todo el Hades acuden guiadas por la voz y lira del poeta. Incluso la rueda de Ixión se detiene, la piedra de Sísifo se queda en equilibrio al escuchar el canto¹⁹. Entonces Perséfone²⁰, conmovida por los mágicos cantos de Orfeo decide convocar el alma de Eurídice que llega renqueante, con la picadura de la sierpe aún doliente en su tobillo.

Entonces Perséfone les deja partir con una condición: no mirarás atrás hasta que hayas salido del Inframundo. Los amantes vuelven por el camino ya andado y cuando

¹¹ Humbert, 2017: 130-135

¹² Grimal, 1981: 391-393.

¹³ Humbert, 2017: 130-135.

¹⁴ Falcón, 2013: 487-488.

¹⁵ Grimal, 1981: 391-393.

¹⁶ Humbert, 2017: 130-135.

¹⁷ Grimal, 1981: 391-393.

¹⁸ Humbert, 2017: 130-135.

¹⁹ Grimal, 1981: 391-393.

²⁰ Según Grimal (1981) y Humbert (2017) coinciden en que Perséfone es quien convoca el alma de Eurídice y da la condición a Orfeo, en De la Plaza y Falcón es Hades el conmovido por los acordes del tracio.

van a alcanzar su meta Orfeo se gira²¹. Algunas versiones confirman que el poeta se gira cuando él está en el mundo de los vivos y Eurídice aún en el mundo de los muertos²².

El motivo por el que Orfeo se gira es la desconfianza ansiosa del amante. Quizás por no confiar en la palabra de Perséfone o simplemente por necesidad de ver a su esposa se gira, rompiendo el pacto establecido y haciendo que Eurídice se evapore ante sus ojos, extendiendo los brazos mientras musita un último adiós²³. Orfeo desciende de nuevo, pero Caronte le niega el paso por la laguna estigia, mientras el tracio sólo puede contemplar cómo el alma de su amada se aleja de él de nuevo. Por su desconfianza Eurídice había muerto una segunda vez²⁴.

Durante siete días dicen que el tracio se quedó a las orillas de la laguna, pensando a qué dioses suplicar para lograr de vuelta el alma de Eurídice²⁵. Orfeo decide volver al mundo superior, dando paso al último pasaje de la vida del tracio.

Se le relaciona con la creación de la pedofilia/homosexualidad, pues se dice que tras perder a Eurídice rehuyó el contacto con cualquier mujer²⁶. Se supone que a su vuelta comienza a instituir el culto místico relacionado con el descenso al inframundo, pues se creía que había vuelto con indicaciones de cómo recorrer el Hades²⁷. Esta tradición se desarrolla en las tablillas de oro con indicaciones para el más allá que vemos hasta época romana²⁸.

Sobre la muerte del poeta hay varias posibilidades. La más aceptada es que muere despedazado por un grupo de mujeres, pero varía la motivación de las mismas para asesinar a Orfeo pues dependiendo de la fuente podían haber sido instigadas por un amor de violenta pasión por Afrodita, en venganza por sus disputas sobre Adonis con Perséfone; o por Dionisos al ver que Orfeo ha dejado de adorarlo²⁹. Otra tradición afirma que las guía la envidia por el amor de Orfeo hacia los hombres y el rechazo que eso supone para ellas³⁰. Otra de las opciones es que Orfeo a su vuelta del Hades y crear los cultos místicos prohíbe que las mujeres se inicien en sus rituales. Otra opción la

²¹ Grimal, 1981: 391-393.

²² Falcón, 2013: 487-488.

²³ Grimal, 1981: 391-393.

²⁴ Falcón, 2013: 487-488.

²⁵ Humbert, 2017: 130-135.

²⁶ Falcón, 2013: 487-488.

²⁷ Grimal, 1981: 391-393.

²⁸ Humbert, 2017: 130-135.

²⁹ Grimal, 1981: 391-393.

³⁰ Humbert, 2017: 130-135.

encontramos en la obra de Alcídama donde Orfeo, al descubrir para los hombres las letras y la sabiduría, irrita a Zeus quien decide fulminarlo con un rayo³¹.

Todas las fuentes coinciden en el final definitivo de Orfeo, cuya cabeza acaba siendo arrojada al río Hebro donde sigue cantando el nombre de su amada. Comúnmente se acepta que la corriente deja la cabeza del poeta en la isla de Lesbos donde la gente honra su muerte como merece el poeta. La cabeza seguirá cantando y hablando, revelando secretos pasados y futuros, hasta que Zeus la fulmina según la citada versión o es Apolo el que le retira su don³².

El concepto de mitema también debe ser explicado antes de continuar con el apartado metodológico. Hemos acudido a la obra de Lévi-Strauss *Antropología Estructural*, concretamente el pasaje dedicado al mito, su estructura y su conformación³³. El mito surge de relatos que pretenden dar explicaciones racionales a realidades irracionales, por ejemplo, buscando una lucha entre deidades para dar explicación a una tormenta, es decir, son relatos irreales resultado de intentar comprender el medio. La mitología crea una trascendencia que unifica a los diferentes grupos que poseen creencias de este tipo. Esta forma de pensamiento se cristaliza en estructuras de diferente tipo partiendo de cada individuo. Los pensamientos que trascienden y componen de forma básica estas estructuras de explicación irracional son los mitemas.

Para concretar las investigaciones sobre la figura de Orfeo hemos acudido a las compilaciones ya citadas, *Orfeo y la tradición órfica*³⁴ y *Orfeo y el orfismo, nuevas perspectivas*³⁵. En la primera encontramos un estudio minucioso sobre la figura de Orfeo llevado a cabo por numerosos investigadores. La obra se divide en diez partes en las que encontramos análisis sobre la posible biografía de Orfeo así como los textos asociados al tracio, la herencia que deja su culto y el marco en el que se desarrolla; así como extensos análisis sobre la evolución y adaptación de la filosofía órfica dentro del marco del cristianismo³⁶. La segunda obra aborda otros aspectos clave dentro de la figura de Orfeo tales como la *catábasis*, la trascendencia de la figura de Orfeo en las

³¹ Santamaría, 2008: 105-137.

³² Grimal, 1981: 391-393.

³³ Lévi-Strauss & Verón, 1987: 259-261.

³⁴ Bernabé & Casadesús, 2008.

³⁵ V.V.A.A., 2010.

³⁶ Molina, 2008: 35-38.

fuentes medievales y la herencia cultural en creencias, ritos y filosofía, así como un minucioso análisis de las actuales investigaciones sobre el conocido como *Papiro de Dervini*, una fuente clave en la reaparición de Orfeo como objeto de estudio por las actuales humanidades³⁷.

En la obra de Bernabé encontramos un análisis del nombre de Orfeo que pretende establecer la antigüedad del poeta o al menos su origen. Resulta complejo, pues «es probable que sea un nombre mítico de origen prehelénico y por tanto imposible de etimologizar, como lo son Teseo u Odiseo³⁸». Los diferentes estudios que pretenden establecer el origen geográfico también varían debido a las fuentes; casi siempre asociado a Tracia o rey de los tracios (como ya hemos dicho anteriormente) a veces se le relaciona con Macedonia, también encontramos que los autores que lo analizan plantean su lugar de origen Hemo, Ródope, Ciconia, Bistonía, Zone, los Odrisas, el monte Pangeo, Pímplea, Dío o Lebeta³⁹.

Sobre la antigüedad de Orfeo también encontramos discusiones al respecto. Según diferentes autores de época clásica (Helánico citado por Severo, Damastes o Ferecides) fechan al autor once generaciones anterior a Hesíodo e incluso Homero, llegando a afirmar que era descendiente del tracio⁴⁰. Encontramos representaciones de Orfeo en época micénica, tales como la del palacio de Néstor en Pilos o en una píxida de un taller cerámico de La Canea en Cidonia, del siglo XIII a.C.⁴¹. La huella de Orfeo se puede remontar hasta la Tracia prehistórica, ya que en diversas investigaciones realizadas en las pinturas de la cueva de Rabisa (Bulgaria) se encuentra repetida la imagen de una pareja, con la mujer con los brazos en alto y un varón a su lado, asociados con la oposición morir-nacer.

También encontramos conexiones entre las representaciones que encontramos en Chipre sobre el tracio así como puntos comunes con las tradiciones culturales del Próximo Oriente⁴². Debido a la naturaleza de este trabajo no vamos a detenernos en las diferentes representaciones que se hacen de Orfeo, pero resulta interesante como una

³⁷ V.V.A.A., 2010: 48-59.

³⁸ Bernabé & Casadesús, 2008: 15-36.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ V.V.A.A. 2010: 48-59

⁴¹ Bernabé & Casadesús, 2008: 15-36.

⁴² Olmos, 2008: 137-179.

futura línea de investigación: las representaciones iconográficas primitivas del tracio y su posible pervivencia en la cultura occidental.

Bernabé también aborda los diferentes mitos en los que aparece Orfeo destacando su participación en las *Argonáuticas*, el descenso al infierno en busca de Eurídice y finalmente la cabeza profética. En todos estos pasajes se destacan las cualidades principales de Orfeo, a saber: la poesía, la música, los viajes, la magia, el don de la profecía y como líder de una creencia⁴³.

Una de las muchas atribuciones mágicas realizadas a Orfeo es el conocido como *Papiro de Derveni*. Como ya explicaba Bernabé al principio de su pasaje sobre Orfeo, el título de «órfico» o «de Orfeo» se daba a prácticamente cualquier obra que cumpliera las características ligadas a la tradición del poeta trágico. Así encontramos como órficos textos que van desde medicina y remedios naturales (*lapidario órfico*), a narraciones sobre teogonías (presentes en, por ejemplo, *Las Argonáuticas Órficas*), dejando un «campo órfico» en el que caben todo tipo de texto que puedan ser interpretados en clave órfica⁴⁴.

El análisis del *Papiro de Derveni* realizado por Casadesús resulta fundamental para acercarnos a esta fuente órfica, clasificada como tal debido a su contenido mágico⁴⁵. Fue descubierto en 1962 en el desfiladero de Derveni, a 12 kilómetros de Tesalónica. Se descubrieron seis tumbas de forma accidental entre las que se encontró de forma fortuita el papiro, que consistía en restos casi carbonizados⁴⁶. Sobre la datación de la obra encontramos dos posibilidades. Una datación ofrecida en un primer momento, basada en la arqueología que sitúa el papiro entorno los años 350-300 a. C. aunque también se discute que, basándonos en un análisis lingüístico y sobre la escritura, la fecha de composición sería posterior al año 300 a.C.⁴⁷. La primera transcripción parcial se lleva a cabo por Merkelbach en 1967, posteriormente de forma anónima, se publica la transcripción completa en 1982. Ha habido numerosos intentos de investigar y volcar la información del papiro, entre los que destacamos el libro *Studies on the Derveni*

⁴³ Bernabé & Casadesús, 2008: 15-36.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Casadesús, 2008: 459-495.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Casadesús, 2008: 459-495.

Papyrus, donde se compilan varias ponencias sobre el papiro llevadas a cabo en el año 1993⁴⁸.

El contenido del *Papiro de Dervini* se compone de 26 columnas, que pueden ser divididas desde la I a la VII y de la VIII a la XXVI⁴⁹. La primera parte hace referencia a diferentes aspectos de las ceremonias y sobre la iniciación. Hay referencias a las Erinis, a las Euménides, a las almas y a los *daimones*. En la segunda parte se compone de un comentario extenso sobre una teogonía órfica en la que encontramos explicaciones relacionadas con los aspectos filosóficos y místicos que componen esta teogonía⁵⁰. El *Papiro de Dervini* supone una renovación para las investigaciones relacionadas con el orfismo y nos permite comprender esta compleja rama filosófica desde sus rituales más básicos, que sin duda ayudan a constituirlos como una de las religiones místicas más relevantes que conocemos desde la actualidad⁵¹.

La faceta de Orfeo y la música es abordada en el capítulo *La música de Orfeo*⁵². Se plantea la relevancia que tiene el canto y la música para el tracio. Resulta un personaje peculiar porque aglutina por un lado los acordes que tañe con sus instrumentos, por otra parte la voz y finalmente el canto, creando una musicalidad nutrida y transversal al unificar diferentes aspectos en uno sólo⁵³. El contenido de las canciones de Orfeo es variado, desde teogonías, mitos relacionados con otras deidades, pasando por descripciones de lugares o conocimiento sobre diferentes ubicaciones, pero todas las fuentes coinciden en que la poesía órfica parece contener revelaciones de los propios dioses, acrecentando la imagen que tenemos del Orfeo Mago-Sacerdote-Místico⁵⁴.

El canto de Orfeo siempre se ha ligado a los rituales que abogaban por recitar su contenido antes que cantarlo, si bien el citaredo se sirve de ambas posibilidades para llamar el favor de los dioses o llevar a cabo sus ritos. Incluso podemos encontrar una referencia leve sobre un posible Orfeo danzante en la obra de Aristóxeno, donde se iguala la danza a la música, debido a los movimientos rítmicos que debe llevar a cabo el

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ V.V.A.A., 2010: 276-306.

⁵⁰ Casadesús, 2008: 459-495.

⁵¹ Bernabé. & Casadesús, 2008: 227-241.

⁵² Molina, 2008: 35-38.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Molina, 2008: 35-38.

cuerpo para realizarla⁵⁵. También, por su uso de la palabra como una de sus armas fundamentales para entablar contacto con las deidades también se le asocia al sofismo y a su retórica característica⁵⁶.

A Orfeo también se le atribuye en numerosas fuentes el hecho de aumentar el número de cuerdas de la lira a nueve en honor a las musas. Esta serie de cambios técnicos y temáticos implica que a Orfeo se le asocie con una revolución dentro de la musicalidad griega. La música para Orfeo es su herramienta de modificación del entorno o lograr el favor de las deidades, es su instrumento para realizar magia⁵⁷.

La imagen de Orfeo viajero se puede concretar en varios apartados de los mitos en los que participa. Antes de nada y como señala Bernabé en el capítulo dedicado a los viajes de Orfeo, plantea que «el viaje es la forma más natural de adquirir conocimientos que excedan los limitados saberes que se atesoran en el lugar en que se vive⁵⁸». También destacamos como viaje la *catábasis* que lleva a cabo Orfeo. Acudiendo al capítulo de Fátima Diez en *Orfeo y el orfismo, nuevas perspectivas*⁵⁹ entendemos por *catábasis* el descenso dentro de la tradición griega, bien sea un descenso al infierno o de una colina. Como término contrario tenemos la *Anábasis*, que estaría ligada al hecho de ascender o resucitar⁶⁰.

Entre los diferentes viajes que realiza el héroe se destaca su viaje a Egipto para iniciarse en los cultos místicos, su presencia en las Argonáuticas como sacerdote e inspirador del grupo, su descenso al infierno en busca de Eurídice y finalmente el viaje que realiza su propia cabeza desde el cauce del río Hebro hasta la isla de Lesbos⁶¹.

El motivo para los diferentes viajes también resulta discutido. Por ejemplo las *Argonáuticas*, según Robbins, se plantea como un poema iniciático dirigido a aquellos que sepan interpretarlo, un rasgo típico de la literatura órfica. Otros autores como Graf consideran este planteamiento inconsistente. En cambio en el descenso a los infiernos la motivación de Orfeo no es aprender o conocer si no que es el amor por su esposa

⁵⁵ Molina, 2008: 35-38.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Molina, 2008: 35-38.

⁵⁸ Bernabé & Casadesús, 2008: 234.

⁵⁹ Diez, 2010: 24-66.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Bernabé & Casadesús, 2008:15-33.

Eurídice. En sus viajes a Egipto encontramos esa motivación ligada al aprendizaje de nuevos rituales⁶².

Otro aspecto investigado de Orfeo son las profecías que se asocian a su cabeza. En el capítulo *La muerte de Orfeo y la cabeza profética*, de Antonio Santamaría en *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro* se aborda el tema en profundidad. Sobre su poder profético sólo encontramos referencia en la obra de Filóstrato (s. II/III d.C.). Por otra parte también encontramos representaciones de la cabeza de Orfeo mucho más antiguas a los testimonios escritos sobre su poder de adivinación, pues ya en la segunda mitad del siglo V a.C. se hallan varios vasos de figuras rojas que representan la cabeza profética así como a Apolo y diversos atributos relacionados con Orfeo tales como su lira⁶³.

Según Filóstrato la cabeza de Orfeo, aún cantando, llega a las costas de Lesbos donde es encontrada y tomada como oráculo en un momento en el que el resto de oráculos de Grecia estaban perdiendo su afluencia. Llega a tal su importancia que hasta el propio Ciro el Grande, rey persa, llega a consultarla, obteniendo una crítica respuesta característica de los oráculos: «lo mío, Ciro, es tuyo». Pero lejos de referirse a los territorios de Tracia asociados al músico, éste se refería a morir por mano de mujer como acaba ocurriendo al rey⁶⁴.

En la cabeza de Orfeo, por lo tanto, vemos la unión de dos aspectos característicos de la mitología. Por un lado la cabeza parlante, mitema que será referencia hasta nuestros días. Por otro lado destacamos el aspecto mágico ligado a la música, capaz de romper las barreras de lo existente, pudiendo superar incluso al poder de la muerte. También encontramos diversas referencias a las cabezas cortadas en otras mitologías, como es el caso de la cabeza del gigante Mimir, cuya cabeza cortada seguía aportando conocimiento y profecías para los dioses *Aesir*⁶⁵.

Como conclusión encontramos en Orfeo más preguntas que respuestas. Si bien podemos confirmar que partimos de un poeta, músico, sacerdote, viajero y chamán. El origen de su nombre nos resulta desconocido. Tenemos varias versiones de los diferentes mitos en los que aparece, presumiblemente evolucionadas con el tiempo, lo

⁶² Bernabe & Casadesús, 2008:15-33.

⁶³ Santamaria, 2008: 105-137.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ V.V.A.A., 2000.

que dificulta la tarea de concretar qué dones son los primigenios de Orfeo. ¿Fue cantor antes que poeta? ¿Fue músico antes que cantor? También su muerte es discutida. Si bien partimos de que las mujeres son las causantes, no podemos concretar cuál fue su motivación, sin dejar de lado la posibilidad de que fuera Zeus (o Apolo) los encargados de poner fin al viaje del tracio. La finalidad de la presente investigación es encontrar el origen de estos atributos, así como replantear el *cómo* analizar y exponer la información que encontremos.

De las diferentes obras consultadas se han analizado sus respectivas fuentes para profundizar en la actual investigación sobre la figura de Orfeo, concluyendo que las utilizadas en el presente trabajo son, cuanto menos, las más amplias y nutridas para estudiar al tracio.

II- Del Método

El presente trabajo parte de intentar analizar la figura de Orfeo bajo la óptica de la historia conceptual, ligando los conceptos (objetos de estudio dentro de la rama de historia conceptual) con los mitemas (objetos de estudio de la mitología clásica) para de esa forma establecer las posibles evoluciones y adaptaciones de dichas realidades pasadas y cómo se mantienen presentes a día de hoy. Un ejemplo práctico sería el concepto de Viaje dentro del mito de Orfeo, una realidad que encontramos presente en muchas de las producciones contemporáneas como *El señor de los anillos*.

Para acercarnos a la historia conceptual la presente investigación parte de un análisis de los predecesores intelectuales de esta rama de conocimiento. Tras consultar las diferentes fuentes se pueden establecer los diferentes filósofos precursores a la historia conceptual, tomando a Nietzsche como base en su obra de la genealogía de la moral, resultando esta clave para la deconstrucción de los diferentes conceptos que pretendemos analizar, pues el filósofo alemán plantea cómo acercarnos a un objeto de estudio desligándonos de los posibles prejuicios que tenga el investigador o en su defecto, aclarando la imagen viciada que dicho concepto pueda poseer. Como ejemplo de esto último vemos en Gadamer un estudio detallado sobre los prejuicios y su concepto despectivo desde la revolución francesa⁶⁶. Una vez toma el *prejuicio* como objeto de estudio lo analiza en la realidad en la que se pervierte, el momento en el que

⁶⁶ López, 2010: 16-24.

los revolucionarios ligaron el *prejuicio* a la *tradicción* y a su vez a un pasado que debía ser destruido⁶⁷. También hemos acudido a dos diccionarios filosóficos referentes, el de Ferrater⁶⁸ y el de Brugger⁶⁹, referenciados en la bibliografía del presente trabajo.

De igual forma se pretende tomar a Orfeo y su mito como objeto de estudio, estableciendo un *Dasein* (adaptando la idea de Heidegger sobre ser-estando a Orfeo, el *Dasein* del mito sería Orfeo como sujeto activo y la realidad en la interfiere y que a su vez interfiere en él, eso sería el *Dasein* del objeto de estudio).

La historia conceptual nace de la semántica. Parte de la inquietud frente a la crisis de muchos conceptos modernos que hemos considerado estables e imprescindibles. Dentro de esta crisis que separa y enfrenta a las diferentes culturas existentes que cohabitan en este mundo en red, la historia conceptual puede ayudar a esclarecer malentendidos. La historia conceptual aboga por una transversalidad en el conocimiento y en el aprendizaje, viendo en el resto de ciencias un apoyo para enriquecer cualquier investigación. En palabras de Fernández Sebastián en el prólogo que realiza junto a Capellán de Miguel en la obra *Conceptos políticos, tiempo e historia*:

La semántica histórica puede servir para muy diferentes propósitos y beneficiarse de las aportaciones de numerosas disciplinas. Más allá de su uso crítico, instrumental, por parte de aquellos historiadores interesados en evitar anacronismo y entender adecuadamente las fuentes textuales que manejan, los hallazgos y reflexiones de la semántica histórica interesan en una primera instancia a los cultivadores de la historia del pensamiento político, de la historia intelectual y de la historia de la ciencia. También los especialistas en historia cultural, hermenéutica, traductología, metaforología, análisis del discurso, ciencias cognitivas, etc., tienen mucho que ganar en la familiaridad con la historia conceptual⁷⁰.

Encontramos en la historia conceptual una forma transversal de analizar y comprender cualquier objeto de estudio. Pero si ya se ha planteado como método, ¿qué pretende el actual trabajo? Concretar el estudio puntual de las metáforas en los mitos, usando los conceptos de los que se sirve la historia conceptual para analizarlas y de esa forma aplicarlos a los mitemas que conforman la mitología.

⁶⁷ Gadamer & Agud, 1993.

⁶⁸ Ferrater, 1991.

⁶⁹ Brugger, 1969.

⁷⁰ Fernández & Capellán, 2013: XX.

Dentro del marco de la historia conceptual Reinhart Koselleck es uno de los mayores referentes. En su extensa obra analiza y plantea vías de estudio (más bien de pensamiento y razonamiento) y diferentes formas de temporalidad sobre lo que se comprende como Historia. Según Koselleck a lo largo del siglo XVIII se plantearían las bases de las futuras categorizaciones históricas que llegan a nuestros días avaladas por el paso del tiempo. Dichas categorías y formas de comprensión se pueden dividir en el lenguaje, las estructuras temporales, las variedades de la conciencia histórica, lenguajes o discursos, memoria y olvido y regímenes de historicidad⁷¹.

En una actualidad en la que el tiempo se ha acelerado la labor de las humanidades resulta decisiva. Desde la aparición de internet en la década de los años 70 del pasado siglo XX la temporalidad ha evolucionado, fluyendo mucho más rápida y arrastrando su efecto de obsolescencia sobre ideas y pensamientos. Las realidades que en el siglo XIX evolucionaban durante décadas hoy día se transforman en meses. Sólo hay que analizar los últimos veinte años para comprobar qué manifestaciones artísticas, culturales, políticas, económicas fluyen a una velocidad mucho más acelerada gracias al medio en el que se desarrollan: un mundo global en el que un segundo puede dilatarse durante mucho tiempo. Si lográsemos tener acceso a toda la información que se intercambia en el mundo actual durante un segundo ¿cuánto tiempo nos llevaría analizar todo?

No afirmo que ese análisis del segundo resultase igual de complejo hace doscientos años o hace dos millones de años, pero, hoy día *podemos tener acceso* a toda esa información si nos detenemos a investigar. Pero no entre libros, no, si no tomando como objeto de estudio histórico la realidad misma. ¿Cómo podemos lograrlo sin caer en envenenar la realidad con el obsoleto juicio propio? Quizás mediante los conceptos. Por ejemplo, si logramos analizar la época de la revolución francesa y extraemos los conceptos clave (levantamiento popular, estado, economía mala) podemos comparar esas coyunturas de una forma aséptica con realidades actuales en las que encontremos dichos conceptos.

Este trabajo pretende ser una leve aproximación entre la historia conceptual y la mitología. ¿Qué los une? Una analiza y plantea en el tiempo conceptos, la otra estudia y forja mitemas. Se cree que en el estudio de los mitemas como conceptos podemos

⁷¹ Fernández & Capellán, 2013: 423-463.

encontrar una forma interesante de aproximar en el tiempo realidades tan lejanas y poder analizar de una forma mucho más precisa su huella durante toda la historia.

¿Y qué tiene que ver esto con la historia conceptual semántica? Se pretende analizar a quienes han llegado a esas conclusiones para aprender de ellos y elaborar un método particular, tomando el mito de Orfeo como objeto de análisis. Desnudar a Orfeo como objeto de estudio y analizar comprendiendo los diferentes conceptos que componen al tracio. Para ello nos apoyaremos en el estudio de los mitemas que le rodean en las fuentes en las que aparece, los cuestionaremos y replantearemos desde el análisis de la realidad que Orfeo *hace*.

De esa forma se plantea el inicio de la presente investigación: conceptualizar la realidad que rodea a Orfeo para comprobar cuán presente está hoy día o en diferentes momentos de la historia.

Para ello la base metodológica se ha debido amoldar, obligando a hacer una parada y analizar a los referentes de la historia conceptual para concretar la evolución de la misma e intentar adaptar las herramientas que esos referentes emplean a nuestro campo de estudio. ¿Y para qué? Ofrecer una vertiente al marxismo cultural dentro de la historia e incluso de la mitología, combatir frases del estilo «las violaciones de Zeus» o tachar a Cronos de dictador; por no hablar de cómo replantea y retuerce las realidades históricas actuales o del siglo XX hasta convertirlas en una guerra constante que despedaza a nuestra sociedad actual.

De no lograr ninguno de los objetivos planteados, al menos quedará en la presente investigación una compilación de metodología sobre la historia conceptual y análisis del mito de Orfeo.

Para plantear los estudios más recientes sobre la historia conceptual la obra de Fernández Sebastián y Capellán de Miguel citada al inicio de este apartado ha resultado fundamental, donde encontramos estudios sobre su teoría y práctica. En uno de los pasajes de la obra, elaborado por Erich Bökeler señala bajo las ideas planteadas por Koselleck que «la historia conceptual se orienta de forma completamente específica contra una historia del pensamiento abstracta⁷²» alejándose pues de la historia de las ideas que las acepta como *magnitudes constantes* concediendo a estas ideas/conceptos

⁷² Fernández & Capellán, 2013: XXV.

la capacidad de adaptarse, de *estar siendo* en cada momento en el que se analice⁷³. Un ejemplo muy obvio con Orfeo. No es lo mismo analizar el Orfeo que encontramos en el viaje de las *Argonáuticas* que es un Orfeo tranquilizador, conciliador; con el Orfeo que se gira cuando llega a la salida del Hades. Pese a ser el mismo objeto de estudio (Orfeo) la realidad con la que interactúa varía al cambiar su motivación o su ubicación, pero pese a ser dos orfeos diferentes ambos forman parte del concepto objeto de estudio.

En palabras del Koselleck la historia conceptual sería un «método especializado de crítica de las fuentes» pues «las palabras son leídas en su antiguo contexto social y político, la filiación de la palabra y la circunstancia es interpretada, el resultado conceptual definido». Con esta profundidad de análisis «se conduce a las experiencias y expectativas contenidas en los conceptos respectivos, así como los elementos teóricos puestos en ellos o que las han tomado por base⁷⁴».

Esta historia posee tres dimensiones diferentes. En primer lugar aboga por el estudio semántico como instrumento auxiliar de la historia social. Por otro lado permite un análisis más concreto de esa historia social al analizar el origen de los conceptos, investigando para ello el caldo de cultivo del que surgen. Finalmente «constituye una rama científica propia cuya área temática sería la expresión lingüística del cambio en la experiencia y la teoría⁷⁵». Esta profundidad tripartita nace de las investigaciones y resultados de Koselleck, para quien el lenguaje resulta clave para concretar diferentes procesos políticos o sociales que lo han permitido.

Este análisis semántico se puede aplicar al mundo de la mitología como ya hemos planteado, logrando un análisis total del objeto estudiado. El análisis que se deriva de la historia conceptual «comprende, primero, de qué se habría tratado en realidad, cuándo algo (cuándo, dónde, cómo, por qué y por quién) ha sido transformado en un concepto inconfundible y a qué destinatarios debía dirigirse con ello⁷⁶».

La pregunta que se plantea ahora es la siguiente ¿de dónde surge la idea de Koselleck sobre la conceptualización? Se ha acudido a diversas investigaciones sobre la actualidad de la historia conceptual y sobre el trabajo de Koselleck para intentar establecer en qué momento aparece la idea de conceptualizar, al menos dentro del

⁷³ Erich, 2013: 3-31.

⁷⁴ Erich, 2013: 25.

⁷⁵ Koselleck, 1991: 63.

⁷⁶ Koselleck, 1991: 37.

marco de la modernidad occidental. En el artículo de Lopez sobre *Horizonte, tradición y temporalidad en la hermenéutica de Gadamer* encontramos un extenso análisis de las fuentes de las que se sirve el conceptualismo para su surgimiento. Dentro del estudio que realiza sobre la figura de Gadamer, uno de los grandes exponentes dentro de la historia conceptual, establece el origen de la deconstrucción de conceptos⁷⁷ en la escuela de filólogos alemanes del siglo XIX que reinterpretaron la historia⁷⁸. Otro de los autores que encontramos en la base de la historia conceptual es Heidegger⁷⁹, en cuya obra *Ser y Tiempo* establece las diversas problemáticas sobre los objetos de estudio de la historia conceptual y los diferentes análisis sobre la verdad que se efectúan, todo ello orientado a una comprensión más clara del concepto estudiado, buscando desligarlo de cualquier forma viciada del mismo⁸⁰. Otro de los autores referentes que encontramos es Husserl, conocido como el padre de la fenomenología, también aborda de forma anterior a Heidegger el problema del acercamiento al conocimiento, por lo que el autor revive el concepto de *epojé* como estado desprovisto de juicio al que el filósofo (investigador en nuestro caso) debe llegar antes de acercarse al estudio pleno de cualquier objeto de estudio, como comprobamos en *La fenomenología como teoría del conocimiento* de Mendoza-Canales, estudio que ya plantea la fenomenología como herramienta para acercarse al conocimiento⁸¹. En todos estos autores la base siempre resulta la misma: el siglo XIX alemán y los estudios filológico-históricos que se desarrollan en ese momento. Más concretamente el autor al que todos hacen referencia de forma directa es Nietzsche, cuya obra más citada es *La genealogía de la moral*⁸². Esto nos ha llevado a tomar al autor como punto de partida para analizar las diferentes formas de investigación desarrolladas por el resto de pensadores que han seguido esta estela «deconstructivista» iniciada en el nihilismo nietzscheano.

Autores más cercanos en tiempo ya han planteado la genealogía de Nietzsche como método de estudio. En el artículo *La genealogía como método y el uso genealógico de la historia* de Vidal en la revista *A parte Rei*⁸³, encontramos un desarrollo interesante de cómo analizar la historia desde un punto de vista nietzscheano. Lejos de criticar la idea

⁷⁷ Es decir, desnudar el concepto hasta comprenderlo en su origen y en las diversas fases en las que se desarrolle.

⁷⁸ Lopez, 2010: 16-24.

⁷⁹ Heidegger & Macquarrie, 1962.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Mendoza-Canales, 2018: 131-138.

⁸² Nietzsche, F. & Sánchez, 2017.

⁸³ Vidal, 2010: 1-13.

de Vidal, resultaría interesante abordar el tema de la genealogía como herramienta para la historia conceptual pero partiendo de las fuentes originales, es decir, el autor y la obra que dan pie a plantear este instrumento de estudio: *La genealogía de la moral*. Se pretende, por lo tanto, analizar esta obra de Nietzsche e ir revisando a los diferentes autores que siguen este método deconstructivista, para de esa forma concluir un método pautado para el análisis del mito de Orfeo y de las realidades que conforma o le conforman.

c) Metodología

Partimos del análisis de los estudios compilatorios más recientes sobre Orfeo para esclarecer sus atributos más definitorios y acercarnos a las fuentes en las que aparece. En vista de aplicar el conocimiento adquirido en el presente Máster, se ha planteado emplear como base metodológica la filosofía conceptual para así plantear de una forma diferente la realidad que compone a Orfeo. Tras el análisis en profundidad de los diferentes autores y obras que han sido referentes para el conceptualismo, el método del que partíamos se ha implementado con diferentes formas de acercamiento a la verdad, análisis de juicios y prejuicios sobre el objeto de estudio. Lo que buscamos para plantear una imagen lo más veraz posible es un análisis sobre lo que el objeto de estudio *es y está siendo* al entrar en contacto con los factores que le rodean.

Nos hemos detenido en un análisis tan extenso sobre las diferentes obras debido a que el presente trabajo es el inicio de las futuras investigaciones orientadas al doctorado donde se profundizará más en la conceptualización del mito y su pervivencia en la actualidad.

A su vez también hemos acudido a las fuentes primarias de la historia o filosofía conceptual, es decir, las semillas de pensamiento planteada por la escuela nihilista alemana a mediados del siglo XIX y cómo va evolucionando durante el siglo XX hasta llegar a nuestra actualidad bajo la idea de historia o filosofía conceptual.

Tras plantear los diferentes autores y sus obras concluimos que los factores que componen cualquier objeto de estudio pueden dividirse entre activos o pasivos dependiendo de si *generan o son generados*. Por lo tanto, lo que pretendemos establecer dentro de la figura de Orfeo son los diferentes conceptos activos o derivados. Estas ideas se desarrollarán en profundidad en el apartado de las conclusiones dentro del estudio sobre la metodología.

d) Hipótesis planteadas

El presente trabajo nace con una doble finalidad. Intentar acercarnos a la comprensión de una nueva metodología de análisis crítico derivada de aplicar la historia conceptual y sus ideas predecesoras al análisis de la mitología y analizar la figura de Orfeo en las fuentes clásicas, aplicando el método planteado para así comprobar su posible validez.

Sobre el método se pretende aplicar la categorización característica de la historia conceptual al análisis de un mito, en este caso el de Orfeo. Se ha elegido un personaje mítico como objeto de estudio debido a que los análisis por mitemas guardan ciertas similitudes con el análisis conceptual, principalmente la brevedad de una clasificación nutrida (no reduccionista o simplista) que permite buscar la pervivencia de estos mitos.

El planteamiento de investigar un momento histórico desde una óptica conceptual queda descartado desde un principio, dado que el análisis implicaría concretar las diferentes realidades políticas, sociales, económicas y religiosas de un concepto en un momento dado, algo para lo que no disponemos de tiempo ni del suficiente conocimiento para no faltar a la verdad.

Para poder elaborar, comprender y explicar este planteamiento de método conceptual, se pretende elaborar una breve reseña de las principales ideas que han derivado en la historia conceptual, intentando orientarlas en todo momento a la figura de Orfeo.

Sobre Orfeo se pretende establecer una clasificación práctica, ligada a los conceptos clave (activos) del tracio, orientada a permitir un análisis minucioso de la trayectoria cultural, filosófica o política que este mito tiene, tanto literalmente como en la reinterpretación de las ideas que podemos encontrar en la actualidad, así como en creencias paralelas al momento de su conformación.

Si confirmásemos la utilidad de este análisis en un futuro se podrían seguir analizando diferentes episodios mitológicos para compararlos bien con la actualidad o bien con otras mitologías (creencias) para intentar atestiguar un pasado común alejado de las ideas políticas y sociales que hoy día amenazan a las humanidades.

Para concretar las hipótesis planteadas:

Intentar acercarnos a comprensión de la historia conceptual como herramienta analizando la figura de Orfeo para comprobar su utilidad.

Comprobar si las categorizaciones establecidas por la filosofía conceptual son realizables en objetos de estudio dentro del marco de la mitología occidental clásica griega.

Establecer una clasificación práctica y «móvil» sobre la figura de Orfeo para establecer estudios comparados sobre la actualidad en relación con la mitología occidental clásica griega.

2) Nihilismo e Historia conceptual como método

La metodología establecida para este trabajo busca romper con las pautas establecidas que nos obligan a ver y comprender la historia como una mera sucesión de hechos, en un constante movimiento de causa efecto que llega hasta nuestros días.

El nihilismo alemán del siglo XIX determina este trabajo. La obra de Frederick Nietzsche ha resultado clave para establecer la base del marco teórico en el que buscamos plantear este método. Antes de continuar con el *de dónde* nace este nuevo método, considero de obligada consulta la Real Academia Española que define *método* como:

1. m. Modo de decir o hacer con orden.
2. m. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.
3. m. Obra que enseña los elementos de una ciencia o arte.
4. m. Fil. Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallarla verdad y enseñarla

⁸⁴.

Es el cuarto resultado el que nos pauta el inicio de este planteamiento. Procedimiento para hallar y enseñar la verdad. Las diferentes escuelas históricas dejan de relieve el problema que supone para el individuo acercarse al pasado. El positivismo apuesta por una transliteración de textos, el historicismo da peso a los datos

⁸⁴ RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, edición online, consultado el 10 de Junio de 2019.

cuantificables mientras que el marxismo aboga por comprender la historia como una constante disputa por la posesión de medios de producción.

La formación histórica de la que partimos es una vertiente marxista/positivista, es decir, comprender la historia como una sucesión lógica de hechos que tienen un origen, un desarrollo y una proyección. Esta historia de lucha de clases y de equilibrios de poder entre oprimidos y opresores está muy presente en la coyuntura actual (a nivel político, cultural o social).

Esta herramienta es útil para analizar y clasificar la historia que conocemos pero comienza a resultar ineficiente. Es como leer un libro ya conocido aunque con una trama desarrollada en diferentes épocas: el investigador marxista busca establecer relaciones entre oprimidos y opresores para de esa forma enclaustrar una determinada época (o un hecho) en una «celda conceptual», donde quedará sin ser revisado durante años y no tendrá una relación, un aporte al presente. Por otro lado, partir de la búsqueda de estos roles en la historia implica, bajo juicio de cualquiera de los autores analizados en el presente trabajo, que los resultados siempre serán los que deseemos, pues partimos de una «hipótesis dogmática».

Cualquiera que investigue es susceptible de caer en una metodología prejuiciosa⁸⁵ intentando encajar el sujeto de estudio dentro de unos cánones útiles pero quizás no siempre tan válidos. Gadamer defiende que los prejuicios son una realidad que siempre rodea al investigador, por lo que el autor aboga por conocerlos y comprenderlos para de esa forma acercarse lo más objetivamente posible al sujeto de estudio. Como se intentará demostrar en las siguientes páginas el conocimiento de la Historia debe ser algo mutable, no un dogma.

Esto lleva a plantear la duda principal, anterior al caso práctico que compone este trabajo.

¿Se podría establecer una nueva forma de plantear la investigación? ¿Cómo podemos cerciorarnos de que las fuentes que investigamos son válidas? ¿Cómo acercarnos a la verdad más nítida posible desde la investigación?

Tras analizar en las primeras páginas de este trabajo la obra referida a la historia conceptual hemos concluido que los

⁸⁵ Gadamer, 1993: 176.

Acudimos al siglo XIX alemán. La evolución del estudio de la filología en esos momentos supuso las bases de los sistemas prácticos de aprendizaje de los que se nutre la historia. Si bien en cierto momento se tomó como referencia a Marx, ¿por qué no tomar una corriente de pensamiento más *trascendental, fluida e imparcial*?

El autor referente elegido en un principio como base para teorizar éste planteamiento fue Nietzsche, concretamente su obra *La genealogía de la moral* donde analizan varios conceptos clave para la humanidad, tales como *bueno y malo*, que en relación con nuestro objeto de estudio pueden ser planteados como la constante contraposición entre las realidades órficas/báquicas en las que interviene Orfeo.

El autor en las primeras páginas nos refiere a sus orígenes en la *aristós* griega, en los buenos. El concepto malo se asocia a lo foráneo, a lo alejado de las normas aceptadas por la comunidad de la polis⁸⁶. Nietzsche en su obra plantea una conclusión (la ruptura total con lo establecido sin haberlo cuestionado antes) y un método de trabajo (la genealogía del término⁸⁷).

Este planteamiento resulta muy ilustrativo acerca de la importancia que la literatura tiene para el estudio y comprensión de la historia: el autor elabora un caso práctico de lo que hoy día se conoce como historia conceptual. Deconstruye el concepto de «bueno» hasta llegar a su raíz morfológica comprendiendo su significado en el momento de su creación. Así el concepto bueno queda asociado a los que residen en la *polis* en la antigüedad clásica pero en la Edad Media la realidad «bueno» se asocia, por ejemplo, a los cruzados que parten hacia Tierra Santa⁸⁸.

¿Sería factible elaborar una forma de investigación y planteamiento similar a las diferentes épocas históricas?

Con esta premisa comenzamos a investigar sobre el desarrollo y proyección de la obra de Nietzsche. Ya en el siglo XX son varios los autores que estudian la fenomenología, el estructuralismo y el conceptualismo como métodos de investigación (pensamiento) práctica ligada a la lingüística. De una forma similar a la que plantease Nietzsche en su genealogía, autores como Husserl, Martin Heidegger, Hans-Georg

⁸⁶ Nietzsche & Sánchez, 2017: 36-80.

⁸⁷ En los apartados respectivos del presente trabajo se desarrolla en profundidad el estudio del método nietzscheano con el análisis práctico de su obra.

⁸⁸ Nietzsche & Sánchez, 2017: 43.

Gadamer o Reinhart Koselleck, logran deconstruir la realidad de su tiempo para aportar cuestiones de gran interés para el historiador como comprobaremos en las siguientes páginas.

Hemos tomado como referentes a estos autores dentro de sus líneas de pensamiento pero debido a la naturaleza del presente trabajo no hemos podido desarrollar un análisis tan extenso como merecen. Un desarrollo teórico formal sería investigar una por una todas las obras de cada autor para *extraer* los conceptos y métodos que utilizan y aportan, para posteriormente analizar los estudios más actuales al respecto y plantear las posibilidades que dichas ideas o líneas de pensamiento pueden tener en relación con la investigación o divulgación. Se han tomado estos autores y sus respectivas obras para acotar este planteamiento de método.

La finalidad del análisis de la obra y método de estos autores es plantear un procedimiento que permita hallar una verdad «no contaminada» y enseñarla sin seguir enjaulados en ideas preconcebidas de *bueno o malo, positivo o negativo*. Una herramienta que permita acercarse a la verdad. De no conseguirlo, el presente trabajo será un análisis de las diferentes obras y corrientes de pensamiento abanderadas por los filósofos expuestos, orientado en todo momento al caso práctico que nos atañe: el análisis de la figura de Orfeo en las fuentes clásicas y su posible pervivencia en la actualidad.

a) Nietzsche y *La genealogía de la moral*.

«Enunciémosla: necesitamos una crítica de los valores morales, hay que poner alguna vez en entredicho el valor mismo de esos valores —y para esto se necesita tener conocimiento de las condiciones y circunstancias de que aquéllos surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron⁸⁹»

Para el análisis de la obra de Nietzsche se ha tomado como obra de referencia *La genealogía de la moral*, traducida y comentada por Sánchez Pascual. Ha resultado complicado sólo tomar una obra del autor para poder establecer este análisis, por lo que se han consultado sólo de forma fragmentada debido a la naturaleza del trabajo. Buscando comprender la obra del filósofo y el método que él mismo emplea en su

⁸⁹ Nietzsche & Sánchez, 2017: 33.

investigación, se ha tomado como objeto de estudio el primer pasaje de *La Genealogía de la Moral: Tratado Primero*, «Bueno y malvado», «Bueno y malo».

Este apartado comienza con una dura crítica directa a los psicólogos ingleses. Dentro del estudio de la génesis de la moral Nietzsche afirma que buscan encontrar la «parte vergonzosa» de nuestro mundo interior, tomando de ello lo propiamente operante, lo normativo, lo decisivo para el desarrollo⁹⁰. Según el autor estos psicólogos fallan al plantear sus dudas dentro del ser humano, lo que les llevará a encontrarse con verdades cargadas de todo tipo de vicios tales como empequeñecer al hombre, complicar el problema de la existencia o se dejan guiar por una suspicacia pesimista. La verdad se plantea extramuros de la «ciénaga» que conforma la humanidad según Nietzsche.

«Según estos psicólogos de pensamiento a-histórico, lo bueno originalmente serían acciones no egoístas que fueron alabadas y llamadas buenas por aquellos a quienes se tributaban, estos es, por aquellos a quienes resultaban *útiles*; más tarde ese origen de la alabanza se *olvidó*, y las acciones no egoístas, por el simple motivo de que, *de acuerdo con el hábito*, habían sido alabadas siempre como buenas, fueron sentidas también como buenas –como si fueran en sí algo bueno⁹¹» (Nietzsche, 2017, pág. 41). Frente a esta definición Nietzsche critica los rasgos definitorios de la idiosincrasia de los psicólogos ingleses: la utilidad, el olvido, el hábito y el error. Parámetros de definición que no permiten al filósofo acercarse a una verdad plena.

Según el autor la bondad no sería definida por los que reciben las buenas acciones si no que «lo bueno» como tal sería definido por los «buenos mismos», es decir, los poderosos, nobles u hombres de posición superior que se distinguen a si mismos como «buenos» en contraposición a lo abyecto, vulgar y plebeyo⁹².

La utilidad no importa a estos primeros «buenos» que utilizan el lenguaje como una forma de definición entre los que están arriba y abajo, entre dominantes y dominados. La palabra buena no está ligada necesariamente a acciones no egoístas como afirman los psicólogos ingleses. Lo «bueno» evoluciona y adquiere los atributos de «no egoísta»,

⁹⁰ Nietzsche & Sánchez, 2017: 35.

⁹¹ *Ibidem*, 41.

⁹² *Ibidem*, 42.

«moral» y «desinteresado», pero no los posee en origen⁹³; por lo que resulta un grave error considerar que en el origen la palabra posee el mismo significado que en el momento en el que la analizamos.

¿Cómo es posible que se *olvide* el origen a las buenas acciones que las definen como tal? Para Nietzsche no tiene sentido y plantea que lo bueno estaría sostenido en la constancia del hábito y la cotidianidad, lo que lograría que se recordase más, no que se olvidase. Cita a Herbert Spencer, cuyo concepto de bondad viene dado por la utilidad, es decir, los hechos buenos serían hechos valiosos en sí mismos⁹⁴.

El concepto bueno remite a una idéntica metamorfosis conceptual, en la que en todas las lenguas encontramos un significado común en el orden estamental. Noble o Aristocrático serían las bases de las que se parten para definir qué es bueno o malo⁹⁵

Este desarrollo va paralelo al del concepto «malo». Nietzsche cita un ejemplo muy clarificador.

«El más elocuente ejemplo de esto último es la misma palabra alemana «malo» (*schlecht*): en sí es idéntica a «simple» (*schlicht*) [...] y en su origen designaba al hombre simple, vulgar, sin que, al hacerlo, lanzase aún una recelosa mirada de soslayo, sino sencillamente en contraposición al noble⁹⁶»

Sobre el concepto bueno analiza su origen griego (en el autor Teognis), donde esta realidad queda adscrita a los poderosos/superiores. Lo bueno se toma como lo veraz lo que *es* en el sentido más puro del término. Esta veracidad se acaba achacando a la nobleza, dejando lo bueno como superior o beneficioso. Por otro lado el concepto malo va ligado a lo bajo, a lo miedoso. Nietzsche expone el ejemplo del latín *malus*, asociado a gentes de inferior rango social. Cita la frase *hic niger est* (este es negro), referente a la tonalidad de cabello y piel de «la clase inferior» o «habitante precario».

El concepto bueno dentro del habla germana *gut* podría estar también en la base de palabras relacionadas con esferas divinas. Dios/*den Göttlichen*.

⁹³ *Ibidem*, 43.

⁹⁴ Nietzsche & Sánchez, 2017: 44.

⁹⁵ Nietzsche & Sánchez, 2017: 44.

⁹⁶ *Ibidem*, 45.

La *casta suprema* es representada por la casta sacerdotal. Se contraponen «puro» e «impuro» como distinciones estamentales; también desarrollan un sentido a «bueno» y «malo» más allá de lo estamental.

Analiza el origen del concepto «puro». «Desde el comienzo, meramente es un hombre [el «puro»] que se lava, que se prohíbe ciertos alimentos causantes de enfermedades de la piel, que no se acuesta con las sucias mujeres del pueblo bajo, que tiene asco de la sangre⁹⁷».

Los conceptos «puro» e «impuro» dividen a hombres en boca de la casta sacerdotal, que ha logrado crear dos realidades antagónicas que enfrentan clases y humanos. Para Nietzsche estos corruptores son la definición de maldad, habiendo alcanzado un estadio superior de pensamiento y toma forma malvada: la forma sacerdotal. Aquellos que usan los conceptos como división. El autor advierte sobre el odio del sacerdote. Es un odio que nace de la frustración. Frente a los caballeros-aristócratas que buscan la guerra y aventura, estos sacerdotes se refugian en su impotencia para perpetrar realidades cargadas de odio que desfiguran la esencia misma de la gente que «curan». Según Nietzsche el mayor ejemplo de casta sacerdotal cargada de ira y odio son los judíos, que han dado alas a que lo bueno y «amado por dios» sea todo lo contrario a las élites.

Según el autor esta herencia judía de odio *creador de ideales, modificador de valores*, pervive en el cristianismo. Contrapone a Jesús de Nazaret como amor contrapuesto a tanto odio como la mejor imagen seductora. Según el autor Israel ha triunfado con esa venganza y la transvaloración de todos los valores.

¿Quién de nosotros sería librepensador si no existiera la Iglesia? Según Nietzsche la Iglesia es el objeto contra el que ir, pero todos aceptaríamos el mensaje *envenenado* de no ser por ésta. Origen de la idea de moral de esclavo⁹⁸.

La moral de esclavo nace del resentimiento creador que engendra valores. La moral noble se desarrolla hacia fuera, mediante una felicidad basada en el movimiento. La moral esclava nace del resentimiento y de una constante contraposición a lo establecido (argumentada y regida en el interior del individuo), su acción es una reacción, en contraposición a lo noble que se realiza con acciones.

⁹⁷ Nietzsche & Sánchez, 2017: 49

⁹⁸ *Ibidem*, 51.

Diferencia entre malo y malvado. Malo surge como contraposición a los actos nobles, mientras que malvado hace referencia a la motivación misma (negativa) de las acciones. Contraposición del «animal salvaje» y «animal civilizado» que todos tenemos dentro. Afirma que los pueblos más nobles han sido aquellos que han logrado mantener un equilibrio entre ambos: «Al no haber hombres que temer, no hay hombres que amar⁹⁹». Según Nietzsche hemos mejorado como seres humanos al convertirnos en algo plano, que no es ni bueno ni malo¹⁰⁰.

En el momento de vencer somos plenos pero para vencer necesitamos enemigos. Enemigos nobles, no malvados. «Una mirada al hombre que justifique a el hombre». Según Nietzsche esta superpoblación de buena gente implica que no hay enemigos frente a los que crecer, lo que nos lleva a un estancamiento aislado que sirve de caldo de cultivo para el Nihilismo.

A continuación expone un ejemplo entre corderos y aves rapaces. La moral del pueblo separa la *acción* de la *fortaleza*, sin ver que de la primera nace la segunda. Los débiles buscan ser buenos en contraposición a los fuertes «Y bueno es todo el que no violenta, el que no ofende a nadie, el que no ataca, el que no salda cuentas, el que remite la venganza a Dios...¹⁰¹»

De esta forma los débiles crean su bondad como la no acción, la pasividad, logrando de su simple esencia un mérito por sólo ser. El sujeto/alma ha sido hasta ahora en la tierra el mejor dogma, tal vez porque a toda la ingente muchedumbre de los mortales, a los débiles y oprimidos de toda índole, les permitía aquel sublime autoengaño (considerar la mera antítesis de lo «opresor» como algo naturalmente «bueno») de interpretar la debilidad misma como libertad, interpretar su ser-así-y-así como *mérito*¹⁰².

El autor describe el «taller de ideales». De forma alegórica «entrevista» a alguien que allí resume y este le describe la base por la que la vulgaridad mediocre se transforma en mérito. La temerosa bajeza se transforma en humildad, la sumisión en obediencia, lo inofensivo, débil e inactivo se transforma en paciencia y virtud, el no poder vengarse en perdón. Aparentan que les va mejor frente al «bien realizado». Esos «buenos» también

⁹⁹ *Ibidem*, 52.

¹⁰⁰ Nietzsche & Sánchez, 2017: 52.

¹⁰¹ Nietzsche & Sánchez, 2017: 69.

¹⁰² *Ibidem*, 72.

se dicen justos, pues no buscan venganza, si no justicia: llaman a su venganza justicia. Su consuelo frente a las penurias de la vida es el «juicio final».

Para justificar la esperanza que tienen estos creyentes Nietzsche se remite a Tomás de Aquino, en su *Summa Teológica*. Cita un pasaje en el que se describe qué ocurrirá cuando llegue el Último Juicio. Todos los que ofendieron la figura de Cristo arderán eternamente; los salvados obtendrán regocijo de las torturas de los condenados. Todo ello en una crítica hacia los juegos romanos, englobando su cultura y creencias.

Esta lucha milenaria entre «bueno» y «malo» y «bueno» y «malvado» continúa a día de hoy. El autor cita ejemplos de la historia clásica, como por ejemplo la dualidad «Roma-Judea». Tomando a Roma como ejemplo de nobleza, Judea queda como la «malvada», la que mira hacia sí misma para poder acabar venciendo con la creación de un ideal supremo (Cristianismo en este caso). Otro ejemplo citado sería el renacimiento, que acaba sucumbiendo con la Reforma de Lutero. Finalmente comenta el caso de la revolución francesa como último gran ejemplo de lucha entre buenos y malvados¹⁰³.

A modo de conclusión Nietzsche plantea que para participar de esta batalla milenaria se debe acudir a todas las ramas del saber. Cita a la filosofía, la fisiología o la historia como conocimientos que deben participar de forma común en esta lucha por el conocimiento verdadero.

Como conclusión sobre el análisis del método empleado por Nietzsche, podemos plantear que el primer punto que emplea es un análisis terminológico, acudiendo a la definición primigenia que poseemos como cultura/sociedad de dicho concepto (objeto de estudio). En el texto el análisis que se desarrolla en mayor profundidad es el de las construcciones de los objetos «bueno» y «malo»¹⁰⁴. Nietzsche perfila un *dasein/ser estando* para estos conceptos. Si bien es una realidad planteada tiempo después por Heidegger, podemos ver cómo Nietzsche busca un resultado similar al que se consigue al analizar el estado *dasein* (ser-estando) de una realidad. Nietzsche se aleja de su presente gracias a la lingüística y se retrotrae¹⁰⁵ a época griega y romana para analizar

¹⁰³ Nietzsche & Sánchez, 2017: 74.

¹⁰⁴ Entiéndase objeto como sujeto de estudio, se pretende no «mal emplear» palabras como «concepto», «realidad».

¹⁰⁵ «Se retrotrae». Nietzsche achaca la causa de todos estos males a la casta sacerdotal que él considera primigenia: los judíos. No deja de ser hijo de su tiempo, contando con la malversación de su obra que se hizo como una de las bases filosóficas del nazismo.

dichas realidades en sí mismas, esto es, en su momento de concepción y en el marco en el que se desarrollan.

También plantea dudas que permiten nutrir una buena investigación. Respecto a estos conceptos, bueno y malo; ¿Surge antes el buen acto y luego se califica? ¿Se establece de acuerdo social qué es bueno? ¿Primero se va actuando y se define qué es bueno como aquello positivo para la mayoría/minoría poderosa?

Se me ocurre aventurar conceptos como «estado». ¿Surge tras una estructura social? ¿o el ser humano tiene ese objetivo cuando comienza a avanzar en sociedad?

También me hace plantear dos tipos diferentes de naturaleza del concepto. Acción y reacción. Acción sería todo aquel movimiento (proceso, hecho, acto) que surge de la creación, un hecho que *es* en sí mismo. Por otro lado la reacción sería una constante hacia lo establecido, una filosofía reaccionaria de constante combate. Estamos ante hechos/acciones que se podrían clasificar como «creadoras» o «falsas creadoras»; una aporta algo nuevo, la otra lo reinventa y normalmente malversa.

Por ejemplo: creamos una escultura (objeto). Hay gente que le gusta y quien la critica. Los que critican la escultura, si caen en el error de criticar la obra simplemente por el hecho de existir estarían incurriendo en esta visión reaccionaria: su «estar siendo» se basa en «estar siendo contrario»; si la escultura no existiese este grupo desaparecería.

El método de Nietzsche en práctica consistiría elaborar una genealogía del concepto/objeto de estudio, apoyándonos en conocer su génesis lingüística y coyuntural. Por otro lado nos permite alejarnos de la *moralidad* y *valores* del objeto de estudio al cuestionar nuestras realidades como creadoras o reaccionarias. ¿El objeto estudiado es una fuente creadora o reaccionaria? Una vez concretado podemos plantear el origen mismo del propio objeto: si crea o reacciona.

Aplicando este planteamiento genealógico a nuestro objeto de investigación, Orfeo, ahora partiremos de un análisis del mismo nombre del tracio, planteando hipótesis más profundas que al inicio de la investigación. ¿Podría Orfeo no ser un personaje (o varios) si no una forma de poeta? ¿En qué momento surge el nombre Orfeo? Estas dudas se suman a las ya planteadas en las hipótesis de las que partíamos.

Otro aspecto que tomamos del análisis planteado por Nietzsche es el plantear el objeto de estudio al desnudo, relatando antes de la investigación las ideas preconcebidas que se puedan tener sobre Orfeo, buscando evitar «contaminar» la investigación.

Los tipos de realidades (activas y pasivas) planteadas por Nietzsche también resultarán muy útiles para elaborar una clasificación de los atributos (conceptos) que componen a Orfeo, pudiendo establecer aquellos que son principales como los que «generan», mientras que los secundarios serán aquellos que «son generados».

Volviendo a la línea de pensamiento genealógica planteada por Nietzsche, ésta será tomada y ampliada por Heidegger, quien nombrará al objeto, lo que es, lo que está siendo y la realidad que le rodea y define: *Dasein*. Pero para establecer la forma en la que vamos a acercarnos al objeto de estudio debemos detenernos en la obra de Husserl.

b) Husserl y la *Epojé*

Continuando con la estela ideológica de Nietzsche llegamos a Husserl y los estudios introductorios¹⁰⁶ relacionados nos llevan rápidamente a la fenomenología¹⁰⁷. Antes de continuar nos conviene concretar una definición de esta herramienta. Acudiendo a la RAE encontramos tres definiciones de las que destacamos la segunda y la tercera «2. f. Fil. En Friederich Hegel [...], dialéctica interna del espíritu que desde el comienzo sensible a través de las distintas formas de consciencia llega hasta el saber absoluto¹⁰⁸». Hegel se queda lejos del marco histórico planteado del trabajo, pero resulta una base coherente para hilar la siguiente definición aportada «3. f. Fil. Método desarrollado por Edmund Husserl que, partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes en la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia¹⁰⁹».

¹⁰⁶ Waldenfels, 2017: 409-426.

¹⁰⁷ En Mendoza-Canales, 2018: 121-138. Se han consultado los artículos de Mendoza-Canales y Waldenfels como introducción focalizada a la filosofía de Husserl que nos compete para la presente investigación. Se han elegido por ser artículos recientes y explicativos en profundidad sobre el punto clave que necesitamos de Husserl: la *epojé*.

¹⁰⁸ RAE, 2019: consultado el 18 de Mayo del 2019, disponible en:

¹⁰⁹ *Ibidem*.

La tercera definición nos aproxima al sujeto de estudio dándonos un marco en el que investigar, la obra de Husserl. Debido a la falta de tiempo material para poder abordar la obra en su totalidad desde un análisis riguroso y metodológico, hemos planteado un leve estudio introductorio sobre la figura de Husserl, la fenomenología y el concepto clave que hemos podido extraer de su obra: la *epojé*.

Para completar la definición obtenida en la RAE hemos acudido a dos diccionarios filosóficos que han resultado clave para el desarrollo del trabajo: el *Diccionario de Filosofía*¹¹⁰ y la obra homónima de Brugger¹¹¹.

Por otro lado el análisis de la fenomenología en Husserl se ha establecido en base a sendos diccionarios, los artículos ya citados y alguna obra monográfica al respecto¹¹².

La naturaleza metodológica de esta parte de la investigación lleva a plantear una pregunta. ¿Qué método emplea Husserl en su desarrollo de la fenomenología? ¿Cómo se acerca a *la esencia pura*? Al igual que ha ocurrido con Nietzsche resulta imposible plantear algo innovador en lo que a puntos de vista se refiere, y estas preguntas ya han sido respondidas o al menos esbozadas de una forma satisfactoria.

En el artículo de Waldenfels sobre la *Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl*¹¹³ ya encontramos un esquema muy interesante sobre la forma de proceder según la fenomenología de Husserl en una realidad práctica.

En primer lugar se debe plantear el objeto de estudio que el autor denomina como la *cosa misma*. Una vez focalizado *qué* queremos estudiar se plantea el *cómo*: mediante el *desmontaje* y *montaje* del objeto de estudio. Es decir, se exige comprender, concretar y definir las realidades que componen a la *cosa misma*. Este análisis se basa en la experiencia, en nuestro caso, ver *cómo* la *cosa misma* se desarrolla en las fuentes¹¹⁴.

La experiencia a su vez corresponde a una intención. ¿Cómo podemos desligarnos de esta intencionalidad para obtener una objetividad pura de las realidades que componen la *cosa misma*?

¹¹⁰ Ferrater, 1991.

¹¹¹ Brugger, 1969.

¹¹² En Conde, 2014, nos ofrece una aproximación a la percepción del tiempo y los objetos de estudio dentro de la fenomenología de Husserl.

¹¹³ Waldenfels, 2017: 409-426.

¹¹⁴ Waldenfels, 2017: 414.

Se plantea el camino hacia la experiencia mediante la *reducción eidética*¹¹⁵ y una posterior *reducción trascendental-fenomenológica*¹¹⁶. En esta última hemos encontrado la clave del método de Husserl: La *Epojé*.

La *Epojé* (suspensión) es una herramienta clave para la fenomenología de Husserl. Consiste en un estado de *juicio anulado* al que el filósofo acude para lograr una verdad sin intenciones ni prejuicios¹¹⁷. Aplicado al terreno que nos atañe la máxima de un historiador que aplique esta metodología debe nacer de un punto de vista carente de juicio. Planteada esta hipótesis propia, hemos acudido a diferentes obras de referencia para concretar un significado de *Epojé* que nos permita definir mejor el término.

Se han empleado los diccionarios citados al comienzo del apartado¹¹⁸.

En el diccionario de Brugger no encontramos definición para la *Epojé* pero sí la encontramos en la definición de *Fenomenología: Ciencia de los fenómenos que se manifiestan en la conciencia*. Se plantea el procedimiento desarrollado en Waldenfels, 2017 de una forma más esquemática, dividiendo el proceso fenomenológico en la reducción eidética y la fenomenológica, dentro de la cual encontramos no el término *Epojé* pero sí su definición «es también suspendida la independencia de estos contenidos con respecto a la conciencia». Esta definición nos arroja luz sobre la realidad de la *Epojé* como estado de suspensión de conciencia para acercarnos a una realidad lo más pura posible del objeto estudiado¹¹⁹.

En el diccionario de Ferrater encontramos una definición mucho más nutrida de la *Epojé*¹²⁰. Nos cita los ejemplos conocidos de *Epojé* tomando como base la definición planteada por Sexto Empírico que la define como un «estado de reposo mental, por el cuál ni negamos ni afirmamos, un estado que conduce a la imperturbabilidad¹²¹». Esta definición puede complementarse con el análisis ya realizado sobre el método genealógico nietzscheano, permitiendo acercarnos a un término o sujeto desde esta *Epojé*, desde una ausencia de moral que nos «obligue» a definir la realidad dentro de los

¹¹⁵ Waldenfels, 2017: 421. La *Reducción Eidética* en este artículo implica que, dentro de *algo como algo*, se estudie y analice el *como algo* y los factores que a su vez lo componen, logrando una aproximación muy cercana a la *esencia misma* de la *cosa misma*, esto es, una aproximación prácticamente total al objeto de estudio, Orfeo en nuestro caso.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Conde, 2014.

¹¹⁸ Ferrater, 1991 y Brugger, 1969.

¹¹⁹ Brugger, 1969: 214.

¹²⁰ Ferrater, 1991: 539.

¹²¹ *Ibidem*.

parámetros tan básicos de «buena o mala», alejando al investigador la mayoría de las veces de la verdad que se esconde tras un juicio de valor, condicionado por las circunstancias del individuo que investiga: la cosa es buena o mala, pero debe interesarnos el *es* de la cosa misma, no el posible *prejuicio* que se tenga de la misma.

Continuando con la definición, Ferrater habla de la *Epoje* dentro de la fenomenología como «el hecho de suspender el juicio frente al contenido doctrinal de toda filosofía dada y realizamos todas nuestras comprobaciones dentro del marco de tal suspensión¹²²». Definitivamente la *Epoje* tras esta definición y encuadrada dentro del desarrollo del presente trabajo se nos revela como una necesidad para el investigador.

La *Epoje* que extraemos es el *cómo* del investigador. La suspensión de juicio para realizar un análisis lo más objetivo posible, alejado de todo prejuicio o juicio moral que se pueda realizar sobre el sujeto. Debemos considerar las diferentes piezas que componen la *cosa misma* como realidades independientes dentro de un contexto dado, y a la vez como realidades entrelazadas y trascendentes a la historia del conocimiento. Este análisis lo vemos reflejado en el caso de Orfeo al haber tomado como base la mayoría de fuentes clásicas para forjar nuestra propia idea del poeta, intentando alejarnos de lo establecido en los estudios más recientes sobre el tema y plantear la idea de Orfeo desde el principio/desde cero.

c) Heidegger y la verdad

Gracias al análisis del método genealógico de Nietzsche ahora podemos concretar un objeto de estudio y conocer su base lingüística, desligada de connotaciones de valor o juicio.

Con la *Epoje* que hemos tomado de la fenomenología podemos (debemos) acercarnos a dicho objeto con la mente *suspendida* de todo valor o prejuicio.

Uno de los alumnos que continuó el camino planteado por Husserl. En su obra *Ser y Tiempo*¹²³, Martin Heidegger, analiza en profundidad la temporalidad y la realidad del objeto mismo, algo que nos atañe para seguir desarrollando el método. ¿Qué es el

¹²² Ferrater, 1991: 540.

¹²³ Heidegger & Macquarrie, 1962.

objeto? ¿Podemos conocer una verdad absoluta sobre el mismo? En nuestro caso: ¿qué es Orfeo? ¿podemos encontrar una definición *absoluta* del mismo?

La obra clave para acercarnos a la filosofía de Heidegger ha sido *Nietzsche*¹²⁴ que nos permite ver la evolución de aquel planteamiento genealógico hasta la realidad de Heidegger, pues en el desarrollo encontramos ideas tan interesantes como la ausencia de un objeto si sólo estudiamos el mismo. Más adelante realizaremos un análisis en profundidad.

Los estudios actuales que nos han servido como base han sido Entendimiento de Heidegger sobre o modo de ser humano¹²⁵, Heidegger y la cuestión del ser¹²⁶, el camino del pensar del ser de Pöggeler¹²⁷. Todo ello contrastado con una de las obras de referencia para este trabajo, *Conceptos políticos, tiempo e historia*¹²⁸.

Se han investigado en profundidad las partes referentes a la estructura del ser y la forma de acercarse al conocimiento más acertado del mismo.

En *Ser y Tiempo* se aborda la problemática del ser y se plantea cómo debería ser comprendida la realidad del objeto mismo¹²⁹. La primera parte de la obra está orientada a analizar este problema, resolviéndolo con un concepto ya usado por Hegel tiempo atrás: *Dasein*. En *Ser y Tiempo* se orienta a resolver las cuestiones de temporalidad derivado del mismo, pero para comprender el concepto como tal acudimos a la obra *Nietzsche*¹³⁰ donde al comenzar a definir el *Ente* encontramos una frase que da paso a la explicación del *Dasein* para Heidegger. «Cuando se piensa el ente tan sólo, éste termina por aparecer vacío¹³¹». Si solo tomamos el *Ente* en sí como centro de nuestro pensamiento/estudio llegaremos a una realidad vacía, pues ¿qué es el objeto si no su desarrollo y acciones en un marco determinado?

Heidegger responde de una forma extensa en *Ser y Tiempo*¹³² a este problema. Para él si se quiere comprender la Verdad de un *Ente* hay que analizarlo en sí mismo, es decir, el *Ente* y las circunstancias que lo componen y que lo *permiten ser*. El *Ente*, de

¹²⁴ Heidegger & Vernal, 2013.

¹²⁵ Roehle, 2014: 105-113.

¹²⁶ Lozano, 2014: 197-212.

¹²⁷ Pöggeler & Duque, 1986.

¹²⁸ Fernández & Capellán, 2013.

¹²⁹ Heidegger & Macquarrie, 1962: 67.

¹³⁰ Heidegger & Vernal, 2013: 21.

¹³¹ Heidegger & Macquarrie, 1962: 318.

¹³² *Ibidem*, 113-174.

por sí, *es*. Pero el *ser* por sí sólo no *realiza/crea*, (como diría Nietzsche), no puede *estar siendo*. Para alcanzar ese estado de realización el *Ente* se desarrolla en un *marco/circunstancia*, que permita su existencia. Esto es el paso del *ser* del *Ente* al *estar siendo*¹³³. Todas estas realidades, el *Ente*, su *ha sido*, su *es* y su *está siendo* se concretan por Heidegger en el *Dasein*. Por lo tanto comprender un *Ente* implica conocer las circunstancias que lo conforman y los diferentes marcos en los que se desarrolla, dado que gracias a ellos puede *estar siendo*. No es lo mismo estudiar el concepto *Estado* sin ningún marco que plantearlo con un marco temporal, político, geográfico, económico o religioso. De *Estado* (sin marcos) pasamos a «Un *Estado Monarquico* en el *siglo XIX* del *Sur de Europa*, con una base *capitalista* y de corte *católico ortodoxo*». En el primer caso (*Ente* sólo), podemos analizar morfológicamente lo que supone o implica. En el segundo caso para acercarnos al *Ente* podemos investigar los diferentes marcos que en los que se desarrolla.

Heidegger responde así a qué es el *Dasein*. Hemos preferido acudir a la definición que el mismo pensador aporta antes que acudir a los diccionarios filosóficos debido a que buscábamos comprender el método por el cuál Heidegger llega a la conclusión del *Dasein*, queríamos recorrer el mismo camino para intentar establecer posibles utilidades para el estudio de la historia/mitología.

Otro problema que Heidegger plantea e intenta resolver es el *cómo* acercarnos a la información que rodea al ente. ¿Debemos asumir como ciertos las diferentes realidades con las que nos encontramos al investigarlo? La herramienta que plantea Heidegger es el análisis de la verdad. Cuando nos acercamos a las realidades que componen el *Ente* debemos clasificarlas y compararlas para de esa forma obtener una realidad contrastada, lo más cercana posible a la Verdad plena que podamos encontrar dentro del *Ente*¹³⁴. Acudiendo a los estudios actuales sobre Heidegger y la cuestión del ser encontramos otras aclaraciones para este análisis de la verdad. Para Lozano según Heidegger este proceso de aprendizaje sería similar a la recolección pues «el sujeto sale de sí mismo para conocer características del objeto y luego vuelve a sí para interpretar la información¹³⁵». Así el sujeto que estudia puede analizar qué realidades interpretadas

¹³³ *Ibidem*, 68.

¹³⁴ Heidegger & Macquarrie, 1962: 267.

¹³⁵ Lozano, 2014: 201.

son las más parecidas en relación con el *Ente* y así acercarse lo máximo posible a la verdad sobre el mismo.

En caso que nos atañe podemos aplicar a la figura de orfeo este planteamiento de análisis clasificatorio sobre las diferentes realidades que definen al tracio, para posteriormente contrastarlas y así obtener la certeza plena sobre la verdad que rodea a Orfeo. Por ejemplo, podemos concretar que orfeo canta teogonías, súplicas, rezos y rituales. Todas las realidades que canta son ciertas, pero la que resulta real absoluta al margen de las fuentes es el canto, que en este caso sería uno de los conceptos definitorios de la figura del tracio.

Pero ¿cómo logramos que lo interpretado del *Ente* no caiga en una visión deformada de la realidad inculcada que pueda tener el propio sujeto que estudia? Nos encontramos con el siguiente gran problema en esta metodología: los prejuicios. Estas ideas preconcebidas (como ya abordaremos en el siguiente apartado sobre Gadamer) deforman la verdad del *Ente* y la convierten en los juicios inculcados que el observador tenga, bien sean adquiridos estos por educación, sociedad, ideología.... Caemos pues, en el error que Nietzsche soluciona con su genealogía: emitir juicios de valor sobre el objeto estudiado (*Ente*). Ahora bien ¿cómo podemos evitar los prejuicios?.

d) Gadamer y los prejuicios

En Gadamer encontramos la respuesta sobre los prejuicios que puedan surgir al acercarse al conocimiento del *Ente*. Hemos tomado la obra *Verdad y Método*¹³⁶ como referencia principal para analizar qué soluciones plantea el autor frente a este problema que hemos encontrado en el conocimiento. Hemos utilizado los artículos *Desde una perspectiva de la diferencia: prejuicio, tradición y autoridad en Gadamer y Horizonte*¹³⁷ y *tradición y temporalidad en la hermenéutica de Gadamer*¹³⁸ como obras recientes que analizan el prejuicio en Gadamer, así como otros objetos de estudio que ahora no desarrollaremos como la temporalidad, la autoridad o la tradición.

En *Verdad y Método* encontramos las claves para analizar los prejuicios según la visión de Gadamer. La primera parte de la obra habla sobre las diferentes formas

¹³⁶ Gadamer & Agud, 1993.

¹³⁷ Estrada, 2014: 9-23.

¹³⁸ López, 2010: 16-24.

estéticas planteadas hasta el momento por el propio autor y sobre la cuestión de la verdad en las ciencias del espíritu¹³⁹. Encontramos planteamientos básicos sobre los prejuicios pero sin ahondar en profundidad.

Analiza las ideas planteadas por diferentes autores sobre el historicismo, la hermenéutica, la ontología, la epistemología y la fenomenología, tales como Ranke, Droysen, Dilthey o Heidegger¹⁴⁰.

La segunda parte de la obra titulada *Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica*¹⁴¹ arroja algo más de luz sobre nuestro problema planteado. En este apartado se abordan en profundidad las formas de comprensión del conocimiento y de aprendizaje, así como los diferentes planteamientos de historicidad y temporalidad.

El análisis que Gadamer realiza sobre el *prejuicio* como objeto de estudio lleva hasta la época de la ilustración. Para el autor la lucha que se establece en este momento entre la tradición y lo moderno resulta fundamental para comprender el significado peyorativo que tiene el *prejuicio*¹⁴². El *prejuicio* dentro del marco científico y filosófico queda tizado desde este momento con sinónimos como oscuro, desconocido o ignorancia, una *pre-visión* de la realidad que condiciona cualquier conocimiento adquirido/aprendido al tratar de plantear la Verdad de un *Ente*¹⁴³.

Para Gadamer el *prejuicio contra el prejuicio* heredado de la ilustración es un problema. El investigador no debe huir del prejuicio o, peor aún, no investigar por temor a que se juzguen sus prejuicios. Según Gadamer el buen investigador debe analizar y clasificar sus propios prejuicios.

El prejuicio es la realidad histórica del ser que estudia, no podemos omitirlos o simplemente evitarlos: debemos investigarlos y comprenderlos, para de esta forma no superarlos pero sí asimilarlos. Según Gadamer el buen investigador debe analizar y comprender la situación y sociedad en la que él mismo se desarrolla como individuo, y debe ser capaz de comprender qué prejuicios tiene en su interior¹⁴⁴.

¹³⁹ Gadamer & Agud, 1993: 113.

¹⁴⁰ Gadamer & Agud, 1993: 113-171.

¹⁴¹ *Ibidem*, 168-193.

¹⁴² Estrada, 2014: 10-12.

¹⁴³ Gadamer & Agud, 1993: 171.

¹⁴⁴ *Ibidem*, 174.

Gadamer en una primera definición del prejuicio lo compara con la «predecisión jurídica antes del fallo de una sentencia definitiva», posteriormente divide los prejuicios entre ilegítimos o legítimos¹⁴⁵.

El prejuicio ilegítimo es irracional y no fundamentado, se basa en el conocimiento aprendido no cuestionado que tiene el sujeto¹⁴⁶. Si educamos a alguien en que los foráneos son malos, y el sujeto educado no se cuestiona dicha verdad la asumirá como cierta, pasando a incorporar una visión negativa de todo lo relacionado con lo foráneo. Este prejuicio es el definido por la ilustración y contra el que carga su ciencia y pensamiento, pero Gadamer también lo emplea como ejemplo de prejuicio negativo.

El prejuicio racional es aquel que tiene una base justificada, nace de la experiencia de generaciones pasadas y del conocimiento empírico demostrable. Un sujeto puede tener el «prejuicio» de que el agua le mojará, o de que un volcán expulsa magma. Una por experiencia propia comprobada y la otra por las evidencias científicas con las que se puede observar/medir dicha realidad¹⁴⁷.

Estos prejuicios legítimos deben ser concretados por cada investigador, dado que las circunstancias de vida e interpretación de la misma son relativas a cada observador. ¿Cómo podemos llevar a cabo este examen de fe? Mediante la investigación propia. El propio Gadamer ya da esa respuesta. Si el investigador/pensador conoce su tiempo podrá ser consciente de delimitar qué juicios previos va a tener sobre el objeto estudiado, bien sean innatos o aprendidos.

Como conclusión los prejuicios en Gadamer se convierten de un problema a una herramienta. Aleja el prejuicio ilegítimo para tomar los prejuicios racionales como base para el conocimiento propio, como un paso previo esencial a la investigación, dándonos así la solución al problema que quedaba abierto con Heidegger sobre el aprendizaje del *Ente*¹⁴⁸.

Otro de los puntos clave en Gadamer que no hemos podido analizar en la profundidad que requiere es la temporalidad. Dentro de un marco más amplio (no centrado en el presente trabajo), la idea de temporalidad de este autor sienta la base para

¹⁴⁵ *Ibidem*, 175.

¹⁴⁶ López, 2010: 18.

¹⁴⁷ Gadamer & Agud, 1993: 176-178.

¹⁴⁸ López, 2010: 19.

uno de los bloques principales de pensamiento dentro de la ya mentada historia conceptual. La temporalidad en la presente investigación no resulta una parte importante dado que no analizamos una realidad histórica perpetuada, tomamos conceptos dentro de la mitología.

Si el análisis hubiera versado sobre el ejemplo ya citado de *Estado* hubiera sido obligado delimitar una temporalidad y cómo esta interfiere con el objeto de estudio a medida que éste se desarrolla, a su vez, dentro de una realidad temporal definida.

En el caso que nos atañe sobre Orfeo este conocimiento sobre los prejuicios se implementa a la *epojé*, para intentar despojarnos de todas las ideas preconcebidas que tengamos de la figura de estudio, dejándolas referidas al principio de la investigación para procurar un acercamiento lo menos «contaminado» posible.

e) Conclusiones

Procedemos a plantear un esquema para la investigación de Orfeo. Tomamos a Orfeo como *Ente//Objeto de estudio*.

Llevando a la práctica lo planteado sobre los prejuicios y la *epojé* nos detenemos a reflexionar sobre el objeto estudiado. ¿tiene algún significado para nosotros antes de comenzar a investigarlo? Por ejemplo, en el caso de Orfeo tengo asociado que es un chamán/sacerdote, adivino y cantor y que descendió a los infiernos en busca de Eurídice. Así dejamos plasmado antes de la investigación una obvia opinión personal sobre el tema. Y avanzamos en la investigación para descubrir qué nuevas realidades nos revela el Objeto de estudio.

Gracias a la investigación realizada sobre el método utilizado por Nietzsche en *La genealogía de la moral* podemos establecer la genealogía del *Objeto*. Primero pretendemos buscar el significado literal de Orfeo como ya se ha realizado en el apartado referido al estado de la cuestión sobre las investigaciones de Orfeo.

El siguiente paso consistirá en establecer la genealogía de fuentes del *Objeto*. Es decir, buscar todas las fuentes clásicas posibles en las que aparezca Orfeo, qué se investiga y qué metodologías emplean. Comenzamos desde el presente al pasado tomando como referencia las compilaciones sobre estudios órficos coordinadas por

Alberto Bernabé y Francesc Casadesús referenciadas en la bibliografía del presente trabajo: *Orfeo y el orfismo* y *Orfeo y la tradición órfica*. En ellos encontramos estudios que abordan la figura de Orfeo desde diferentes puntos de vista: lingüístico, mitológico, cultural, político, científico, etc. Desde más puntos de vista abordemos el *Objeto* mayor será la verdad del mismo que logremos plantear.

Compilamos todas las fuentes posibles dentro del marco temporal posible del Trabajo Fin de Máster, algo relativo debido a que buscamos la presencia de Orfeo en las fuentes clásicas. Encontrarnos con una diferencia de siglos entre publicaciones de fuentes es algo normal, pero, el caso de Orfeo resulta particular dado que va ligado a la creencia popular dentro del marco mitológico, ¿resulta tan relevante el momento elegido? ¿quizás cambie la finalidad en la que se emplea a Orfeo?

Establecemos un mapa temporal de las fuentes. O las organizamos como proceda para la investigación en ciernes; en el caso actual hemos planteado elaborar un listado usando como clasificación la presencia de Orfeo, aunque la clasificación empleada para organizar la información deberá adaptarse a cada estudio concreto.

Procedemos al análisis de las fuentes igual que hemos analizado a Orfeo, por ejemplo, con las *Argonáuticas Órficas*, nos planteamos las siguientes preguntas:

¿Cuántas ediciones tenemos? ¿Conocemos al autor? ¿Podría haber utilizado a Orfeo con algún fin, manipulando la esencia que define al *Objeto*, es decir, que la coyuntura de creación de la obra defina parte del significado del *Objeto*?

Una vez concretamos las ediciones comenzamos el análisis de todas las acciones en las que Orfeo desarrolla un papel. Anotamos y reflexionamos.

Finalmente tomamos los resultados y comentamos. Por puro practicismo en el caso actual hemos optado por triangular las definiciones de Orfeo para de esa forma poder establecer conexiones entre los diferentes tipos de conceptos que lo componen.

De cada fuente obtenemos conceptos y ejemplos de los mismos. Gracias a Nietzsche los clasificamos en Activos o Pasivos. Activos: aquellos que desarrolla/crea el propio héroe. Pasivos: aquellos de los que el héroe se sirve/genera. Canto (activo) genera movimiento (pasivo) sobre las piedras que lo escuchan.

Así, al analizar a Orfeo en las circunstancias en las que se desarrolla obtenemos su *Dasein*: por un lado tenemos lo que Orfeo *es*, por otro lo que Orfeo *está siendo*. Orfeo *es* cantor, viajero y conocedor; su *estar siendo* viene cuando *canta, viaja o conoce*. Al cantar *realiza* movimiento. Al viajar *aprende*. Al conocer puede *teogonizar* (*cantar/conocer teogonías*).

Finalmente planteamos las posibilidades. Una investigación dentro de este método no llega a conclusiones dogmáticas. Pretendemos plantear puntos de referencia bibliográficos para que quien desee pueda acercarse a la figura de Orfeo, como quien lee una guía turística para conocer los puntos clave: no buscamos plantear ningún dogma sobre Orfeo. Buscamos obtener la realidad dentro del *Objeto* y ver cómo brilla a día de hoy. ¿Cuántas obras audiovisuales parten de los mismos conceptos que Orfeo?

Así podríamos rastrear la presencia órfica en toda la tradición occidental. E incluso en otras culturas, pues durante el desarrollo de esta investigación ha resultado de obligada referencia la consulta de las *Eddas*¹⁴⁹ nórdicas en las que se desarrolla toda la mitología germana. Nos hemos topado con varios paralelismos con la mitología nórdica como la cabeza consejera del gigante de hielo Mimir o el descenso de Odín a la fuente de la verdad bajo el Ygdrasil.

3) Casos Prácticos

a) Argonáuticas Órficas

Para una comprensión lo más completa de la fuente se han tomado como punto de partida uno de los textos literarios órficos, *Las Argonáuticas Órficas*. Se han empleado los estudios presentes sobre Orfeo en la compilación de *Orfeo y la tradición órfica*, coordinada por Alberto Bernabé y Francesc Casadesús; también de estos dos autores y Marco Antonio Santa María hemos usado la obra *Orfeo y el Orfismo* y un artículo de M. Rovira sobre su posible datación. Se ha consultado una edición bilingüe online de la *Suda*¹⁵⁰ así como varios artículos que discuten sobre el tema.

¹⁴⁹ V.V.A.A., 2000.

¹⁵⁰ Burges, 2015: Consultado el 3 del 05 del 2019, disponible en: https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Suda_s.v._Orpheus

Sobre la autoría de la obra mucho se ha discutido sin llegar a ninguna conclusión absoluta. Ya en época clásica la atribución a un «Orfeo real» se descarta. Si bien las evidencias documentales sobre el autor son nulas o inconclusas¹⁵¹, hay que sumar la gran variedad de Orfeos que encontramos en la consulta de la *Suda*. En esta enciclopedia alfabética encontramos referencias compiladas en el siglo X, en el seno de un imperio bizantino que buscaba preservar el conocimiento pasado¹⁵².

Para su estudio se ha utilizado una versión bilingüe (griego-inglés) online¹⁵³. La entrada referente a Orfeo nos revela seis o incluso siete, pendiente de categorizar, el que aparece en el último párrafo, como una sub-entrada de la enciclopedia¹⁵⁴.

Autores como Fabre ya plantean la hipótesis más plausible: que el autor de estas *Argonáuticas* buscaba ensalzar la figura de Orfeo, ocultándose bajo la máscara del poeta¹⁵⁵ llegando a denominar al supuesto autor como «Pseudo-Orfeo». Planteamos que de haber un Orfeo real quizás el de Crotona podría ser el más acertado, pero mantenemos como principal la idea de un «Pseudo-Orfeo».

Al desconocer al autor directamente debemos buscar dentro de la propia obra la finalidad de la misma. Lejos de intentar aportar algo a un campo ya investigado por especialistas en la materia, acepto como válida la finalidad de la obra planteada por Manuel Sánchez en *Argonáuticas Órficas*¹⁵⁶: ensalzar el papel de Orfeo dentro del periplo liderado por Jasón en busca del Vellochino. En el análisis establecido por Sánchez podemos comprobar con facilidad todas las diferencias que hay entre las *Argonáuticas* y las *Argonáuticas Órficas* Orfeo practica rituales que se atribuyen a Medea, Circe o Heracles. Por ejemplo en la obra de Apolonio el ritual de sueño para dormir a la serpiente que custodia el vellochino es realizado por Medea, mientras que en las *Argonáuticas Órficas*. es el propio Orfeo el que no sólo invoca al sueño si no que convoca a Pandora y Hécate Tricéfala¹⁵⁷. Que se le atribuya tanto protagonismo subraya

¹⁵¹ Bernabé, 2008: 349

¹⁵² Ruiz de Elvira, 1997.

¹⁵³ https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Suda_s.v._Orpheus

¹⁵⁴ Burges, 2015: consultado el 3 del 05 del 2019, disponible en:

https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Suda_s.v._Orpheus

¹⁵⁵ Fabre, 1981: 269-313.

¹⁵⁶ Bernabé, 2008: 353.

¹⁵⁷ Orph. A. 975-977.

lo planteado por Sánchez: estamos ante una obra destinada a ensalzar la figura del héroe tracio¹⁵⁸.

Dentro del análisis realizado por Sánchez también podemos comprender cómo está compuesta. Es una obra basada en la literatura de viajes, con teogonías e himnos, que parte de una constante descripción geográfica clásica entre pasaje y pasaje. Pseudos-Orfeo bebe de las ediciones anteriores de las *Argonáuticas*, mezclando normalmente el contenido¹⁵⁹ y readaptándolo como le conviene.

La datación resulta tema de discusión a día de hoy¹⁶⁰, siendo quizás la más posible del siglo IV a.C. Dentro de este planteamiento no resulta relevante concretar un momento puntual, nos vale saber que es posterior a la obra de Apolonio¹⁶¹.

Una vez concretado todo lo que hemos podido el motivo, el momento, el autor y el estilo, comencemos con el análisis de la edición de las *Argonáuticas* que hemos utilizado para el presente trabajo: *Vida de Pitágoras, Argonáuticas Órficas, Himnos Órficos*, de Porfirio¹⁶². En la introducción Periago establece una división de las *Argonáuticas Órficas*¹⁶³ que he readaptado para elaborar un análisis más concreto sobre los conceptos y subconceptos que componen la figura de Orfeo.

Clasificación de contenido en las *Argonáuticas Órficas*.

- I- Primer canto (vv. 1-76)
- II- Jasón y los minias (vv. 77-249)
- III- Muévete Argo (vv. 249-272)
- IV- Nosotros, los minias, juramos (vv. 272-354)
- V- Quirón y Orfeo; Destrucción y Creación (vv. 354-450)
- VI- Gigantes, la muerte de Cícico (vv. 450-629)
- VII- Las Piedras Cianeas (vv. 630-712)
- VIII- Cólquide (vv. 712-894)

¹⁵⁸ Sánchez, 2008: 353

¹⁵⁹ La obra que parece la base sobre la que se componen las *Argonáuticas Órficas* son las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

¹⁶⁰ Sánchez, 2008: 352

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² La edición empleada es la de Gredos de 1987, introducción, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente.

¹⁶³ Orph. A. 72-74.

- IX- El Vellochino; la muerte de Aspiro (vv. 894-1043)
- X- Lamento de Argo (vv. 1043-1207)
- XI- Monstruos Marinos (vv. 1207-1291)
- XII- Oraciones finales (vv. 1291-1377)

I- PRIMER CANTO

La obra comienza con Orfeo implorando a Apolo por *noble fama* y una *voz veraz* para su *alma*¹⁶⁴. Estos versos son un ejemplo de una de las facetas de Orfeo que veremos repetida a lo largo de la obra, la de **mediador**¹⁶⁵ con las divinidades (sacerdote, chamán).

En los siguientes versos se expone una teogonía¹⁶⁶ basada en la *dual naturaleza* del amor nacido por Crono en los *surcos*¹⁶⁷ del antiguo Caos. Esta narración junto a otros hechos (como la laceración de Heracles) implica que Orfeo es **conocedor** de misterios tales como la cosmogonía, «remedios para los mortales, y luego los pactos juramentados para los iniciados»¹⁶⁸.

*Pero sobre la adivinación*¹⁶⁹ Orfeo también goza de una gran implicación. A partir de esta frase se explican con detalle las diferentes formas de adivinación conocidas por el tracio, que podemos dividir en tres. Sobre animales, leyendo sus rutas o el vuelo de las aves, también conociendo e **interpretando** la posición de las vísceras. Sobre los sueños de los seres efímeros, **interpretándolos**. Sobre los astros, dando *las explicaciones de sus signos y prodigios*¹⁷⁰. Refleja con claridad el espíritu ya comentado de Orfeo como mediador con las divinidades. La adivinación es una **interpretación** que el propio chamán hace de la realidad que le rodea, en el caso órfico las rutas por las que se mueven los animales salvajes, las vísceras de los mismos tras un sacrificio o los

¹⁶⁴ Orph. A. 1-7.

¹⁶⁵ Se han destacado las palabras en negrita en este primer análisis de fuente sobre la figura de Orfeo para ir definiendo los conceptos clave que conforman su figura, en futuros apartados, donde ya se habrán clarificado los conceptos activos y pasivos de Orfeo, se sustituirá esta forma de referenciar los conceptos por un análisis concreto de cada uno al final de cada apartado.

¹⁶⁶ Esta teogonía dual basada en el amor la encontramos en la cosmogonía de Helánico, desarrollada por José Carlos Bermejo en *Grecia arcaica: la mitología*. P.19.

¹⁶⁷ Orph. A. 13.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Orph. A. 13.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

diferentes fenómenos planetarios que pueden ocurrir e influir en la vida de los seres efímeros.

Los versos posteriores hacen referencia al descenso del poeta al Hades en busca de su esposa¹⁷¹ y sus visitas a Menfis y Apis¹⁷². Ambos periplos justifican por qué Orfeo es poseedor de tantos conocimientos místicos, llegando a atribuir la creación del lenguaje egipcio¹⁷³.

«Y me encontró ajustando mi cítara de gran calidad artística, para entonarte un canto dulce como la miel y encantar a las fieras, reptiles y aves¹⁷⁴». Cabe destacar este fragmento por ser el primero en el que se otorga la facultad de *encantar a las fieras* a la voz y a la cítara en este caso¹⁷⁵. En el saludo que Jasón hace a Orfeo también se le nombra como *hijo de Calíope y Eagro, que reinas en Bistonía entre los cicones*¹⁷⁶.

II- JASÓN Y LOS MINIAS

El discurso de Jasón continúa centrándose en la necesidad que tiene de llevar a Orfeo en su viaje. En el verso 88 se refiere a Orfeo como *amado de los héroes*, y continúa aclarando que esos héroes están esperando tenerle como *aliado*, pues sin su **conocimiento** no creen posible su empresa. En estos versos Jasón también se refiere a la **lira** de Orfeo, a su **profética voz** y a su viaje de ida y vuelta (**katabasis**) al reino de los muertos¹⁷⁷.

Orfeo le responde aludiendo a sus «fatigas y sufrimientos en sus viajes a la inmensa tierra y a las ciudades, en Egipto y Libia, para revelar los oráculos a los mortales¹⁷⁸». Finalmente Orfeo accede a acompañar a los héroes en su campaña, pero resulta un verso críptico.

Las teorías que ya hemos analizado sobre los diferentes Orfeos derivada del estudio de la Suda pueden resultar confusas. ¿El autor de esta obra conocía a los

¹⁷¹ *Ibidem*, 40-43.

¹⁷² *Ibidem*, 3-45.

¹⁷³ «...y el sagrado lenguaje de los egipcios que yo originé». *Ibidem*. 43.

¹⁷⁴ Orph. A. 71-75.

¹⁷⁵ Cítara, lira o forminge serán algunos de los instrumentos de los que Orfeo se sirve para lograr su magia, y van cambiando a lo largo de la obra.

¹⁷⁶ Orph. A. 77-78.

¹⁷⁷ Orph. A. 88-94.

¹⁷⁸ *Ibidem*. 102-103.

diferentes Orfeos y crea uno con fragmentos de los demás? Al margen de la finalidad que buscarse el Pseudo-Orfeo lo que queda claro es que el protagonista de las *Argonáuticas Órficas* viaja a Egipto y Libia. ¿Es en este viaje donde cultiva sus dones adivinatorios? Al igual que hiciera en el anterior pasaje, sirve de mediador entre los designios de las divinidades (destino) y los mortales; es un **conocedor** de los misterios.

Una vez confirmada su participación en la empresa ambos se dirigen con el resto de héroes, los cuales son citados, *cantados* e *interrogados* por Orfeo, que va describiendo sus facultades y cualidades, así como su genealogía¹⁷⁹. De nuevo interpreta el papel de **conocedor** al saber el origen y proezas de sus compañeros, y por otro lado el autor utiliza el verbo *cantar* definir el acto que realiza Orfeo. No narra, *canta*.

III- MUÉVETE ARGO

Los héroes intentan poner en movimiento la nave Argo sin ningún resultado. Jasón, temeroso de que la empresa se trunque antes de empezar, le pide a Orfeo que ayude a levantar el *ánimo* y las *fuerzas*¹⁸⁰ de los minias para poder movilizar el barco¹⁸¹. El héroe tracio entonces comienza a cantar¹⁸²:

Excelsa sangre minia de linaje de héroes, ea, echad sobre vuestros robustos pechos las maromas, en común esfuerzo, y fijad vuestras huellas sobre la tierra, extendiendo con creces la punta de vuestros pies, con la ayuda de sus plantas, y arrastrad alegres la nave hacia las azuladas aguas.

En esta primera parte Orfeo canta para complacer la petición del hijo de Esón infundiendo fuerza y ánimo a los héroes. Alaba sus *robustos pechos* y pide que en *común esfuerzo* (todos a la vez) y alegres arrastren la nave.

Argo, que las sido ensamblada a base de madera de pino y de encina, si, por supuesto, ya escuchaste con anterioridad mi voz, cuando encantaba a los árboles, en la boscosa colina, y a las escarpadas rocas y tú descendías al mar dejando los

¹⁷⁹ *Ibidem*, 88-89.

¹⁸⁰ Orph. A. 249-254.

¹⁸¹ En Apolonio la nave no necesita de la ayuda de Orfeo para ponerse en movimiento, éste resulta uno de tantos cambios que presuntamente buscan ensalzar el protagonismo de Orfeo dentro del relato.

¹⁸² Orph. A. 254-266.

montes, emprende los senderos del mar virginal y apresúrate a partir hacia el Fasis, obediente a mi cítara y a mi profética voz.

Analiza los componentes de la nave y su procedencia para pedirle (*si*, como si tuviera a bien la nave) en un primer momento que se mueva. Aquí el cantor aclara que con *anterioridad* los árboles y rocas ya se han movido con su música. Finalmente cambia el tono de petición por uno más rudo. Del *si* pasamos a *emprende* y *apresúrate*. La propia forma imperativa de decirlo podría implicar movimiento.

IV- NOSOTROS LOS MINIAS JURAMOS.

La nave se desliza hacia el mar gracias al canto y comienza el viaje. Jasón es elegido como líder de los argonautas y pide al Orfeo que realice un juramento de alianza¹⁸³. El juramento se expone en dos partes.

La primera¹⁸⁴ parte consiste en una invocación a las diferentes divinidades asociadas al mar que permitirán un buen viaje en el mar a los argonautas:

Felices soberanos del océano y del mar agitado, que moráis en las profundidades, y cuantos las arenosas costas llenas de guijarros habitáis y las profundidades marinas de Tetis. En primer lugar, invoco a Nereo, el más veterano de todos, juntamente con todas sus cincuenta encantadoras hijas, a la pisciforme Glauce, a la inmensa Anfitrite a Proteo y a Forcis al poderoso Tritón, a los vientos rápidos juntamente con las brisas de pies de oro, brillan a lo lejos y a la oscuridad de a noche sombría; al resplandor del sol que guía los pies le sus caballos, a los demonios marinos que se mezclan los héroes, a las divinidades de las costas y a las corrientes de los ríos que se juntan con el mar; al mismo Crónida de azulada cabellera, que agita la tierra y se lanza por las olas para ir a sancionar los juramentos.

La segunda¹⁸⁵ parte consiste en la advertencia, el pago por romper el juramento prestado frente a los dioses:

Pues bien, en tanto permanezcamos siempre con firmeza como ayudantes de Jasón, cooperando resueltamente a las tareas comunes, podemos regresar salvos

¹⁸³ *Ibidem*, 333-354.

¹⁸⁴ Orph. A. 336-347.

¹⁸⁵ *Ibidem*, 347-352.

cada uno a su casa. Mas si alguien viola el pacto, despreocupándose de la transgresión de su juramento, sean testigos del hecho la correctora justicia y las Erinis dispensadoras de desdicha.

En el conjunto del juramento Orfeo vuelve a confirmarse como **conocedor y sacerdote**, pues es él mismo el que dispone todo el ritual¹⁸⁶ que se describe puntualmente. El proceder empleado para llamar la atención de los dioses (degollar un toro de un tajo) resulta contradictorio a la tradición órfica conocida que abogaba por la ausencia de sacrificios sangrientos¹⁸⁷. Independientemente del proceder (fiel o no a la tradición órfica aceptada) Orfeo realiza el ritual convocando a las deidades marinas e invocando a *la correctora justicia y a las Erinia dispensadoras de desdicha*¹⁸⁸. Destacamos la idea de Orfeo **invocador** dentro del concepto de Orfeo **sacerdote**, como si se tratase de una de las funciones asociadas o derivadas. Subyace la realidad de **conocedor**. Posteriormente veremos de nuevo esta faceta de invocador en uno de los momentos clave de la obra. Entre los posteriores versos al juramento los héroes dan su aprobación, temerosos por el juramento que acaban de contraer.

IV- QUIRÓN Y ORFEO. DESTRUCCIÓN Y CREACIÓN.

Llegando al Pelión, Peleo comenta que por las cercanías se encuentra su hijo, siendo educado por el centauro Quirón. Los minias acuden a la cueva del maestro que se describe como *tenebrosa*¹⁸⁹ en contraposición a la *amable* cueva de la que parte nuestro héroe tracio. A su llegada Quirón les recibe con un festín para celebrar el reencuentro entre los héroes, entre el Peleo y Aquiles. Tras el banquete Quirón y Orfeo compiten con su música y canto. Resulta curiosa la constante contraposición de las palabras «joven» y «viejo» refiriéndose a Orfeo y Quirón respectivamente, como si se tratase de una competición entre una voz antigua, también conocedora e instructora y una voz nueva, en pleno viaje para su construcción.

El primero en actuar es el anciano centauro. El joven Aquiles le lleva su *bella arpa*¹⁹⁰ y comienza a entonar una canción sobre los *centauros de corazón violento*¹⁹¹

¹⁸⁶ *Ibidem*, 310-332.

¹⁸⁷ Sánchez, 2008: 356.

¹⁸⁸ Orph. A. 352

¹⁸⁹ *Ibidem*, 394

¹⁹⁰ *Ibidem*, 414

¹⁹¹ *Ibidem*, 416

que se enfrentaron a Heracles por la locura del vino¹⁹² y fueron sesinados por los Lapitas. Cuando llega el turno del poeta tracio éste coge¹⁹³ su *sonora forminge*¹⁹⁴ y por su boca *emite y difunde*¹⁹⁵ un canto de dulce acento.

Cabe destacar la diferencia entre la *bella arpa* del anciano Quirón y cómo este *cantaba*, frente a la *sonora forminge* del joven Orfeo y su canto *emitido y difundido*. También la temática se contrapone. Frente a los *centauros de corazón violento* de Quirón, Orfeo canta al inicio en la segunda teogonía que encontramos dentro de las *Argonáuticas*. Dice así:

En primer lugar, el himno sombrío del antiguo Caos: cómo transformó los elementos, cómo el cielo fue a los confines, y el nacimiento de la tierra de ancho pecho y las profundidades del mar; y el Amor, viejísimo, autosuficiente y muy prudente, y todo lo que éste ha engendrado y ha separado, uno de otro. Y a Crono el destructor, y cómo el poder real sobre los felices inmortales llegó a Zeus que se complace en el rayo. Canté el nacimiento y disensión de los bienaventurados más jóvenes y las empresas destructoras de Briamo, Baco y los Gigantes, y la populosa estirpe de los débiles hombres también celebré¹⁹⁶.

Cabe destacar la destrucción asociada a la estirpe de Briamo, Baco y los Gigantes. La teogonía comienza con el caos en el mar y la tierra para continuar con el amor que *viejísimo y muy prudente, engendra y separa*. Finalmente se señala la transmisión de poder de Cronos *el destructor* a Zeus *que se complace con el rayo*.

La voz de Orfeo va *revoloteando*¹⁹⁷ por los bosques y montañas cercanos, generando movimiento en la naturaleza cercana:

Y éstas [las encinas] se arrancaban de raíz y corrían hacia la cueva, y las rocas resonaban. Y las fieras, al oír el canto, salían huyendo y se detenían ante la cueva; los

¹⁹² ¿Posible ataque a Dionisos? El vino es el motivo por el que los centauros atacan al semidiós.

¹⁹³ Según Periago hay un *paralelismo entre la acción del centauro y la del poeta*, pero a Quirón le traen su arpa, frente a Orfeo que la coge él sólo.

¹⁹⁴ Orph. A. 419

¹⁹⁵ *Ibidem*, 420

¹⁹⁶ Orph. A. 419-431.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 433.

pájaros formaban círculos en torno a los establos del centauro, con sus alas cansadas, y se olvidaban de su nido¹⁹⁸.

El canto del tracio infunde movimiento en los árboles y sonido en las rocas. Las fieras olvidan su instinto y huyen o se detienen, y los pájaros revolotean en círculos sobre la cueva guiados por el sonido, llegando a olvidar su cansancio y su nido.

Quirón aplaude y se regocija. Antes de la partida de los héroes ante la llegada de Tifis, el centauro regala a Orfeo una *piel de cervato con forma de pantera*¹⁹⁹ como presente de hospitalidad. La pantera es un símbolo asociado normalmente a Dionisos²⁰⁰. Quizás el recibir una piel de un cervato con la forma del animal del «dios rival» suponga un «apoyo» del maestro centauro al poeta tracio.

VI- GIGANTES. LA MUERTE DE CÍCICO.

Orfeo les aconseja pasar por Lemnos para llevar a cabo rituales que les ayuden en su travesía por el mar. A su llegada se enteran de que las mujeres de la ciudad han asesinado a sus maridos, y los héroes tienen a bien unirse con las diferentes mujeres, antes de continuar su viaje rumbo a los Dolopes. A su llegada son recibidos por Cícico con muestras de afecto y hospitalidad, pero al caer la noche unos gigantes de seis brazos atacan a los héroes. En cruenta batalla Cícico muere por un mal golpe dado por Heracles. Intentan replegarse al barco pero este no se mueve, dejándolos atrapados. En un sueño Atenea acude al piloto Tifis y le dice que para poder proseguir su viaje deben honrar a Rea, que se ha ofendido por la muerte de Cícico²⁰¹.

Orfeo ha ido narrando lo ocurrido. Es el guía que les propone ir a Lemnos para llevar a cabo rituales; y es quien realiza las ofrendas y cantos pertinentes, tanto en el funeral de Cícico como en el ritual para aplacar la ira de Rea. En los juegos fúnebres que hacen Orfeo gana un calzado dorado con alas. Finalmente, antes de partir Orfeo narra las diferentes ofrendas que realiza en la cima del Dídimo para garantizar un buen viaje a los minias²⁰².

¹⁹⁸ *Ibidem*, 435-440.

¹⁹⁹ Orph. A. 448.

²⁰⁰ En *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica*, pp.99, Definición Dionisos.

²⁰¹ Orph. A. 573, 590, 593, 605, 616.

²⁰² *Ibidem*. 613, 616.

En este pasaje Orfeo se resalta como guía (conocedor), sacerdote y chamán.

VII- PIEDRAS CIANÉAS (SIMPLÉGADES).

El viaje continúa para los héroes pero en su siguiente parada en Arganto, Hércules²⁰³ e Hilas²⁰⁴ dejan la expedición. Llegan a la tierra de los Bébrices, donde su rey Ámico les reta a medir sus fuerzas en tremendo pugilato²⁰⁵. Pólux lo derrota y el resto de héroes se enfrentan a las gentes de Bébrices²⁰⁶.

Tras este combate el viaje continúa y llegan a las rocas Cianeas. Según Orfeo su propia madre Calíope le había hablado de aquellas rocas que «impulsadas por blancas tempestades de vientos, chocan entre sí y caen, en su impulso, unas contra otras²⁰⁷». Estas rocas son citadas en la *Geografía* de Estrabón²⁰⁸ quien las describe como piedras azules acudiendo a su raíz griega²⁰⁹ y conocidas también como *Symplegádes* y *Syndromádes*, ubicadas a la entrada del Bósforo. Se cree que se mueven, acercándose entre ellas y separándose. En la visión de Apolodoro²¹⁰ al movimiento se suma una constante niebla y espuma que dificultan el paso a cualquiera que se aventure a través del estrecho.

Cuando los argonautas ven el peligro, Tifis el timonel entra en pánico y Orfeo intenta tranquilizarle con dulces palabras. La acción se desarrolla rápido. Por un lado Atenea aparece de nuevo en los sueños del piloto y le recomienda avanzar siguiendo una garza que la propia diosa envía bajo orden de Hera para que sorteen las movedizas rocas²¹¹.

Orfeo por su parte cuenta que con sus cantos burla a las escarpadas rocas que se apartan dejando paso a la embarcación. Cuando la nave ya ha salido del peligro las rocas se

²⁰³Orph. A. 657.

²⁰⁴*Ibidem*, 643.

²⁰⁵*Ibidem*, 664.

²⁰⁶*Ibidem*, 665-667.

²⁰⁷*Ibidem*, 685-687.

²⁰⁸Estrabón. *Geog.* III 146.

²⁰⁹*Ibidem*. «Propiamente de azul oscuro: *kýanos*=lapislázuli, sustancia y mineral de azul fuerte casi negro».

²¹⁰Apolodoro, *Bib.* I. 135.

²¹¹Orph. A. 695.

fijan al fondo, guiadas por el canto del tracio²¹². En la versión de Apolodoro las rocas se arraigan entre sí con la ayuda de Atenea, sin que Orfeo tenga que intervenir²¹³, dejando claro el papel de ensalzar la figura del poeta en esta obra.

Orfeo en este pasaje utiliza su magia de nuevo relacionada con el movimiento. En este caso sin rituales, sólo son su voz y su cítara²¹⁴, logra que las rocas se aparten de su camino y después que se hundan y se fijen en el fondo. Con su voz logra conceder movimiento a los seres inanimados como ya hemos visto en los anteriores pasajes pero en éste se lo arrebató. También ha sido el guía de la expedición hasta el momento, demostrando de nuevo su papel de conocedor (geográfico en este caso).

VIII- CÓLQUIDE.

Continúa el viaje de los argonautas hasta llegar a la Cólquide, donde el rey Eetes les plantea una serie de trabajos que Jasón debe cumplir si quiere conseguir el vellocino. Cuando supera las pruebas Medea, la hija de Eetes, se escapa junto al hijo de Esón. Este pasaje es citado muy brevemente por el autor, buscando dar relevancia a la figura de Orfeo que se dedica a describir los lugares y las gentes de los sitios por donde pasan, confirmando de nuevo el papel de guía-conocedor como una de las tantas funciones que tiene en la expedición²¹⁵.

IX- EL VELLOCINO; LA MUERTE DE APSIRTO.

En este pasaje se describe el recinto en el que se encuentra el vellocino custodiado por una serpiente gigante con escamas doradas, tras unos muros y en el corazón de un fortificado bosque²¹⁶. En Apolodoro²¹⁷ Medea es la encargada de todo el apartado mágico en este momento, pero aquí Orfeo es ayudado por la bruja. Sus intervenciones mágicas se dividen en dos, la primera es un ritual de invocación para lograr abrir las puertas²¹⁸, y la segunda es un canto destinado a dormir a la implacable sierpe²¹⁹.

²¹² Orph. A. 710.

²¹³ Apolodoro. *Bibl.* I. 124.

²¹⁴ Ha cambiado la forminge por la cítara.

²¹⁵ Orph. A. 712-894.

²¹⁶ Orph. A. 894-1043.

²¹⁷ Apolodoro, *Bibl.* I. 131.

²¹⁸ Orph. A. 933-988.

Del ritual podemos ver de nuevo el papel de sacerdote-invocador que Orfeo juega en la expedición. En este caso y con todo lujo de detalles²²⁰ se describe el ritual donde se convocan de nuevo a las Erinias y cuando finaliza, «al instante, a través de la llama se despertaron del Hades terribles, espantosas, crueles, difíciles de mirar. Tenía una un cuerpo de hierro; la llaman Pandora los infernales. Con ella venía la hija de Tártaro, Hécate, de formas cambiantes, tricéfala, prodigio funesto de ver, indestructible²²¹».

El siguiente problema que deben solucionar es el dragón. Orfeo comienza, en sus palabras, a

...sacar un son divino a mi lira, y de la última cuerda obtuve un timbre grace,
emitiendo de mis labios, quedamente, un cántico imperceptible. Alabé al sueño,
soberano de los dioses y de todos los hombres, para que viniera y calmara el alma
del violento dragón²²².

La reacción al canto de Orfeo no se hace esperar y se describe cómo el sueño de *áureas alas* desciende sobre la tierra de Cita:

Adormeciendo a las tribus de los hombres que se afanan durante todo el día, a las violentas corrientes de los vientos, a las olas del mar, a las fuentes de aguas perennes, a las corrientes de los ríos, a las fieras y aves que viven y reptan se alejó al impulso [...]. Llegó al florido territorio de los duros Colcos. El Sueño atrapó rápidamente los ojos del monstruoso dragón, dejándolo como muerto. El largo cuello de su garganta dejó caer, sintiendo pesada la cabeza por las escamas²²³.

De nuevo el poeta se sirve de su canto y su lira para perpetrar su hechizo. En este caso convoca al sueño soberano para que detenga todo. Se describe cómo toda criatura animada e inanimada se adormece a su paso, logrando someter al poderoso dragón, infranqueable de otra forma.

Orfeo interviene como cantor y sacerdote-convocador, sirviéndose de su voz y las notas de su lira como si se tratasen del ritual anterior. En vez de hacer sacrificios, entona un

²¹⁹ *Ibidem*, 1001-1016.

²²⁰ El autor describe con precisión los pasos que Orfeo sigue en el ritual, de cuya simbología se puede extraer una participación constante de las fuerzas del Hades. Excava en la tierra y sacrifica tres perros negros.

²²¹ Orph. A. 974-977. En este pasaje la descripción que se realiza de Hécate resulta asombrosa a nivel conceptual, pero no es nuestro actual objeto de estudio.

²²² *Ibidem*, 1001-1003

²²³ Orph. A. 1007-1016.

cántico, pero consigue la misma reacción insuflando movimiento (o arrebatándose) a quien le escucha.

X- LAMENTO DE ARGO.

Tras conseguir el Vello de oro e incorporar Medea a su tripulación continúan su viaje. Se van describiendo diferentes lugares de la geografía mítica como los Rípeos, o la región hiperbórea²²⁴. La nave detiene su paso y se ven obligados a tirar desde la orilla hasta llegar al pueblo de los Macrobios de larga vida²²⁵. Pasan por el Aqueronte y visitan la ciudad de Hermionia. Cuando el viaje se sigue complicando el propio barco llega a quejarse en las mentes de los héroes que, temerosos ante una inminente muerte, escuchan asustados. La nave Argo se lamenta de su mala suerte por no haber sido destruida por las piedras Cianéas, de cómo ahora se ve obligada a llevar la maldición que arrastra Medea²²⁶.

Tras este mensaje tan asombroso los héroes tratan de arrojar a la bruja por la borda, pero Jasón y el buen juicio de Orfeo logran templar los ánimos y proseguir el viaje²²⁷. Versos después Orfeo recomienda alejarse de unas islas en las que hay templos consagrados a Deméter²²⁸.

En este pasaje Orfeo destaca como conciliador y conocedor. Al igual que hiciera en otras situaciones dentro de la obra, logra modificar el ánimo de la tripulación. En este caso les hace razonar para que no maten a Medea. También le vemos como constante consejero y conocedor de toda la geografía que van recorriendo, no olvidemos que el propio Orfeo es el narrador constante tanto de los hechos ocurridos como de los diferentes lugares que visitan en este viaje.

XI- MONSTRUOS MARINOS

Llegan a la isla de Circe y le piden consejo para mejorar su situación, malditos como están por la muerte de Apsirto que intentaba recuperar a su hermana bajo las

²²⁴ *Ibidem*, 1078

²²⁵ *Ibidem*, 1131.

²²⁶ *Ibidem*, 1160-1169.

²²⁷ *Ibidem*, 1170-1200.

²²⁸ Orph. A. 1194-1200.

ordenes de su padre Eetes. Circe les recomienda purificarse *con las divinas y puras prácticas de Orfeo*²²⁹. Cabe señalar que la hechicera, en vez de utilizar su propia magia, les recomienda que se sirvan de su compañero Orfeo, aludiendo a sus prácticas *puras y divinas*.

Tras este consejo sobre cómo expiar el crimen cometido, suben al Argo y se hacen a la mar. No tardan en encontrar el siguiente peligro en Caribdis, que surge del fondo del mar y detiene el paso del barco. Momentos antes de hundirse la mujer de Peleo interviene con su magia salvando la nave del fango. Tetis, hija mayor de Nereo, salva la nave de su funesto fin gracias a su poder sobre las aguas²³⁰.

El siguiente escollo no se hace derogar y los héroes escuchan el canto de unas muchachas que resultan ser sirenas. Orfeo contempla la reacción de sus compañeros que, dejando de remar, se encaminan siguiendo las voces hacia una muerte en el mar. El tracio comienza a tañir su *forminge* y con *sonoros gritos* entona una composición que le ha enseñado su madre, Calíope²³¹.

El canto versa sobre una competición entre Zeus y Poseidón por unos caballos *rápidos como la tempestad*. Poseidón golpea la tierra con su tridente y al fragmentarla crea las islas de Cerdeña, Eubea y Chipre²³². Las sirenas *gimieron terriblemente* frente al canto de Orfeo, que había logrado superponerse al suyo. Desesperadas se lanzan desde la colina donde se encontraban y *sus arrogantes figuras* se transforman en rocas²³³.

Orfeo interviene con su *forminge* y su voz de nuevo. Frente al canto atrayente de las criaturas vuelve a utilizar un canto creador. En este caso el momento de creación de tres islas, con una temática marítima. Lo que no está claro es el momento de transformación en roca de las sirenas. ¿Es la música de Orfeo la que transmuta a las criaturas? ¿o es la propia naturaleza de las criaturas que, tras ser derrotadas en su campo, deciden finalizar con su cometido?

²²⁹ *Ibidem*, 1207-1238.

²³⁰ *Ibidem*, 1253-1264.

²³¹ Orph. A. 1267-1277.

²³² *Ibidem*. 1277-1291.

²³³ *Ibidem*, 1289-1291.

Sin plantear el adjetivo «transmutador» para Orfeo lo que sí queda claro de nuevo es su faceta de cantor y conocedor, en este caso por herencia directa de su madre.

XII- ORACIONES FINALES

El viaje de los argonautas llega a su fin. El rey Eetes les encuentra y no queda satisfecho hasta que Jasón y Medea se casan²³⁴. Posteriormente y para finalizar el viaje los héroes, siguiendo el consejo de Circe, llevan a cabo los rituales expiatorios necesarios para limpiar el crimen cometido. Finalmente Orfeo reza a los dioses de las simas infernales antes de emprender el camino de vuelta a su tranquila cueva en la nevada Tracia²³⁵.

Orfeo de nuevo muestra su faceta de sacerdote siendo el encargado de coordinar los sacrificios y rezos para expiar los pecados cometidos. Cabe destacar que el último sacrificio que el tracio realiza antes de volver a su hogar es dedicado a los *ilustrísimos soberanos* que controlan las *simas infernales*.

A modo de conclusión, el presente caso práctico tenía la finalidad de aplicar un análisis conceptual tomando como «sujeto» la figura de Orfeo. En este ejemplo concreto nos centramos en su participación dentro de las *Argonáuticas* para establecer los conceptos principales que componen al héroe. Los conceptos esenciales que caracterizan al héroe se han concretado en cuatro: **Cantor**, **Conocedor**, **Mago** y **Viajero**. Estos conceptos a su vez se componen de diferentes atributos derivados de ellos²³⁶.

Al Orfeo **Cantor** lo vemos representado en todos aquellos momentos en los que emplea su *voz* o su *lira*, como para *insuflar* ánimos a los minias. También se incluye su faceta de *poeta* de teogonías, habiendo tres ejemplos en las veces que canta (Inicio, Competición con Quirón y enfrentamiento con las Sirenas). Esta faceta iría ligada a la de **conocedor**.

²³⁴ *Ibidem*, 1335

²³⁵ *Ibidem*, 1366-1368.

²³⁶ En negrita los **conceptos** y negrita cursiva los *atributos*. Los conceptos son aquellas realidades que el propio Orfeo crea y a su vez generan, llamémosles conceptos creadores: Orfeo canta y su canto domina a las bestias. Tomamos los *atributos* como realidades pasivas derivadas de una acción creadora (conceptos receptores).

El Orfeo **Conocedor** lo encontramos a lo largo de toda la obra, ya en un principio Jasón deja claro que la participación como *guía* en la expedición ayudaría. En varios pasajes es Orfeo el que aconseja qué rutas tomar (el ejemplo de las islas consagradas a Deméter y cómo recomienda no parar en ellas). A parte de la geografía también conoce a los diferentes pueblos que se van encontrando, sus tradiciones, costumbres y los mitos en los que están involucrados. Esta faceta de conocedor parece una herencia directa de su madre Calíope, que, siendo citada en varios momentos de la obra, queda como referente del poeta (por ejemplo en el canto que entona para salir con vida del encuentro con las sirenas hace referencia a que lo ha aprendido de su madre). El atributo de *sacerdote* resultaba complejo de concretar, así que se han elegido los ejemplos en los que el tracio realiza un ritual que no implica un sacrificio, dejando el atributo de *chamán* para aquellos momentos en los que hay sacrificios directos. Orfeo es conocedor de estos misterios y ritos, como ya aclarase al inicio de la obra cuando habla sobre sus viajes a Menfis y Apis. En esta obra no se concreta en qué momento adquiere estos conocimientos concretamente. No especifica su fuente directa. El hecho que tenemos delante es que el héroe tracio viaja a Egipto: si es un hecho real implica que es conocedor de la ruta para llegar hasta allí; si es un recurso que el autor emplea para dar más relevancia a la figura de Orfeo implica que el conocimiento que posee lo ha adquirido (en parte quizás) de la cultura egipcia.

Finalmente el Orfeo **Mago** lo vemos representado en todos aquellos rituales que suponen una manipulación directa de la naturaleza de un ser u objeto. El ejemplo que más llamativo ha resultado es el sacrificio que realiza frente a las puertas amuralladas del recinto del Vellochino para invocar a Pandora y Hécate. Mediante el sacrificio de plantas y animales en el fuego logra invocar a estas criaturas. Con la muerte el *invocador* logra la ayuda de estas criaturas. Versos después vemos cómo emplea (esta vez unido a su atributo de *sacerdote* y **Cantor**) su magia para invocar al sueño. En este concepto hay un atributo que resulta complejo de establecer, pues no se ha encontrado una palabra acorde. En varios momentos Orfeo logra conferir movimiento o arrebatarlo. Al inicio de la obra cuando logran fletar la nave Argo, ésta comienza a moverse cuando Orfeo recurre a su canto y a su lira; por el contrario en el episodio de las rocas Cianéas éstas se inmovilizan con el canto de Orfeo. Debido a la ausencia de una palabra concreta para matizar este atributo órfico, he optado por usar *movimiento*.

El Orfeo **Viajero** ha resultado el más obvio y a la vez complejo de establecer. Hasta que no se han establecido el resto de conceptos no hemos analizado el que teníamos delante: las *argonáticas* narran un viaje. Entre una aventura y otra encontramos uniones en los viajes de un lado a otro y las descripciones que Orfeo realiza. Si el tracio no hubiera aceptado participar de la expedición no *habría podido ser/realizar* ninguno de los conceptos que le definen.

La metodología conceptual ha resultado práctica. Ahora con estos conceptos y atributos podemos rastrear la figura de Orfeo sin buscarle a él directamente, únicamente los factores que le componen.

Los conceptos que definen a Orfeo no son nada sin movimiento. Los conceptos son algo inamovible que define al héroe, pero son sus acciones frente a las diferentes vicisitudes del viaje las que van perfilando los atributos que componen estos conceptos.

b) Ovidio, Metamorfosis

En esta obra encontramos diferentes ejemplos de transformaciones ocurridas dentro del marco mitológico griego clásico y romano, en esta compilación de mitos del año 9 de nuestra era²³⁷. Hemos elegido la edición de Antonio Ruiz de Elvira, bilingüe y con una introducción que nos aporta el análisis de las diferentes ediciones de la obra que se han estudiado²³⁸.

Ovidio toma como base a su vez toda la tradición mitológica clásica y helenística, «su inspiración va más hacia los grandes poetas clásicos (Homero, Hesíodo, el ciclo épico, los trágicos) que hacia los helenísticos y entre estos últimos más hacia los originales y briosos Teócrito y Apolonio de Rodas que hacia el mucho más famoso que consumado Calímaco²³⁹». Ovidio investiga los mitos clásicos en busca de episodios *metamórficos*, llegando a los grandes referentes del mito.

Sobre la presente edición tomamos los estudios realizados por Antonio Ruiz Elvira. Esta edición de la *Metamorfosis* toma como base principal la de Rudolf Ehwald, Lipsiae

²³⁷ Pérez, 1983: 7

²³⁸ *Ibidem*, 5.

²³⁹ *Ibidem*, p. 6.

1915 apoyada por las ediciones de G. Lafaye Paris, 1927, la de Miller, Londres 1916 y la de Hermann Breitenbach, Zürich, Inaedibus Artemidos 1958.

Orfeo en la Metamorfosis.

Encontramos la historia de Orfeo y Eurídice entre los libros X y XI. En las bodas de Ifis y Yante, Himeneo, deidad ligada al matrimonio, es *invocado* por la voz de Orfeo²⁴⁰. Pero el canto de Orfeo es triste se le describe tal como «ni alegre el rostro, ni feliz aportó su augurio²⁴¹», incluso se describe el *lacrimoso humo* que desprenden las antorchas cercanas. Como comprobábamos en el análisis de las *Argonáuticas Órficas* el llanto está presente como forma de duelo o como augurio de alguna tragedia venidera. La muerte acecha en forma de serpiente que hiere en el tobillo de forma mortal a la *nueva novia* que deambulaba *cortejada por una multitud de las náyades*²⁴². Orfeo *bastante hubo llorado*, cuando *osa* descender por la puerta del Ténaro hacia la Estige, atravesando los *leves pueblos* y de los espectros que *cumplieran con el sepulcro*²⁴³. El poeta llega frente a Perséfone y Hades «al que los inamernos reinos posee, de las sombras el señor») y al son de sus cantos dice²⁴⁴»:

Oh divinidades del mundo puesto bajo el cosmos, al que volvemos al caer cuanto mortal somo creados, si me es lícito, y, dejando los rodeos de una falsa boca, la verdad decir dejáis, no aquí para ver los opacos Tártaros he descendido, ni para encadenar las triples gargantas, vellosas de culebras, del monstruo de Medusa²⁴⁵.

El poeta aclara que no viene para completar las tareas que realizaran Odiseo o Heracles. No viene a *conocer* el inframundo ni a someter a Cerbero; Orfeo acude al Inframundo *buscando*.

Causa de mi camino es mi esposa, en la cual, pisada, su veneno derramó una víbora y le arrebató sus crecientes años. Poder soportarlo quise y no negaré que lo he intentado: me venció Amor²⁴⁶.

²⁴⁰ Ovidio, *Met.* X 1-3.

²⁴¹ Ovidio, *Met.* X 5.

²⁴² *Ibidem*, 8-10.

²⁴³ *Ibidem*, 11-14.

²⁴⁴ *Ibidem*, 15-17.

²⁴⁵ *Ibidem*, 17-22.

²⁴⁶ *Ibidem*, 23-26.

Expone el motivo por el que acude: la búsqueda de su esposa. Describe las circunstancias de su muerte y se declara como vencido por el amor, que pasa a definir.

En la altísima orilla el dios este bien conocido es. Si lo es también aquí lo dudo, pero también aquí, auguro que lo es y si no es mentida la fama de su antiguo rapto, a vosotros también os unió Amor²⁴⁷.

Orfeo afirma que el amor es conocido en la *altísima orilla*, probable referencia a Eros como deidad creadora o en su defecto a la presencia que el amor tiene dentro de la mitología olímpica. Cita como ejemplo del amor en el Inframundo el *rapto* que Hades lleva a cabo para lograr que Perséfone fuera su mujer. Acude al amor que *unió* a ambas deidades infernales.

Por estos lugares yo, llenos de temor, por el Caos este ingente y los silencios del vasto reino, os imploro, de Eurídice detened sus apresurados hados²⁴⁸.

El tracio continúa su súplica confesándose como *lleno de temor* frente al *Caos* y *Silencio* del inframundo. Es la esencia contraria a Orfeo: su canto se distingue por lo armonioso, y al usarlo rompe todo silencio. Supera estos temores para rogar por cambiar el destino de Eurídice.

Todas las cosas os somos debidas, y un poco de tiempo demorados, más tarde o más pronto a la sede nos apresuramos única. Aquí nos encaminamos todos, esta es la casa última y vosotros los más largos reinados poseéis del género humano. Ella también, cuando sus justos años, madura, haya pasado, de la potestad vuestra será: por regalo os demando su disfrute²⁴⁹.

Asume que todas las cosas *son debidas* a los dioses del Inframundo y que *nos encaminamos todos* a su morada. No obstante suplica *por regalo* volver a disfrutar de Eurídice, para que vuelva al reino subterráneo una vez haya vivido.

Y si los hados niega la venia por mi esposa, decidido he que no querré volver tampoco yo. De la muerte de los dos gozaos²⁵⁰.

²⁴⁷ Ovidio, *Met.* X 26-29.

²⁴⁸ *Ibidem*, 29-31.

²⁴⁹ *Ibidem*, 32-37.

²⁵⁰ *Ibidem*, 37-39.

Nos encontramos con un problema de significado al abordar la reacción del canto. «Al que tal decía y sus nervios al son de sus palabras movía». Este verso es el siguiente al final del canto. ¿Sus *nervios* a qué se refiere? ¿Puede hacer referencia a los *nervios* que componen las cuerdas de su lira? Independientemente del posible significado de *nervio*²⁵¹ la voz de Orfeo va seguida de *movimiento*.

Acaba su petición afirmando que si no satisfacen su ruego él mismo seguirá el destino de Eurídice. Como hemos visto en los anteriores análisis el canto de Orfeo siempre conlleva una reacción²⁵². Las almas lloran sin descanso, Tántalo deja de buscar *la onda rehuida*, la rueda de Ixión queda *atónita*, las aves dejan de desgarrar el hígado, las Bélides se libran de sus arcas, Sísifo se *sienta* sobre su roca y las Euménides lloran. Orfeo provoca la quietud, la ausencia de movimiento a los castigos infernales: las aves dejan de devorar el hígado²⁵³, Ixión y Sísifo encuentran descanso en su condena de *eterno movimiento*. Hasta las Euménides que el propio Orfeo ha invocado en el resto de referencias que encontramos se conmueven con el cantar del tracio, logrando algo antinatural: que las furias detengan su justo castigo para llorar por el amor perdido del poeta. Finalmente Hades y Perséfone también se conmueven y llaman al alma de Eurídice.

Eurídice llega cojeando entre las sombras y le dejan partir con la condición de «que no gire atrás sus ojos hasta que los valles haya dejado del Averno, o defraudados sus dones han de ser²⁵⁴». Con esta premisa queda sellado el destino de Orfeo y así emprenden el viaje de vuelta ascendiendo hasta casi llegar a la superficie, atravesando el sendero *arduo, oscuro de bruma opaca denso*²⁵⁵.

Orfeo en este momento actúa de una forma contraria a su desarrollo como personaje en las diferentes obras analizadas. El Orfeo de las *Argonáuticas* no se habría girado, pues era conocedor pleno del poder de las deidades del infierno. En cambio este Orfeo *se detiene y se gira*. ¿Qué factor diferente encontramos para que el héroe sacerdote incumpla el trato con una deidad? El amor. Al llegar al final del camino se describe a Orfeo como *temeroso y ávido de verla* por ello *giró el amante sus ojos*. El

²⁵¹ ¿Podría hacer referencia a *mover/tocar* los *nervios/cuerdas* de su lira? No se cita la lira.

²⁵² Ovidio, *Met.* X 41-48.

²⁵³ Deducimos que se refiere a Prometeo.

²⁵⁴ Ovidio, *Met.* X 48-52.

²⁵⁵ *Ibidem*, 53-55.

amante. Al incumplir su infernal trato Eurídice «vuelve a bajar de nuevo»²⁵⁶. Se plantea que la única *queja* que podría tener Eurídice antes de desaparecer es el haber sido amada por Orfeo, subrayando el papel fundamental del amor en este mito. Susurró un último adiós, casi imperceptible por Orfeo, antes de desaparecer²⁵⁷.

El tracio intenta descender de nuevo, pero le resulta imposible. Donde antes encontró a cerbero manso ahora el paso se plantea infranqueable e incluso el propio Caronte rehúsa llevarle en su barca²⁵⁸. Tras siete días de espera al lado de la laguna, «alimentado por el dolor del ánimo y lágrimas» decide partir, tras aceptar que los dioses del Inframundo no volverán a permitirle ascender de nuevo con su amada²⁵⁹.

Transcurre un año y Orfeo huye del contacto de toda «Venus femenina, ya sea porque mal le había parado a él, o fuera porque su palabra había dado»²⁶⁰. Las mujeres que desean a Orfeo pero no lo consiguen quedan dolidas de su rechazo. Entre los pueblos tracios también se le considera *el autor de transferir el amor hacia los tiernos varones*²⁶¹. Se describe cómo Orfeo llega a una verde colina y comienza *poner en movimiento sus hilos sonantes*. Una vez más destacamos la capacidad del tracio de movilizar con su canto. No se concreta qué instrumento tañe pero si que tiene cuerdas. Frente al canto que no se describe acuden diferentes árboles y criaturas²⁶².

La música de Orfeo hace que acudan a él los árboles que describe uno por uno con su origen mítico²⁶³ y de «tal bosque el poeta se había traído y en el concilio de las fieras, central él de su multitud y de los pájaros, estaba sentado». Una vez más las fieras y los árboles se doblagan al son del tracio, quien prosigue con la música tras comprobar que sus acordes *variados concordaban con sus ritmos, con esta canción acompasó su voz*²⁶⁴. Orfeo canta cuando logra la armonía; versos antes encontrábamos la antítesis sonora de la armonía en el *caos silencioso* del Inframundo. Su canción habla sobre Ganimedes, Jacinto, las Propétides y los Cerastas, Pigmalión, Mirra, Venus y Adonis,

²⁵⁶Ovidio, *Met.* X 56-59.

²⁵⁷*Ibidem*, 60-64.

²⁵⁸*Ibidem*, 64-73.

²⁵⁹*Ibidem*, 73-77.

²⁶⁰*Ibidem*, 78-81.

²⁶¹*Ibidem*, 81-85.

²⁶²*Ibidem*, 86-88.

²⁶³*Ibidem*, 88-142.

²⁶⁴Ovidio, *Met.* X 143-147.

Hipómenes y Atalanta y finaliza con la muerte de Adonis²⁶⁵, dando final también al libro X.

En el libro XI encontramos el final de Orfeo. Comienza con la descripción del canto del tracio y cómo *los bosques, los ánimos de las fieras y las rocas* le siguen²⁶⁶. Desde un montículo cercano, las *nueras de los cícones* cargan contra el poeta, llamándole *despreciador*. Se las describe *cubiertas en sus vesanos pechos de vellones ferinos*, ataviadas con pieles²⁶⁷. Este grupo de mujeres enfervorecidas por el rechazo de Orfeo siempre se ha asociado a las bacantes que, dolidas en que Orfeo no participase de sus rituales le dan muerte. Es otro episodio más dentro de la lucha entre Orfeo y Dionisos, descrito por Ovidio en todo su esplendor en un combate literal entre la *armonía* órfica y el *caos* báquico. Otro punto digno de análisis lo encontramos en el quinto verso cuando en una descripción sobre el canto del poeta se dice «de los percutidos nervios acompasando sus canciones». Esta traducción puede avalar el planteamiento realizado en la anterior página sobre *qué tipo* de nervio era el que tenía Orfeo frente a las deidades infernales.

El combate se inicia cuando una bacante arroja su *lanza* a la *boca* del *vate hijo de Apolo*. Pero la boca de Orfeo está *de hojas cosida* por lo que el disparo *una señal sin herida hizo*. El siguiente ataque es una piedra que resulta *vencida* por la voz y lira de Orfeo, haciendo que quede tendida a sus pies²⁶⁸. Pero *insana reina la Erinis y la medida falta* entre las bacantes que siguen con su ataque. Los disparos *hubieran sido por el canto enternecidos*, al igual que pasó con la piedra, pero las ménades con *cuernos, tímpanos, aplausos y báquicos aullidos ahogaron la cítara con su sonar*²⁶⁹. El caos y el tumulto que genera el ataque de las ménades asfixia la voz y lira de Orfeo; el *caos* báquico se impone a la *armonía* órfica, al igual que el propio Orfeo hiciese con el canto de las sirenas en las *Argonáuticas Órficas*.

Una vez vencido el hechizo musical del tracio las ménades liberan su furia. *Las piedras enrojecieron* con la sangre del *no oído vate* y también con la de los *innumerables pájaros y serpientes y tropel de fieras*, que aún seguían embaucados por

²⁶⁵ *Ibidem*, 156-739.

²⁶⁶ Ovidio, *Met.* XI 1-2.

²⁶⁷ *Ibidem*, 3-7.

²⁶⁸ *Ibidem*, 7-13.

²⁶⁹ *Ibidem*, 13-18.

el son órfico²⁷⁰. Ensangrentadas tras acabar con las fieras cargan de nuevo contra Orfeo «y allí se unen como aves; como el ciervo que en la arena matutina ha de morir presa de los perros²⁷¹».

Le atacan con todo lo que tienen a mano: sus tirsos, *ramas de árbol desgajadas, pedernales*. Unos hombres cercanos que estaban trabajando huyen al ver el grupo enfervorecido, dejando atrás sus aperos de labranza que también toman como armamento: un arado que portaban unos bueyes, *escardillos, rastros pesados y largos azadones*²⁷². En su locura despedazan a los bueyes y corren hacia Orfeo, que *por primera vez* les dice *vanas cosas* pero no las conmueve con su ahogada voz. Entonces estas *sacrílegas* dan muerte al tracio. A través de su boca su *ánima se aleja*, y se describe como *oída por las rocas, entendida por los sentidos de las fieras*²⁷³. Orfeo ha llegado a su fin y al igual que todo acto que hemos visto que realiza, conlleva una reacción. Las criaturas que muchas veces habían seguido las canciones de Orfeo ahora lloran por su pérdida, así se enumeran a las *afligidas aves, la multitud de las fieras, los rígidos pedernales y los bosques*. El *árbol se tonsura* para lucir el *luto* que Orfeo merece. De sus lágrimas los caudales crecen, y las naidas y dríadas sueltan sus cabellos en símbolo de duelo²⁷⁴.

Sus miembros *yacen distantes* pero su cabeza y lira acaban en el río Hebro. Por un milagro, su *lengua murmura lúgubre* y la lira *lúgubre se lamenta*, a lo que las riberas responden a su vez *algo lúgubre*. En este «viaje» Orfeo *baja* por el curso del Hebro hasta llegar hasta el litoral de Lesbos²⁷⁵.

La cabeza llega a una playa donde una serpiente pretende devorarla, peor la intercesión de Apolo/Febo salva los restos del tracio al *congelar y convertir en piedra* las fauces de la bestia²⁷⁶.

El alma de Orfeo entonces desciende por un camino ya conocido. En el Inframundo, *buscando por los sembrados de los piadosos* finalmente encuentra a Eurídice y *entre sus deseosos brazos la estrecha*. Y ya pasean *conjuntados sus pasos*,

²⁷⁰ Ovidio, *Met.* XI 18-22.

²⁷¹ *Ibidem*, 23-27.

²⁷² *Ibidem*, 28-36.

²⁷³ *Ibidem*, 37-43.

²⁷⁴ *Ibidem*, 44-49.

²⁷⁵ Ovidio, *Met.* XI 50-55.

²⁷⁶ *Ibidem*, 56-60.

*ambos, a veces Orfeo siguiendo a Eurídice o del revés, pero ya en seguro, Orfeo se vuelve para mirarla*²⁷⁷.

El crimen de las ménades no quedará impune. El propio Dionisos dolido por la pérdida del cantor provoca que se conviertan en árboles, las priva de movimiento. Resulta curioso que Dionisos sea quien venga la muerte de Orfeo, dado que siempre se ha mostrado como una deidad contraria, además de la misma forma en la que Orfeo acaba con las sirenas en las *Argonáuticas Órficas*. Pero el uso de los pedernales que *siguieron el son de las canciones* de Orfeo y su relación con las fieras acerca al tracio a los atributos definitorios de Dionisos. Unido al resto de planteamientos sobre el desarrollo de Orfeo, se podría plantear una evolución en el poeta. En un principio adorador de Dionisos, posterior seguidor de Apolo y adorador de las deidades del Inframundo.

Como conclusión encontramos una de las motivaciones de Orfeo más relevantes: el amor. Es una constante en todas las fuentes que hablan de él, y en todo momento siempre se le relaciona con el amor doliente, el amor perdido. Cuando se concluya la investigación del resto de fuentes estableceremos la relación del tracio con este sentimiento.

Los conceptos creadores encontrados son el de **Viajero, Conocedor, Mago y Cantor**.

El viaje que realiza Orfeo en esta versión del mito es, quizás, el más definitorio dentro de los prejuicios establecidos al inicio del trabajo: el descenso al infierno. De este momento clave podemos deducir que Orfeo al descender era **Conocedor** de las deidades del inframundo, pero será el Orfeo que vuelva del infierno el que instaure los cultos místéricos, pues en su viaje al infierno reside el aprendizaje de los misterios que allí residen. El Orfeo **Viajero** resulta por lo tanto un Orfeo que aprende en el desarrollo del propio mito, pasando a ser **Conocedor** de los misterios del infierno a medida que el relato avanza. A su vuelta continúa con su viaje, ahora guiado según Ovidio por rehuir el encuentro con las mujeres, rechazando sus pasiones y buscando las de hombres y niños.

²⁷⁷ *Ibidem*, 61-66.

Dicho viaje finaliza con su muerte, pero aún le quedarán dos viajes más. Uno realizado por su cabeza desde el río Hebro a Lesbos. El otro el descenso final, cuando se reúne con su amada en el inframundo.

El Orfeo **Cantor** lo encontramos en diferentes pasajes. En el momento en el que llega frente a Hades y Perséfone canta hablando del motivo que le lleva ante ellos, convirtiendo su canto en una súplica que finaliza en rezo. En sus cantos revela de nuevo su faceta de **Conocedor** al comentar diferentes pasajes de la mitología, destacando el rapto de Perséfone. Como reacción al canto del tracio se desata la magia característica de su música del Orfeo **Mago**. El infierno se detiene, así como los castigos de quienes padecen las diferentes torturas. Por otro lado la cabeza del tracio, al descender por el Hebro, cantará en un emotivo lamento el nombre de su amada Eurídice, provocando la respuesta silenciosa de los márgenes del río únicamente, como si su voz sin su lira no lograra movimiento sobre las bestias y las plantas. También destacan los cantos anteriores a su muerte en los que vuelve a demostrar que conoce diferentes mitos y todos ellos ligados al sentimiento de pérdida que le acompaña, pues son historias de amor frustrado o desgarrado por la muerte. Los efectos de estos cantos no se hacen esperar, logrando de nuevo que la selva acuda al citaredo y las bestias se tranquilicen a su alrededor. Pero encontramos un efecto final que no se vuelve a repetir en el resto de partes del mito: Orfeo moviendo la naturaleza con el fin de defenderse del ataque de las bacantes; no *sólo* arrebató movimiento o lo concede, si no que aquí tiene un fin. Este control de la naturaleza le sirve de escudo para parar el ataque de las ménades, quienes logran despedazar plantas y animales con las herramientas dejadas por unos labriegos temerosos²⁷⁸ que en su conjunto y guiadas por el amor frustrado hacia el tracio, logran que su griterío se sobreponga al canto del tracio, dejándole desarmado y sin defensa.

El Orfeo **Mago** está presente en todo momento en el que el canto de Orfeo provoca reacciones fuera de lo común. Por ejemplo, lograr que las Erinias se conmuevan, o que la hiedra cubra sus labios para protegerle de las piedras de las bacantes. Como concepto receptor de la magia de Orfeo encontramos la faceta de augur, que mezcla la magia con el conocimiento, que queda reflejado al inicio de la obra.

c) Virgilio, *Geórgicas*

²⁷⁸ ¿Podríamos plantear que las ménades representan la civilización ruidosa y cómo esta se superpone a la armonía natural?

La primera referencia encontrada sobre Orfeo comienza con el castigo de Aristeo por el crimen cometido contra Eurídice.

Es un dios quien de ti sus iras vuelca, Grave delito expías. Tu castigo, harto más crudo a no impedirle el Hado, es venganza de Orfeo que escarmienta al criminal que le quitó a su esposa²⁷⁹.

El autor nos enseña a Orfeo buscando venganza, algo no encontrado en el resto de fuentes consultadas.

Huyendo ella de ti despavorida por la margen del río, ante sus plantas no vio-y no esquivarla fue su muerte-la sierpe horrenda en el hierbal oculta²⁸⁰.

La muerte de Eurídice mordida por una serpiente al huir de Aristeo.

Lamentaron entonces por las cumbres las Dríades, amigas de su infancia, El Pangeo y el Ródope, Los Getas, el Hebro y Resia, tierra de Mavorte y la ninfa de Atenas, Oritía²⁸¹.

Acción-reacción, los elementos lloran la pérdida de Eurídice, como viéramos también a la naturaleza llorando por la muerte de Orfeo en la *Metamorfosis*.

Él, a su amor enfermo, en la dulzura de la cóncava lira hallaba alivio, y a ti, su dulce esposa, por la playa cantaba a solas al rayar el día, a ti, al morir la luz en el poniente²⁸².

La reacción del propio Orfeo ante la muerte de su amada. Al igual que en la *Metamorfosis* canta junto a su lira, pero en este caso se especifica dónde, cómo y cuándo. En la playa, a solas, al amanecer y al atardecer.

Más: por las fauces lóbregas del Ténaro, hondo portal de la mansión de Dite, se atrevió a penetrar por la tiniebla de aquel bosque de espanto hasta los Manes, hasta su rey tremendo, hasta esos pechos que no sabe ablandar humana súplica²⁸³.

²⁷⁹ Virgilio, *G.* IV 453-456.

²⁸⁰ *Ibidem*, 456-460.

²⁸¹ *Ibidem*, 460-463.

²⁸² Virgilio, *G.* IV 463-465.

²⁸³ *Ibidem*, 465-470.

Orfeo se atreve a atravesar la *tiniebla* por el *hondo portal de la mansión de Dite*. Cabe destacar que en esta versión el autor se refiere al Inframundo como *aquel bosque de espanto*. Llega ante Hades, descrito como rey de los Manes cuyo pecho *no sabe ablandar humana súplica*.

Mas al hechizo de su canto, tenues de los senos recónditos del Érebo subían los espectros, los que un día vieron la luz-como aves que a millares desde el monte a la selva echan el véspero o el turbión invernal-, madres ancianas, hombres proectos, valerosas sombras de héroes difuntos, párvulos y vírgenes, jóvenes entregados a la pira a vista de sus padres²⁸⁴.

Se describe la reacción que provoca el canto del tracio, logrando que todas las almas del infierno suban a escucharle, como las aves que Orfeo también embauca con su mágico canto.

Negra cárcel es para ellos el fango del Cocito, sus foscos carrizales; y la Estige, feo pantano de aguas perezosas, con nueve giros su prisión refuerza²⁸⁵.

Descripción del infierno. Círculos, Cocito, Estige y Dite, todos ellos son lugares que encontramos en la *Divina Comedia* de Dante, donde casualmente Virgilio es el guía.

Cundió en los antros de la muerte el pasmo, del Tártaro en la hondura; enmudecieron crinadas de serpientes las Euménides, reprimió el Cancerbero sus tres fauces, y la rueda de Ixión detuvo el vuelo en su carrera circular²⁸⁶.

Continuamos con la reacción del canto. El infierno se congela, se detiene. Las Euménides enmudecen, Cancerbero reprime sus fauces y la rueda de Ixión deja de girar.

En tanto, de todo riesgo libre ya, volvía hacia la luz Orfeo con su Eurídice que venía en pos de él (pues, al donarla, tal fue la ley que Proserpina impuso²⁸⁷).

Eurídice camina tras Orfeo siguiendo la *ley* que Proserpina le impuso. En esta versión suena más sacrílego que Orfeo, al girarse, rompa la ley impuesta por la diosa infernal.

²⁸⁴ *Ibidem*, 471-476.

²⁸⁵ Virgilio, *G. IV* 476-478.

²⁸⁶ *Ibidem*, 478-485.

²⁸⁷ *Ibidem*, 485-488

...cuando un súbito arranque de locura cogió al amante incauto, ¡ay, perdonable, si es que los Manes de perdón supieran! El pie detuvo, y a la luz llegando, ¡olvido desdichado! ¡ay, en su Eurídice, vencido del amor, puso los ojos! Todo perdióse en aquel mismo punto, fallida su labor, deshecho el pacto con el duro tirano; y por tres veces hizo el Averno rebramar sus aguas²⁸⁸.

El momento clave del descenso-ascenso de Orfeo. Se gira el *amante incauto* y *todo perdióse*, pues como señala Virgilio los Manes no entienden de perdón. La labor de Orfeo falla, rompiendo el pacto establecido. Encontramos otra diferencia del resto de versiones, aquí el Averno hace *rebramar sus aguas por tres veces*.

Ella entonces: “¡Orfeo! Ay, ¿qué delirio nos pierde a mí infeliz y a ti? ¡De nuevo atrás me llaman los crueles Hados, y mis ojos que nadan en las sombras vuelve el sueño a cerrar! ¡Adiós! Me llevan...ya me cerca la noche, y arrancada de ti por siempre a ti tiendo las manos sin poder más...” Y al punto, de sus ojos, cual humo que en el aire se deshace, desvaneciéndose y ya no vio en su fuga a Orfeo que se aferra de las sombras, con tantas cosas que decirle quiere. Mas no admite que cruce en nuevo viaje el barquero del Orco la laguna²⁸⁹.

Eurídice se lamenta por su vuelta al Infierno. Vuelve *atrás* llamada por los Hados, sus ojos se cierran por el sueño, su noche se acerca y ella, temerosa extiende los brazos despidiéndose de su amado. Se convierte en humo ante los ojos de Orfeo que intenta sujetarla pero sólo se aferra a las sombras, aún con *tantas cosas que decirle quiere*. Intenta volver a cruzar pero Caronte le niega el paso.

¿Qué hacer? ¿adónde ir cuando de nuevo le es raptada su esposa? ¿con qué llantos conmover a los Manes? ¿qué otros dioses en su auxilio invocar? Ella en la barca se iba ya; sombra helada por la Estige...²⁹⁰.

Se plantea qué otros dioses invocar para poder lograr su cometido, lo que implica que tiene más deidades a las que podría haber acudido, pero ve como ella *se iba* ya en la barca. De nuevo vemos el movimiento, el viaje, en este caso el alma de Eurídice *alejándose* del vivo Orfeo.

²⁸⁸ *Ibidem*, 488-490.

²⁸⁹ Virgilio, *G. IV* 496-504.

²⁹⁰ *Ibidem*, 504-505.

Él, sin descanso, siete meses, dicen, al pie de excelso risco, en la ribera del desierto Estrimón llorando estuvo; y en los gélidos antros, con sus trenos, amansaba los tigres y enseñaba su ritmo al robledal²⁹¹.

De nuevo el llanto como forma de duelo, pero en este caso sus *trenos* logra amansar a *los tigres y enseñaba su ritmo al robledal*. El movimiento de nuevo, inspirado por la voz del tracio, pero en este caso de la forma más común que hemos observado sobre fieras y árboles.

Ni amores ni himeneos ya su duelo le consintió jamás. Cruzaba a solas las nieves hiperbóreas en el Tánais la eterna escharcha en los rifeos llanos, siempre llorando a su raptada Eurídice, siempre a dite enrostrando la dureza de su frustrado don²⁹².

Orfeo se priva de matrimonio y de amor, referencia directa a su relación con las mujeres tras la pérdida de Eurídice. Orfeo sigue *llorando por su raptada Eurídice* referencia posible al rapto de Proserpina.

Mas las Ciconias, de su desdén cansadas, una noche, en su sagrada orgía de bacantes, despedazado el joven, esparcieron sus restos por los campos²⁹³.

Como hemos comprobado en otras fuentes las bacantes ciconias, cansadas del rechazo optan por atacar a Orfeo. Difiere del momento del día, pues en Eratóstenes por ejemplo, despunta el alba cuando atacan al tracio.

La cabeza, del albo cuello de marfil segada, iba arrastrada entre las turbias ondas, y la gélida lengua en voz muriente “¡Eurídice!” llamaba, “¡Ay, triste Eurídice!” y “¡Eurídice!” los ecos de las márgenes, voz del alma sin vida, repetían²⁹⁴.

Último momento de Orfeo en el que su cabeza solitaria es *arrastrada entre las turbias ondas*, lamentando el nombre de su esposa y obteniendo como respuesta el eco de la orilla del río.

Conclusiones

²⁹¹ *Ibidem*, 506-510.

²⁹² Virgilio, *G.* IV 515-520.

²⁹³ *Ibidem*, 521-523.

²⁹⁴ *Ibidem*, 523-527.

Encontramos los conceptos de **Cantor**, **Mago**, **Viajero** y **Conocedor**. El Orfeo **Cantor** aparece al inicio, con la pérdida de su amada y cómo el tracio se refugiaba en la lira y en cantar su dolor a las olas al alba y al ocaso. Al descender frente a Hades y Perséfone les suplica con un canto que logra que los espectros asciendan a escucharle, que las Euménides se silencien, que Cerbero cese su gruñido y que la rueda de Ixión se detenga, encontrando de nuevo al Orfeo **Mago** ligado al canto del tracio como ritual para lograr esos efectos. Al salir del infierno inspira ritmo a un robledal con su canto.

El Orfeo **Conocedor** está presente en varios puntos ya señalados en anteriores análisis²⁹⁵, pero en éste destacamos el momento en el que al salir del infierno, cuando el tracio se plantea a qué otras deidades podría acudir, lo que implica que es conocedor de más dioses ¿infernales? Al menos relacionados con la muerte. Su cabeza también canta al descender al río Hebro, sin ningún cambio reseñable: en esta versión los márgenes del río siguen respondiendo de forma mortecina, al igual que el lamento de la cabeza que llama a Eurídice.

El Orfeo **Viajero** se muestra de una forma similar al análisis de la obra de Ovidio. Diferenciamos tres viajes principales. El descenso y vuelta del infierno, su vagar rehuendo el contacto femenino y el descenso por el Hebro. En esta versión no se hace referencia al final en el que el alma de Orfeo se reencuentra con Eurídice.

d) Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*

Hemos utilizado la edición traducida por Calderón referida en la bibliografía, y en ella encontramos un estudio sobre la *Editio Princeps* de la *Biblioteca Mitológica* la encontrada en *Aegius*, Roma, 1555. Destacamos la versión de Müller, *Apollodori Bibliotheca*, en *F.H.G.*, Paris, 1841; la edición de Wagner, *Mytographi graeci I*, Lipsiae (Teubner), 1894; y la de Frazer, *Apollodorus. The Library*, I-II, Londres, 1921. En castellano encontramos la traducción de Sara Isabel del Mundo, en edición dirigida por A. Freixas, *Apolodoro. Biblioteca*, Buenos Aires, 1950²⁹⁶.

En la biblioteca mitológica de Apolodoro encontramos tres referencias a Orfeo. La primera la encontramos en el libro I y hace referencia al descenso de Orfeo, la segunda

²⁹⁵ Orfeo conoce la forma de descender al infierno pero aprende la forma de moverse en él en el transcurso del mito.

²⁹⁶ Calderón, 1987: 7-8.

va referida a la participación del tracio en las Argonautas y finalmente se le cita como hermano de Lino quien fuera instructor de Heracles en el arte de la lira.

De Calíope y Eagro, o de Apolo según se dice, Lino, al que mató Heracles, y Orfeo, que practicaba el canto con la cítara y movía piedras y árboles²⁹⁷.

El autor comienza con una descripción de la genealogía de Orfeo. Se plantea su doble paternidad (Eagro o Apolo dependiendo de las fuentes, Apolodoro referencia ambas) y se habla de su hermano Lino, quien fuera muerto por Heracles. *Canta con la cítara y movía piedras y árboles*, una referencia directa a la magia de movimiento del canto de Orfeo.

Cuando murió su mujer, Eurídice, mordida por una serpiente, bajó al Hades con la intención de subirla y convenció a Plutón de que la enviase hacia arriba. Éste prometió que lo haría, si Orfeo al marcharse no se volviera hasta llegar a su casa; pero él desconfiando se volvió y miró a su mujer, que de nuevo regresó abajo²⁹⁸.

La muerte de Eurídice se desarrolla como en el resto de fuentes, mordida por una serpiente. En este fragmento se aprecia el juego constante entre descenso-viaje-ascenso. Orfeo *bajó* para recuperar el alma de su esposa pero al *desconfiar* el alma de Eurídice *de nuevo regresó abajo*.

Orfeo por otra parte inventó los misterios de Dioniso y fue enterrado en Pieria, luego de ser despedazado por las Ménades²⁹⁹.

Enterrado en Pieria ya se han discutido los posibles lugares de enterramiento del tracio. A estas alturas es innegable la relación que Orfeo tiene con Dioniso. En algunas fuentes no hay ninguna conexión más allá de la dualidad órfica-dionisiaca, pero en referencias como estas resulta plausible que Orfeo en un primer momento fuera adorador de Dionisos y que «traicionase» al dios por adorar a Apolo, como plantea Eratóstenes.

Apolodoro narra las *Argonáuticas* que sirven de base en parte para las *Órficas*. La presencia de Orfeo en esta versión es más reducida, siendo citado como «Orfeo, hijo

²⁹⁷ Apolodoro, *Bibl.* I 14.

²⁹⁸ *Ibidem*, 15.

²⁹⁹ *Ibidem*, 16.

de Eagro³⁰⁰» y en el encuentro de los minias con las sirenas, que «Cuando pasaron cerca de las Sirenas, Orfeo retuvo a los Argonautas entonando un canto contrario. Sólo Butes se arrojó hacia ellas, si bien Afrodita lo rescató y lo instaló en Lilibeo³⁰¹». En este caso Orfeo no «ataca» a las sirenas, si no que *retiene* a los argonautas con un canto *contrario*. Independientemente de a quien otorgue o arrebató movimiento, interesa que Orfeo con su canto puede llevar a cabo ese hecho.

Ya en el libro segundo encontramos otra referencia de pasada a Lino, hermano de Orfeo al enumerar de quien ha aprendido Heracles: la conducción por Anfitríón, a luchar por Autólico, a disparar el arco por Éurito, a combatir por armas pesadas por Cástor y «a cantar al son de la cítara por Lino, que era hermano de Orfeo³⁰²».

Conclusiones.

Destacamos los conceptos de **Mago, Cantor, Viajero y Conocedor**. Cuando el autor nos define a Orfeo ya lo hace describiendo como **Cantor** que con su cítara logra mover piedras y árboles, aunando de nuevo el canto como forma de llevar a cabo la magia de Orfeo.

Al Orfeo **Conocedor** lo encontramos en los aspectos ya resaltados en los anteriores análisis, implementando ahora que el autor le asocia la creación de los misterios de Dionisos, conocido dios viajero, tracio y foráneo del panteón griego.

Al Orfeo **Mago** también se encuentra en la participación en las Argonáuticas, concretamente en el encuentro con las sirenas. En esta versión Orfeo no «combate» contra ellas con su canto, si no que canta de forma contraria a las criaturas para de esa forma mantener a los tripulantes a bordo arrebatándoles el movimiento a la vez que ahoga el sonido de las sirenas. Resulta curioso que este pasaje, si se invierte, nos desvela la muerte del tracio, pasaje que no se nombra en esta fuente.

e) Higino, *Fábulas*

³⁰⁰*Ibidem*, 111.

³⁰¹ Apolodoro, *Bibl.* I 135.

³⁰² Apolodoro, *Bibl.* II 63.

Utilizamos la edición de Del Hoyo y Garcia basada en las ediciones de finales del siglo XX, la de Schmidt y la de Marshall (Leipzig, 1993) reeditada en 1997.

La presencia de Orfeo en las *Fábulas* la encontramos en la fábula XIV sobre los argonautas convocados para la empresa de Jasón:

Orfeo, hijo de Eagro y de la musa Calíope, tracio, de la ciudad de Pimplea, que se encuentra al pie del monte Olimpo, junto al río Enipeo, adivino y citaredo³⁰³.

En esta versión del mito de los argonautas encontramos a Orfeo citado no como hijo del dios Apolo, si no como descendiente de Eagro y la musa Calíope. Geografía de su origen a parte, se refiere al tracio como *adivino y citaredo*.

La siguiente referencia la encontramos dentro del viaje de los argonautas, concretamente en el pasaje de enfrentamiento con las sirenas:

Butes, hijo de Teleonte, aunque era atraído por los cantos y la cítara de Orfeo, sucumbió no obstante al encanto de las Sirenas, y se precipitó al mar para nadar hacia ellas. Arrastrado por las olas, Venus lo puso a salvo en Lilibeo³⁰⁴.

Higinio se basa probablemente en la versión de Apolodoro, vemos un proceso igual. Orfeo intenta contrarrestar los efectos de las sirenas con sus *cantos y cítara*, pero Butes acaba saltando para ser salvado por Venus y acabar en Lilibeo. Orfeo emplea su canto para atraer a los argonautas, como si en una competición con las sirenas se encontrase.

En las páginas posteriores encontramos a Orfeo como guía para el ritmo que tienen que seguir los argonautas al remar. «La cadencia del ritmo la marcó Orfeo, hijo de Eagro³⁰⁵».

En la fábula CCLI sobre «Quiénes regresaron de los infiernos con el permiso de las parcas» explica qué motiva a Orfeo a descender a los infiernos.

Orfeo, hijo de Eagro, a causa de su esposa Eurídice³⁰⁶.

³⁰³ Higinio, *Fab.* XIV 1.

³⁰⁴ *Ibidem*, 27.

³⁰⁵ *Ibidem*, 32.

³⁰⁶ Higinio, *Fab.* CCL. 3.

Finalmente se cita a Orfeo como vencedor en un certamen de cítara, en la fábula CCLXXII dedicada a los primeros en celebrar juegos hasta Eneas, concretamente en los juegos que Acasto, hijo de Pelias, celebró para los Argivos:

Orfeo, hijo de Eagro, venció en el certamen de cítara³⁰⁷.

De nuevo tenemos a Orfeo como hijo de Eagro demostrando sus dotes con la cítara.

Pese a lo breve a la presencia de Orfeo podemos destacar la presencia de los conceptos de **Conocedor, Cantor, Viajero y Mago**. Al inicio se le describe como adivino, atributo que surge del conocimiento y la magia. También se le da el título de citaredo, ligado al Orfeo **Cantor** y a su vez al **Mago**. En el pasaje de las sirenas cuando canta atrae a todos los tripulantes salvo a Teleonte, lo que confirma el planteamiento hecho en el anterior análisis: en este pasaje Orfeo emplea su magia sobre sus compañeros, evitando así que sucumban al canto de las sirenas. Dentro de la expedición el tracio destaca por ir marcando el ritmo, aspecto ligado a la musicalidad. Vemos al Orfeo **Viajero** en una mención breve dentro del pasaje relacionado con aquellos que han descendido al infierno, confirmando que Orfeo desciende por su esposa Eurídice. Finalmente se cita a Orfeo como vencedor de un certamen musical, lo que hace destacar las capacidades del tracio como músico.

f) Platón, *La república* y *El banquete*

La tradición órfica llega a formar parte de la cotidianidad griega, teniendo cultos místéricos formalizados dentro de la tradición de las ciudades no principales de Magna Grecia. Esta cotidianidad queda adscrita y delimitada por la *polis*, quien determina y permite los diferentes cultos al institucionalizarlos. La opinión de la ciudad sobre cultos de carácter marginal era tajante, buscando reprimir o apartar cualquier idea que atentase directamente contra la *polis*. En el caso del orfismo encontramos variedad de opiniones en las que podemos comprobar cómo hay cultos de corte órfico que se desarrollan intramuros, pero también encontramos referencias y descripciones de diferentes ritos que se realizan bajo la estela de creencias del tracio pero en la naturaleza, al más puro

³⁰⁷ Higino, *Fab.* CCLXXII 11.

estilo báquico³⁰⁸. Esta presencia de la tradición órfica la vemos reflejada en Platón y en sus ideas sobre la política convertida en *catábasis*, buscando establecer la relación que Orfeo tiene con la ciudad dado que su culto pervive gracias a que los seguidores de sus misterios perpetuaron y aumentaron la obra asociada al tracio.

Puede parecer una unión fuera de lugar dado que el orfismo, como estamos comprobando, no es algo tan sencillo como una serie de rituales y una creencia que se realizan mediante ritos iniciáticos y transmisión de conocimiento. El orfismo busca dar respuesta a cuestiones tales como el origen del alma y su trascendencia, conocer el más allá y las deidades que allí residen, comprender el descenso como un viaje hacia el aprendizaje; cuestiones todas ellas desligadas al menos en primera instancia de cómo dirigir una ciudad. Esta práctica es realizada por gente que vive en comunidades que se aglutinan en las *polis*, es el medio en el que se desarrollan y por eso hemos planteado la presencia de Orfeo dentro del análisis político que realiza Platón.

La presencia del culto a Orfeo dentro de las ciudades, como ya hemos dicho, resulta compleja de focalizar. No resulta tan sencillo como concretar qué grupos siguen a Orfeo y cuáles no. Si tomamos a la aristocracia como únicos primeros receptores del orfismo intramuros encontraremos que no en todas partes era así, pues las ciudades más fuertes perseguían de forma drástica estos cultos, algo que podemos deducir por la ausencia de tablillas o presencia de textos órficos en ciudades fuertes como el ejemplo de Esparta o Atenas. Ésta última fue pionera en estatalizar el culto de Eleusis para de esa forma conocer sus misterios y utilizarlos a favor de la *polis*. ¿Si ya se han utilizado otras corrientes filosóficas, por qué no podría usarse el orfismo como herramienta para dar profundidad filosófica a la *polis*? ¿Por qué no utilizar una línea de pensamiento como forma de legitimidad? Si tomamos al Orfeo que viene de fuera de la *polis* con ritos y tradiciones diferentes³⁰⁹ y eliminamos su composición *dionisiaca* podemos tener a un gran adalid del orden y de la armonía, un perfecto servidor de los designios de los dioses, guiado por el amor a su amada que puede adaptarse en amor a la *polis*, bien sea hacia la aristocracia o hacia las familias que puedan participar del culto órfico. Ya hemos visto ejemplos de reinterpretar la figura de Orfeo, quizás el ejemplo más claro sean las *Argonáuticas Órficas* donde las hazañas que lleva a cabo en su empresa

³⁰⁸ Sobre Orfeo y su relación con la ciudad hemos acudido a Herrero, M. El orfismo, el *genos* y la *polis*. *Orfeo y la tradición órfica*: 1603-1623.

³⁰⁹ Tradiciones como el vegetarianismo o los sacrificios sin sangre eran algo muy característico del orfismo y en disonancia con la normalidad ritual de las diferentes *polis*.

ayudando a Jasón se multiplican en contraste con otras fuentes. Este uso de objeto legitimador es empleado por Platón en los ejemplos que analizaremos a continuación.

Para acercarnos al trasfondo de los mitos en Platón tenemos la obra de Droz, *Los mitos platónicos*, donde se aborda en profundidad la cuestión de las almas dentro de Platón, una de las fuentes de las que sin duda se nutrirá el futuro cristianismo para referirse a diversas realidades del alma como su inmortalidad o trascendencia³¹⁰.

Como decíamos, la presencia de Orfeo dentro de la *polis* ha sido y es objeto de debate dado que resulta muy complejo establecer si es un culto asociado a la aristocracia o que se desarrolla en el seno de las familias³¹¹. La idea de que sea la aristocracia los que profesen este culto es sostenible en varias evidencias como por ejemplo las laminillas de oro órficas³¹². Si el orfismo fuera un culto marginal, ¿encontraríamos en las tumbas relacionadas tablillas hechas de oro y cuerpos con dignos ropajes? Este culto desde la élite se abala en la idea de que las *polis* débiles no podían combatir la entrada de estos cultos místéricos en las ciudades. La llegada de estos cultos implicaba una ruptura de la cohesión política y religiosa que permitía una ciudad-estado fuerte y con cultos institucionalizados, avalados por familias antiguas que legitimaban el buen gobierno de la ciudad³¹³. El momento en el que reinaba la inestabilidad era cuando estas ideas llegaban a *polis* para quedarse, dado que si los cultos se extendían el estado tenía dos opciones: perseguirlos y expulsar a quienes los profesaran o asumirlos e institucionalizarlos para de esa forma controlar las ideas subversivas que pudieran entrañar.

Por otro lado, se puede plantear la idea del orfismo como un culto marginal perseguido en varias ciudades. No obstante la palabra marginal nos vale para englobar a todo aquel seguidor órfico que no forme parte de la aristocracia, pues uno de los ejemplos más directos de creencia en el orfismo lo encontramos en el clan de los Licomidas que en época clásica eran conocidos seguidores de los cultos de Eleusis y de Orfeo³¹⁴. El propio Platón habla de cómo los padres asustan a sus hijos con el más allá descrito de Orfeo. Cabe señalar la relevancia que tienen las mujeres dentro del orfismo, yendo en contra de la creencia tradicional de la misoginia asociada a este culto. Lejos de

³¹⁰ Droz, 1992: 106-115

³¹¹ Herrer, 2008: 1611.

³¹² *Ibidem*, 1613.

³¹³ *Ibidem*, 1614.

³¹⁴ *Ibidem*, 1615.

ello la mujer dentro del ámbito de la familia corresponde en esta corriente de pensamiento el foco central de la religiosidad familiar³¹⁵. Esta relevancia la podemos comprobar de forma práctica al corroborar que varias de las laminillas órficas que encontramos están en la tumba de una mujer o hacen referencia directa al alma de la difunta, como la laminilla órfica de época imperial en la que se cita a la mujer y se habla sobre su conversión en diosa³¹⁶:

Viene de entre puros, pura, reina de los seres subterráneos,

Eucles y Eubuleo, hijo de Zeus. Aceptad pues

Este don de Mnemósina, por los hombres celebrado.

“Ven, Cecilia Secundina, legítimamente convertida en diosa”³¹⁷.

Resulta coherente que las mujeres optaran por este culto que les daba su importancia, lejos de las restrictivas normas que les imponía el gobierno de la ciudad. El orfismo es una corriente de pensamiento místico que cohabita con las religiones establecidas por la *polis*, a la vez es un culto errante, cuyos mayores representantes eran sabios que vagaban predicando de ciudad en ciudad el culto órfico, y finalmente también es un culto foráneo, alejado de la ciudad y de la vida política, cuyas preguntas buscan responder a algo más trascendente que cómo gobernar³¹⁸.

Es muy poco coherente intentar concretar qué grupos establecen o fomentan este culto, pues retomando el inicio del presente trabajo: ¿qué determina a cada grupo? En la ya analizada obra de Nietzsche³¹⁹ éste acude al análisis de la obra de Teognis quien define lo bueno como lo aristocrático y defensor de la ciudad y lo malo es todo aquello que es foráneo y destructivo para los principios de la *polis*. También en Teognis³²⁰ encontramos la diferencia entre lo griego y lo bárbaro, entre el orden y el caos. Esta base de pensamiento dual determina qué es positivo o negativo para la *polis*, lo que nos lleva a plantear la dualidad dentro del propio Orfeo. Como ya hemos dicho hay ciertos aspectos órficos que las diferentes *polis* implementarán a sus cultos locales, adaptando y remodelando las ideas asociadas a tracio para que se amolden a los requisitos del buen

³¹⁵ Herrer, 2008: 1611.

³¹⁶ Bernabé & Jiménez, 2001: 179.

³¹⁷ *Ibidem*,

³¹⁸ Herrer, 2008: 1618.

³¹⁹ Nietzsche & Sánchez, 2017: 16

³²⁰ Herrer, 2008: 1618.

gobierno y de la buena convivencia³²¹. Otro ejemplo de cómo se puede utilizar la figura del tracio es, por ejemplo, en la geografía de sus recorridos. Si encontramos a un Orfeo que encuentra sus misterios en Creta, sus posteriores seguidores tomarán a Creta como una referencia básica para comprender el conocimiento de Orfeo. En cambio, en otras fuentes igual de válidas podemos encontrar que Orfeo viaja a Egipto para aprender los misterios de Osiris, adjudicando ese «título» de «tierra de ideas» a Egipto en detrimento del anterior ejemplo sobre Creta.

Por lo tanto, la figura de Orfeo, si se admite su relevancia en la vida en la ciudad, tiene dos facetas: una civilizada y otra báquica. El Orfeo civilizado es el que vive en armonía con la *polis* y sus deidades. El Orfeo báquico es el perseguido, al que se le prohíbe el paso a las ciudades y se le expulsa si desafía al poder local, llegando a confundir casi totalmente la figura de Orfeo con la de Dioniso, su supuesto contrario.

Para analizar esta función legitimadora del Orfeo hemos acudido a la obra de Platón donde encontramos referencias normalmente veladas, tanto en *La República* como en *El Banquete*. Platón toma a Orfeo y a Museo como referentes en el ámbito litúrgico-órfico. El primer punto que llamó mi atención fue el siguiente:

Mueven las suplicas hasta los dioses; los hombres les ruegan y ablandan con sus sacrificios y dulces plegarias y votos humeantes ofrendas de grasa cada vez que en cualquier transgresión o pecado han caído³²².

Se toma a Museo y Orfeo como descendientes de la Luna y de las musas, cuya unión logra que sus ritos tengan la fuerza de ejercer influjo sobre ciudades enteras. Los ritos *místicos* que les asocia Platón *nos libran de males de allá abajo*.

Pero en el Hades habremos de sufrir la pena por todos cuantos crímenes hayamos cometido aquí arriba, y si no nosotros, los hijos de nuestros hijos. Pero, amigo mío-dirá con cálculo-, también es mucha la eficacia de los ritos místicos y las divinidades liberadoras, según aseguran las más grandes comunidades y los hijos de los dioses, que, convertidos en poetas a intérpretes de ellos, nos atestiguan la verdad de estos hechos³²³.

³²¹ Herrer, 2008: 1617.

³²² Platón, *R.* VII 364a.

³²³ Platón, *R.* VIII 366a.

Vemos la referencia al Hades, los ritos místicos y la verdad. En el Hades como afirma la tradición órfica, todos acabamos y todo vuelve a él. Nos aseguramos de volver a él y de contentar a las *deidades liberadoras* mediante los ritos místicos. La frase «convertidos en poetas a intérpretes de ellos» resulta muy cargada de significado. Por un lado los *poetas* se han *convertido* en intérpretes de estas *deidades liberadoras*. Una referencia directa a la tradición mística sobre conocimiento y rituales que se asocia a los dos poetas. Por otra parte estos poetas, conocedores, son empleados por Platón como sello de veracidad para los hechos que narra.

Y dijo que había visto allí cómo el alma que en un tiempo había sido de Orfeo elegía vida de cisne, en odio al linaje femenino, ya que no quería nacer engendrada en mujer a causa de la muerte que sufrió a manos de éstas³²⁴.

En este pasaje Platón habla sobre las diferentes almas de los héroes y cómo se reencarnan. En el caso de Orfeo vemos como elige la forma de un cisne debido a su odio por *el linaje femenino*: al nacer de un huevo evitaría ser creado por aquellas que le dieran muerte. Encontramos una fábula sobre el cisne en Esopo³²⁵, se describe como melodioso y se aprende que *a veces hacemos a la fuerza lo que no quisimos hacer a la buena*. Un hombre compra un cisne porque había oído que su canto era el más melodioso posible. Sólo canta antes de morir. El hombre dice «si lo se te hubiera inmolado, no rogado».

También encontramos referencias a Orfeo en *El Banquete*.

Y aún cuando se han llevado a cabo en el mundo muchas acciones magníficas, es muy reducido el número de las que han rescatado de los infiernos a los que habían entrado; pero la de Alceste ha parecido tan bella a los ojos de los hombres y de los dioses, que, encantados éstos de su valor, la volvieron a la vida. ¡Tan cierto es que un Amor noble y generoso se hace estimar de los dioses mismos! No trataron así a Orfeo, hijo de Eagro, sino que le arrojaron de los infiernos, sin concederle lo que pedía. En lugar de volverle su mujer, que andaba buscando, le presentaron un fantasma, una sombra de ella, porque como buen músico le faltó el valor. Lejos de imitar a Alceste y de morir por la persona que amaba, se ingenió para bajar vivo a los infiernos. Así es que, indignados los

³²⁴ Platón, *R.* XVI 620a.

³²⁵ Esopo & Bádenas, P. [ed] *Fábulas de Esopo/Vida de Esopo*. Madrid: Gredos. P. 148.

dioses, castigaron su cobardía haciéndole morir a manos de mujeres. Por el contrario, han honrado a Aquiles, [...] que quiso no sólo morir por su amigo, sino también morir sobre su cadáver. Por esta razón los dioses le han honrado más que a todos los hombres³²⁶.

Platón resalta la importancia del amor para los dioses. Tenemos los diferentes tipos de Amor ejemplificados en tres mitos. El de Alceste, el de Orfeo y la muerte de Aquiles. Amor puro según el autor, amor cobarde y amor de amistad, el más honrado por los dioses. Una vez más Orfeo es referencia para el amor, pero en este caso Platón afirma que le entregan un fantasma, no a su esposa, y que *como buen músico le faltó valor*.

Orfeo se nombra también dentro de la categoría de poetas junto a Museo, en una forma de legitimar las palabras de Platón. Los cultos místicos para el autor son perniciosos tanto en cuanto interfieran con el desarrollo de la *polis*. Orfeo es referente en hechizos/poemas y en el respeto y conocimiento del inframundo, así como de las deidades allí presentes y como complacerlas.

Resulta complejo definir los conceptos órficos presentes dado que Platón toma la cita la corriente órfica de conocimiento del infierno, pero se pueden destacar principalmente los atributos de **Viajero, Mago, Cantor y Conocedor**. Platón utiliza la referencia a Orfeo y a otros poetas como garantía de que sus fuentes son adecuadas. Encontramos una referencia obvia al descenso de Orfeo cuando se hablan de los diferentes tipos de amor, que ya abordaremos de forma más extensa en el apartado correspondiente. Ya no Orfeo pero si la tradición órfica es citada en todo momento en el que se refiere al Hades, usando las palabras *descenso*, *ascenso* y *viaje* en varias ocasiones.

Cuando Platón habla en el banquete sobre la reencarnación de las almas de los diferentes héroes hace referencia a la de Orfeo, de la que dice que ha optado por la forma de un cisne para no ser engendrado por mujer alguna. Destacamos el cisne como animal apreciado por su canto. El que el alma de Orfeo renazca de un huevo también podría estar relacionado con los contactos que varias fuentes afirman que Orfeo tuvo con la tradición egipcia, pues acercándonos a su teogonía el origen egipcio reside en el huevo cósmico.

³²⁶ Platón, *Smp.* 132.

La presencia del Orfeo relacionado con la magia queda reflejada en los momentos en los que el autor toma a Orfeo como amenaza al orden de la *polis*, pues teme que el buen ciudadano se vea embaucado por los misterios del tracio.

g) Eratóstenes, *Mitología del firmamento. Catasterismos*.

En la obra de Eratóstenes, *Catasterismos*, también encontramos una referencia al mito de Orfeo en la definición de la constelación Lira³²⁷.

Esta constelación, que ocupa el lugar noveno, representa la lira de las Musas. Este instrumento musical fue inventado por Hermes a partir del caparazón de una tortuga y los cuernos de las vacas de Apolo; tenía siete cuerdas, en recuerdo de las hijas de Atlas. Se la entregó a Apolo, quien después de entonar un canto con ella se la regaló a Orfeo, el hijo de Calíope, una de las Musas, que amplió el número de cuerdas a nueve en honor de las Musas, mejorando con mucho la lira. Orfeo fue muy apreciado entre los hombres, hasta el extremo que se sospechaba que embelesaba a las fieras y hasta a las piedras con su canto³²⁸.

Orfeo, hijo de Calíope, recibe de Apolo la lira y la mejora con tantas cuerdas como musas. Es apreciado por los hombres y se *sospecha* que embelese fieras y piedras con su canto, en este caso no confirma que el tracio tenga poder real alguno, sólo lo plantea, como *sospecha*. Orfeo sigue siendo hijo de Calíope pero destacamos que recibe de Apolo directamente la lira, quizás se refiera también al don que el propio Orfeo poseía, no a un objeto literal, si no al símbolo.

Orfeo dejó de honrar a Dionisos y empezó a venerar a Helio como si fuera el principal dios, al que también llamaban Apolo. Una noche se desveló y al amanecer se dirigió al monte Pangeo para contemplar la salida del Sol, a fin de ser el primero en ver al dios Helio. Ésta fue la causa de que el dios Dioniso, irritado, azuzara contra él a las Basárides (así lo cuenta el poeta Esquilo), que lo despedazaron y desperdigaron cada uno de sus miembros. Más tarde, las Musas lo reunieron y le dieron sepultura en un lugar llamado Libetra³²⁹.

³²⁷ Eratóstenes, *Cat.* XXIV

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Eratóstenes, *Cat.* XXIV

Tenemos a Orfeo como adorador de Dioniso que cambia su fe por Apolo como único dios. La respuesta de Dionisos es emplear la furia de las *Basárides* para que despedacen al tracio. Las musas se encargan de reunir sus restos y darles sepultura en Libetra. Destacamos la unión entre Orfeo y Dioniso y cómo en varias fuentes hemos encontrado que en un «principio» Orfeo adora al dios foráneo³³⁰. En la *Metamorfosis* encontramos una referencia de cómo Dioniso se venga por la muerte de Orfeo transformando a las bacantes en árboles:

Se explica el significado de la constelación lira, de cómo las musas le pidieron a Zeus que éste la transformase, y en símbolo de la desgracia sufrida por Orfeo se oculta en determinados momentos.

En esta mención a Orfeo podemos destacar únicamente el concepto de **Cantor**. Al inicio del texto se plantea que algunos creen que es capaz de embelesar a bestias y a la propia naturaleza con su canto. También se hace referencia al momento en el que Apolo, tomando la lira de cinco cuerdas creada por Hermes, la tañe y canta y posteriormente se la entrega a Orfeo, quien añadirá cuatro cuerdas para igualarlas al número de las musas, hecho el cual también estaría ligado a la faceta de **Conocedor** de Orfeo en cuanto a técnicas musicales se refiere. Cabe destacar que esta fuente plantea algo muy curioso, a Orfeo como adorador de Dionisos y posterior adorador de Apolo, dado que como se nos describe la muerte del tracio viene dada cuando Dionisos no acepta que el amor que le profesaba ahora recaiga en Helios. Esto daría más profundidad al planteamiento sobre que Orfeo en un primer momento es seguidor de Dionisos y que, en un punto o hecho que aún no hemos logrado concretar, comienza a adorar Apolo. ¿Quizás por el regalo de la lira?

h) Lapidario órfico

Es un poema didáctico y mágico religioso atribuido a Orfeo por el sabio bizantino Tzetes. Su origen órfico es discutido, pero su contenido está enlazado con la creencia caldeo-egipcia sobre las virtudes y cualidades mágicas de las piedras, y de cómo estos poderes pueden transmitirse a su portador. Ya hemos comprobado en las diversas obras

³³⁰ En *Las Bacantes* de Eurípides también encontramos referencias de Orfeo como adorador de Dionisos, planteando que el dios se esconde allí «donde antaño Orfeo con la cítara juntaba los árboles y fieras salvajes con su arte»

estudiadas que Orfeo era un viajero, y son varias las referencias en las que el héroe desciende a Egipto y allí aprende sus ritos, por lo que quizás sí pudiera haber un Orfeo detrás de la creación de este poema³³¹.

Sobre su marco cronológico, algunos autores como Demetrio Moscho, en el siglo XIV, afirma que la obra habría sido compuesta antes de la mitad del siglo II a. C., basado en la influencia que tiene sobre la obra de Nicandro de Colofón en su *Theriaca*. Debido a las influencias en las *Taliskas* de Teócrito, se puede plantear que pertenezca a la estela de la escuela de Cos, estableciendo su creación en época alejandrina. Actualmente se cree que el *Lapidario órfico* es un resumen del original griego en el que se inspira el lapidario de Damigeron³³².

Sobre los lapidarios encontramos diferentes tradiciones que se entrecruzan entre sí, complicando al investigador la búsqueda de posibles referencias e influencias. Encontramos lapidarios relacionados con la naturaleza o con las estrellas³³³, pero la mayoría de ellos parten de que las piedras poseen una serie de cualidades mágicas heredadas de la «madre tierra» y nos dan las recomendaciones para emplear dicha magia, llegando a ser muy destacable su uso en campos médicos³³⁴.

La edición que hemos empleado para el estudio es editada por Carmen Calvo Delcán en una obra que aglutina *De la caza y De la pesca* de Opiano y el *Lapidario Órfico*. Pese a lo convulso de este tipo de literatura, Calvo establece una cronología esquemática de las diferentes ediciones. La *Editio Princeps* la tenemos en la edición Aldo, Venecia, 1517. En el siglo XVI tenemos dos reimpressiones del Aldo en 1519 y 1540, en Florencia, y una edición de 1543, el *Phocylidis Paraenesis* en Venecia. Del siglo XVII destacan la edición de J. Lectius de 1606 (Génova) y la de Chr. Eschembach, de 1689 en Utrecht. En el siglo XVII tenemos la de M. Gesner de 1669 (Leipzig) y en 1781 la de Th. Tyrwhitt (Londres). En el siglo XIX tenemos las más empleadas como referencia a partir de este punto, la de G. Hermann de 1805 (Leipzig) y la de G. H. Schaefer (Leipzig). A finales del siglo tenemos varias reimpressiones y la versión de E. Abel (Berlín). Destacamos de la segunda mitad del siglo XX la dedición reimpressa

³³¹ Calvo, 1990: 345.

³³² *Ibidem*, 346. El lapidario de Damigeron-Évax es una compilación y traducción latina, quizás de época imperial de uno o varios lapidarios griegos (Martín, 2008: 367).

³³³ *Ibidem*, 350-356.

³³⁴ Martín, R. (2008) El lapidario órfico. *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid: Akal. P. 366.

sobre el de Herman por Hildesheim, en 1971 (Nueva York). Para la versión que empleamos se usan las traducciones francesas de Halleux y Schamp de 1985³³⁵.

El contenido resulta interesante, pues no encontramos a un Orfeo como tal dentro de los personajes que se plantean, los estudios consultados sobre la presencia órfica afirman porque bien sea el protagonista que asciende a la colina, o que se haya atribuido esta obra a Orfeo por su contenido misterioso/mágico³³⁶. Acudimos al estudio introductorio realizado por C. Calvo al comienzo de su edición del lapidario, que plantea una división interna en tres partes principales elaboradas en anillo. De los versos 1 al 90 tenemos el prefacio, del verso 91 al 164 un pasaje de tinte bucólico, y la parte final desde el verso 761 al final que retoma el inicio del poema³³⁷.

La primera³³⁸ parte es muy característica dentro del ámbito misterioso, advirtiendo que la lectura está destinada a aquellos que poseen un corazón limpio y obediente respecto a los dioses. Se describen los diversos poderes que pueden conceder las diferentes divinidades. Se señalan los aspectos positivos que tienen los magos para el hombre, entendiendo mago como Conocedor de formulas curativas o de «defensa» apoyado por el poder de las deidades³³⁹.

En la segunda nos describe a un joven que asciende un monte para realizar un sacrificio al sol. Este fragmento es el que ha servido de base para aquellos defensores del protagonismo de Orfeo en este lapidario, asociando el joven al tracio. En su ascenso se encuentra con Tiodamante, quien le acompañará, escuchará y hablará sobre las propiedades de las piedras en la siguiente parte. Tiodamante habla de dos tipos de piedras³⁴⁰, aquellas que conectan directamente con las deidades y aquellas utilizadas con fines curativos. Se hace una defensa de las piedras como objetos de curación frente a las plantas. En la segunda parte del catálogo Tiodamante narra una conversación entre Héleno y Filoctetes para seguir explicando las cualidades de las diferentes piedras. Finalmente se vuelve a la escena inicial del texto con Tiodamante y el joven ascendiendo por la colina, amenizando con su charla la aspereza del sendero³⁴¹.

³³⁵ Martín, 2008. P.p. 357-358.

³³⁶ *Ibidem*, p. 368.

³³⁷ Orph, *L*.

³³⁸ *Ibidem*, 1-90.

³³⁹ Martín, 2008: 371-373.

³⁴⁰ Orph, *L*. 91-164.

³⁴¹ Orph, *L*. 761-775.

A parte de la carga simbólica obvia que encontramos en los minerales sobre los que habla también encontramos de fondo los tres conceptos clave de la figura de Orfeo. La escena se desarrolla en un ascenso. Bien podemos tomar el ascenso como forma de aprender y de alguna forma elevar el alma, o bien como el viaje en sí (el movimiento), en el que el protagonista tiene la finalidad de aprender. Encontramos también el propio conocimiento³⁴² compilado en la obra que encaja dentro de la trayectoria mística ligada al orfismo.

i) Laminillas de oro órficas

Hemos tomado como obras de referencia las *Instrucciones para el más allá* de Bernabé y Jiménez en el que encontramos versiones traducidas y comentadas del contenido de las laminillas así como diferentes análisis sobre los aspectos formales de las mismas. También hemos utilizado el pasaje titulado *Las laminillas órficas de oro*³⁴³ incluido en la obra *Orfeo y la tradición órfica*. Las laminillas son relevantes dado que nos acercan al conocimiento relacionado con Orfeo, lo que supuestamente el tracio descubre y aprende al descender a la morada de Hades.

En estas laminillas encontramos uno de los testimonios más directos sobre la huella que deja el mito de Orfeo. Consisten en un grupo de laminillas de oro, de entre 4 y 8 cm. de ancho y 1 y 3 cm. de alto. El uso de un metal tan noble es probable que corresponda a la doble función de enriquecer literalmente el objeto y también aportar un material duradero como el mensaje que lleva. Su análisis resulta complejo debido al propio soporte, que al deformarse complica la lectura de la laminilla. Se han encontrado en diferentes tumbas datadas en su mayoría entre los siglos IV y II a.C. y se supone que los portadores de estas indicaciones pertenecían al mismo culto místico relacionado con la figura de Orfeo y su descenso a los infiernos³⁴⁴.

Para analizar el contenido de las laminillas de una forma práctica, seguiremos parte de la agrupación temática propuesta en *Instrucciones para el más allá*, tomando las traducciones más representativas para el contenido de las laminillas, dado que plantear

³⁴² Conocimiento que podemos dividir en mágico y práctico: uno destinado a acercarse a las deidades y otro destinado a curar o reparar al humano (bien sea frente a las picaduras de serpientes o para inutilizar el veneno de un escorpión).

³⁴³ Bernabé & Jiménez, 2008: 495-537.

³⁴⁴ Bernabé & Jiménez, 2008, 536.

un estudio en profundidad sobre el tema nos alejaría de lo que buscamos investigar: el supuesto conocimiento heredado de Orfeo³⁴⁵

Atendiendo a la clasificación establecida por Bernabé, A. y Jiménez, A. las laminillas se pueden catalogar en cinco grupos atendiendo a su contenido. En primer lugar encontramos las laminillas de Hiponio, Entella, Petelia y Farsalo donde se habla del momento en el que el difunto llega al infierno y qué debe hacer para superar los retos que se le establecerán. Se recomienda al difunto que, al llegar a la morada de Hades, busque en uno de los lados un ciprés blanco. A su lado encontrará una fuente pero debe evitarla, buscando más allá la fuente de Mnemósine custodiada por dos guardianes que habrán de interrogar al difunto, quien debe presentarse como hijo de la tierra y las estrellas, entonces le permitirán beber y seguir la senda sagrada. Resulta llamativa la despersonalización que llevan a cabo los iniciados cuando llegan al infierno y bien dialogan con estos guardianes o con la propia Perséfone, suplicando por su alma³⁴⁶. Esta despersonalización la encontramos en las obras de Homero, reflejada en cómo los héroes no se nombran a sí mismos si no que hablan sobre su linaje en referencia a un héroe, dios o semidios. Encontramos la similitud en cómo se recomienda al iniciado recordar en el infierno que desciende de la Tierra y del Cielo como paso previo a convertirse en una deidad como refleja el contenido de las tablillas analizadas³⁴⁷.

Traducción de la laminilla de Hiponio.

Esto es obra de Mnemósine. Cuando esté en trance de morirse
hacia la bien construida morada de Hades, hay a la diestra una fuente
y cerca de ella, erguido, un albo ciprés.
Allí, al bajar, las ánimas de los muertos se refrescan.
¡A esa fuente no te allegues de cerca ni un poco!
Pero más adelante hallarás, de la laguna de Mnemósine
Agua que fluye fresca. Y a su orilla hay unos guardianes.
Ellos te preguntarán, con sagaz discernimiento,
Por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío.
Di: “Hijo de Tierra soy y de Cielo estrellado;

³⁴⁵ *Ibidem*, 508.

³⁴⁶ *Ibidem*, 516.

³⁴⁷ Calvo, 1990: 376.

De sed estoy seco y me muero. Dadme, pues, enseguida,
A beber agua fresca de la laguna de Mnemósine”.
Y de cierto que consultarán con la reina subterránea,
Y te darán a beber de la laguna de Mnemósine.
Así que, una vez que hayas bebido, también tú te irás por la sagrada vía
Por la que los demás iniciados y bacos avanzan, gloriosos³⁴⁸.

El siguiente grupo está compuesto por dos laminillas muy similares de Pelinna, donde se plantea un ritual de difuntos. El contenido va dirigido al muerto, recordándole que debe regocijarse en su muerte y contemplarla como un nuevo comienzo. También le recuerda que como privilegio podrá degustar el vino destinado a los iniciados que caminarán felices por ser conocedores de estos ritos³⁴⁹.

Traducción de las dos laminillas de Pelina:

Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en este día.
Dí a Perséfone que el propio Baco te liberó.
Toro, te precipitaste en la leche.
Raudo te precipitaste en la leche.
Carnero, caíste en la leche.
Tienes vino, dichoso privilegio
Y tú irás bajo tierra, cumplidos los mismos ritos que los demás felices³⁵⁰.

En las laminillas de Turios encontramos tres tipos de laminillas diferentes. Las primeras no dan instrucciones al difunto si no que describen el viaje de su alma al Hades como si se percibiese desde el mundo humano, narrando cómo el difunto logra su cometido tras haber superado las diferentes pruebas que aparecen en su camino. Podría ser interpretado como un «conjuro» que pretende, desde su narración futura, dar fe que el alma llegará al camino de los felices³⁵¹.

Traducción laminilla 8 de Turios:

³⁴⁸ Orph, *L.* 1. Elegimos esta traducción correspondiente a la tablilla de Hiponio debido a que es la más completa y representa los mismos pasos que encontramos en el resto de traducciones, recogidas en las páginas posteriores a esta cita. El resto de citas también serán las más representativas de cada grupo de las laminillas.

³⁴⁹ Calvo, 1990: 448.

³⁵⁰ Orph, *L.* 7a.

³⁵¹ Bernabé & Jiménez, 2008: 88

Mas cuando el ánima deje atrás la luz del sol,
A la derecha,teniéndolo todo bien presente.
Salve, tras haber tenido la experiencia que nunca antes tuviste.
Dios has nacido, de hombre que eras. Cabrito, en la leche caíste.
Salve, salve, al tomar el camino de la derecha
Hacia las sacras praderas y sotos de Perséfone³⁵² .

El siguiente grupo de Turios se compone de tres ejemplares cuyo contenido describe cómo el alma se presenta ante la diosa Perséfone y le ruega para entrar en el reino de los felices, mencionando rituales y la naturaleza de los iniciados³⁵³ .

Traducción de la laminilla 9 de Turios:

Vengo de entre puros, pura, reina de los seres subterráneos,
Eucles, Eubuleo y demás dioses inmortales.
Pues también yo me precio de pertenecer a vuestra estirpe bienaventurada,
Pero me sometió el hado y el que hiere desde los astros con el rayo.
Salí volando del penoso ciclo del profundo pesar,
Me lancé con ágiles pies a por la ansiada corona
Y me sumí bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea:
“Venturoso y afortunado, dios serás, de mortal que eras.”
Cabrito, en la leche caí³⁵⁴ .

El ultimo grupo de laminillas de Turios lo compone un solo ejemplar muy característico, conocido como la laminilla grande. En ella encontramos varias letras que, dependiendo de cómo se lean, pueden ofrecer diferentes significados. El propio Bernabé la clasifica como «sopa de letras» que probablemente sólo pudiera ser interpretada por los iniciados. En los diferentes planteamientos de lectura que se han realizado encontramos diferentes conceptos relacionados directamente con el orfismo³⁵⁵ .

³⁵²Orph, *L.* 8.

³⁵³ Bernabé & Jiménez, 2008: 91

³⁵⁴ Orph, *L.* 9.

³⁵⁵ Bernabé & Jiménez, 2008: 498.

Traducción de la laminilla 12 de Turios:

Al Primogénito, a la Tierra Madre, a la Cibelea, hija de Deméter.
Zeus, Aire, Sol. El fuego todo lo vence.
Avatares de la suerte y Fanes. Moiras que de todo se acuerdan, Tú,
Ilustre démon.
Padre que todo lo domeña. Compensación.
Aire, fuego, Madre, Nestis, Noche, Día.
Ayunos durante siete días. Zeus que todo lo ve. Siempre, Madre,
Escucha mi
Súplica. Hermosos sacrificios.
Sacrificios, Deméter. Fuego. Zeus, la Muchacha Subterránea.
Héroe. Luz a la inteligencia. El consejero se apoderó de la Muchacha.
Tierra. Aire. A la inteligencia³⁵⁶.

Finalmente encontramos varias laminillas breves, como la de Feras donde encontramos diversas contraseñas para acceder a las praderas de los bienaventurados y dos cretenses con saludos a las deidades del infierno³⁵⁷.

Traducción de la laminilla 13 de Feras:

Contraseñas: Andricepedotirso. Andricepedotirso Brimó, Brimó.
Penetra en la sacra pradera, pues el iniciado está libre de castigo³⁵⁸.

Traducción de la laminilla 15 de Milopótamo:

Toda?...guardianes...muerte...sencillo...ciudad...día...divino.
Saludos a Plutón y Perséfone³⁵⁹.

El estudio de las laminillas permite ver cómo la huella de los cultos órficos se mantiene en el tiempo y también analizar la diferente geografía del inframundo que se cita, desde las praderas de los bienaventurados, a la morada de Hades o las diferentes fuentes y senderos que las almas pueden recorrer. También aglutinan los conceptos

³⁵⁶Orph, *L.* 12.

³⁵⁷Bernabé & Jiménez, 2008: 499.

³⁵⁸. Orph, *L.* 13.

³⁵⁹ *Ibidem*, 15.

clave de la filosofía órfica, tales como la trascendencia del alma y la constante contraposición de orden-caos, muerte-vida, noche-día; que no deja de representar la dualidad inherente a este tipo de religiones místicas. Si aceptamos las laminillas órficas como ciertas las descripciones que encontramos son herencia directa de lo que el propio Orfeo aprendería en el infierno, es decir, el resultado del viaje de Orfeo bien al infierno, bien hacia otras tierras y aprendiendo de sus dioses³⁶⁰, o lo que es más probable: el resultado de aglutinar ambos conocimientos. En el tiempo estas laminillas perduran hasta época imperial, coincidiendo la desaparición material del culto a Orfeo con el auge del cristianismo en el imperio romano, dando comienzo a una época en la que la figura de Orfeo desaparecerá durante siglos del panorama cultural y religioso.

El contenido que encontramos en las diferentes tablillas refleja el pensamiento órfico en planteamientos tales como el descenso al infierno, la súplica ante las deidades infernales y encontrar el buen camino. Cabe destacar la referencia a las fuentes infernales, pues en ellas encontramos otro punto en común con la mitología nórdica. Acudiendo a las *Eddas* encontramos uno de los mitos clave sobre el dios Odín, en el que se narra cómo desciende a las raíces del Ygdrasil, a la fuente del conocimiento custodiada por el gigante de hielo Mimir, quien para dejarle beber le pide que a cambio le ofrezca como sacrificio su ojo. El precio le parece justo al dios y decide arrancarse el ojo y así probar un sorbo de la fuente de todo saber.

El paralelismo resulta obvio al encontrar conceptos no similares si no iguales. El viaje hacia abajo para aprender tras sacrificar algo y volver habiendo aprendido.

j) *Los Himnos Órficos*

Para el análisis de los himnos hemos utilizado la traducción y estudio realizado por Periago en la obra de *Argonáuticas órficas. Himnos órficos*³⁶¹, tomando como apoyo la investigación de Gabriella Ricciardelli que podemos encontrar en *Orfeo y la tradición órfica*³⁶².

Los *Himnos Órficos* se componen de ochenta y siete versos dedicados a varios tipos de deidades, desde Perséfone o Atenea hasta las Moiras o la Noche. La colección

³⁶⁰ Ya son varias las fuentes que permiten establecer que en un inicio de Orfeo éste viaja a Egipto donde aprende los misterios de los dioses infernales y sus cultos.

³⁶¹ Periago, 1987: 155-237.

³⁶² Ricciardelli, 2008: 325-348.

comienza con un himno dedicado a Protirea³⁶³, deidad que asiste en los partos. Encontramos aquí un punto común con el inicio del pasaje en el que aparece Orfeo en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde el tracio convoca con su canto a Himeneo, deidad también relacionada con el matrimonio y la descendencia. El último himno está destinado a Tánatos³⁶⁴, la muerte silenciosa, logrando así una composición circular que nace y muere literalmente³⁶⁵.

También encontramos himnos dirigidos a las deidades principales dentro del orfismo como la Noche³⁶⁶, Urano³⁶⁷ o Éter³⁶⁸. Los siguientes himnos se dirigen a las divinidades celestiales como Helios o Selene³⁶⁹. Los siguientes se centran en la figura de Heracles planteándolo como una deidad solar o del tiempo³⁷⁰. Encontramos el himno a Crono³⁷¹ y a su descendencia: Zeus, Hera, Posidón y Plutón³⁷². Los rezos posteriores son destinados a las divinidades climáticas como las nubes o Zeus Relampagueante³⁷³. Los siguientes himnos hacen referencia a deidades relacionadas con el mar como Nereo o las Nereidas³⁷⁴. Continúan con Gea y la madre de los dioses³⁷⁵. Encontramos también mención a diferentes dioses como Hermes, Perséfone, Atenea, Apolo, Ártemis, Afrodita, Ares o Hefesto³⁷⁶. Destacamos también himnos dedicados a las deidades subordinadas a estas principales, así como a los hijos de Zeus y diversos héroes relacionados con las divinidades principales³⁷⁷.

Tras analizar la forma y contenido de los *Himnos* se puede concluir que estaban destinados a ser empleados como un manual de referencia por los iniciados. Varios de los himnos invitan a las propias deidades de participar de los ritos que plantean. También encontramos referencias directas de cómo adorar a las deidades describiendo los sacrificios que se deben realizar para contentarlas o atraerlas, sacrificios que dentro

³⁶³ Orph, *H.* II. El primer himno en esta edición es la parte final del proemio dedicado a museo, que se ha separado e intitulado como himno a Hécate.

³⁶⁴ Orph, *H.* LXXXVII

³⁶⁵ Ricciardelli, 2008: 330.

³⁶⁶ Orph, *H.* III

³⁶⁷ *Ibidem*, IV

³⁶⁸ *Ibidem*, VII

³⁶⁹ *Ibidem*, VIII, IX

³⁷⁰ *Ibidem*, XII

³⁷¹ *Ibidem*, XIII

³⁷² *Ibidem*, XV, XVI, XVII, XVIII

³⁷³ *Ibidem*, XXI, XX

³⁷⁴ *Ibidem*, XXII, XXIII, XXIV

³⁷⁵ *Ibidem*, XXVI, XXVII.

³⁷⁶ *Ibidem*, XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIV, XXXV, LV, LXVI

³⁷⁷ Ricciardelli, 331.

de la línea de la filosofía órfica siempre rehúyen lo sangriento o violento, por lo que se sirven de los himnos acompañados de libaciones o incienso . En cada himno se especifica qué tipo de sacrificio requiere la deidad a la que se refiere³⁷⁸. Por ejemplo en el himno LIII dedicado a Baco aniversario se recomienda «todo tipo de ofrendas, excepto resina de incienso; ofréndale leche³⁷⁹».

El empleo de libaciones e incienso determina que nos referimos a rituales que implican este sacrificio, concretando que cada deidad poseía un olor característico dentro del orfismo. El uso de incienso o perfume como forma de adorar a las deidades o llamar su atención es algo común. Con el humo que asciende se representa la unión entre lo terrenal y lo divino, uniendo al iniciado con las deidades³⁸⁰. Por otra parte las libaciones de leche ya las encontrábamos en diferentes rituales planteados en las laminillas de oro órfica, asociadas casi siempre a la figura bien de Baco o de alguna de sus representaciones zoomorfas como el macho cabrío³⁸¹.

La presencia que Dioniso tiene en la obra confirma el planteamiento que se ha ido desarrollando durante el estudio del resto de fuentes sobre la relación con Orfeo. Encontrar dentro de esta obra de referencia órfica una presencia tan constante de su supuesto dios antagónico lo confirma como esencial dentro de los ritos ligados al orfismo, concediéndole el puesto central de los himnos. El dios aparece nombrado de forma directa ya en el proemio donde se le describe como danzante y encontramos referencia directa a su figura en cuatro himnos destinados a Dioniso, a Dioniso basareo trienal, a Baco trienal y a Baco aniversario³⁸². También, de forma indirecta, encontramos referencias a Dioniso en los himnos dedicados a Sémele, a Sileno el sátiro y a las bacantes³⁸³. En los himnos en los que aparece se representan diferentes momentos de la historia del dios, como su nacimiento del muslo de Zeus tras que éste fulminase a Sémele por mostrarse con todo su esplendor. También se le otorga el epíteto de «nacido del fuego» debido a este pasaje, que encontramos más desarrollado en el himno XLIV dedicado a Sémele, donde se describe como el fuego del rayo de Zeus la calcina. Sobre la maternidad de Dioniso encontramos otra curiosa referencia en el himno XXX dedicado a Dioniso, donde se dice que proviene de la unión entre Zeus y

³⁷⁸ Orph, *H.* LIII.

³⁷⁹ Periago, 1987. P. 211.

³⁸⁰ Ricciardelli, 2008: 336.

³⁸¹ *Ibidem*, 337.

³⁸² Orph, *H.* XXX, XLV, LII, LIII

³⁸³ *Ibidem*, XLIV, LIV

Perséfone. De hecho la relación entre Dioniso y Perséfone que podemos deducir de los diferentes himnos resulta confusa, pues en los himnos XLVI y LIII encontramos referencias a un Dioniso subterráneo llevado ante Perséfone para que ésta lo críe en el Hades, allí donde el dios dormitará hasta que sea convocado de nuevo por la fiesta que conmemora su nacimiento³⁸⁴. Este Dioniso ctónico plantea serias dudas sobre la figura de Orfeo. ¿Y si el tracio sólo es una representación armoniosa de Dioniso, llegando a confundirse con él? Es decir, partiendo de la constante dualidad que encontramos en la filosofía órfica no resulta descartable plantear que Dioniso y Orfeo conformasen a la misma deidad: una deidad foránea, relacionada de forma estrecha con el infierno, cuyos atributos característicos están ligados a la naturaleza y a la música.

En los *himnos* no podemos concretar la presencia directa de Orfeo como actor en los diferentes relatos que se cuentan, pero si los aceptamos como válidos sería una de las creaciones atribuidas al tracio, lo que permite acercarnos en profundidad a uno de los textos referentes para las creencias órficas. Las características mistericas y rituales que residen en los *himnos* los definen como órficos, tanto en forma como en contenido³⁸⁵.

4)Conclusiones

Orfeo conceptualizado

Resultaría muy denso establecer de nuevo la conceptualización de Orfeo con todos los ejemplos encontrados en las obras dado que ya se han ido planteando y analizando en el desarrollo del trabajo, y buscando la concreción característica de las conclusiones de una investigación se ha optado por clasificar a Orfeo en un doble análisis. El primero busca concretar los pasajes mitológicos en los que aparece el tracio, hemos concretado tres realizando una clasificación que atiende al *Dasein* de Orfeo, es decir, al cómo se desarrolla en las Argonáuticas, en su amor con Eurídice y finalmente cómo muere. La primera clasificación sería: Argonauta, Enamorado y Muerto.

Dentro de estos pasajes (momentos) del héroe fragmentamos los diferentes hechos que realiza atendiendo a lo descrito en las diferentes fuentes. Así se han podido concretar en tres los conceptos principales que componen la figura del tracio: Viajero, Cantor y Concedor. Estos conceptos principales poseen la peculiaridad de estar unidos

³⁸⁴ Ricciardelli, 2008: 332.

³⁸⁵Ricciardelli, 2008: 345.

en su definición, es decir, Orfeo en sus viajes como se describe al principio de las *Argonáuticas Órficas*, aprende. En el caso citado concretamente de Egipto. Al aprender, Orfeo puede cantar sobre teogonías o los misterios que le hayan sido revelados, que le sean conocidos.

Debemos contemplar estos tres conceptos como el escalón medio de una pirámide de conocimiento en cuya cúspide se ubica la figura de Orfeo. De estos conceptos principales se derivan las realidades pasivas, es decir, aquellas generadas o derivadas del hecho de que Orfeo cante, viaje o conozca. Serían realidades pasivas, por ejemplo, el hacer magia con su música dado que surge cuando canta o tañe su lira; también lo sería conocer, una experiencia derivada del viaje o en su defecto de su faceta de cantor, recordando el momento descrito por Eratóstenes en el que el tracio añade más cuerdas a la lira, lo que implica que conoce el instrumento que está utilizando.

Atendiendo a esa clasificación podemos plantear diferentes realidades pasivas dentro de cada concepto principal.

El Orfeo cantor se compone de la capacidad de Orfeo para utilizar su voz y su lira con el fin de cantar los misterios que conoce, no se podría realizar si no viaja y aprende.

El Orfeo conocedor aglutina la faceta de guía, mago, sacerdote y chamán, debido a que todas estas realidades se pueden dar porque el tracio conoce la geografía, los rituales y los cantos respectivamente. Finalmente hemos incluido al Orfeo mago dentro de esta categoría, dado que para realizar magia necesita conocer los diferentes rituales, acordes o cánticos.

El Orfeo viajero permite concebir el resto de conceptos. Sin un viaje, no habría existido un Orfeo argonauta, ni un Orfeo que descendiese al infierno para volver al mundo mortal, ni un Orfeo que vagase por el mundo hasta su báquico final. El viaje es sinónimo de experiencia y resulta el concepto clave, fundamental ya no sólo en Orfeo si no en la impronta que deja la literatura órfica y que a su vez adapta de un remoto pasado.

El Orfeo cantor implica que Orfeo utiliza la lira y su voz para expresar el conocimiento que ha aprendido, bien sea en forma de las diferentes teogonías que canta en las *Argonáuticas Órficas* o las súplicas que realiza frente a Perséfone en las

Metamorfosis. El canto del héroe se realiza mediante el empleo de los instrumentos voz y lira para realizar magia. Son numerosos los ejemplos ya analizados, como por ejemplo el momento en el que los argonautas deben fletar el barco Argo y Orfeo con su canto y lira logra que el barco se mueva mar adentro. También encontramos el canto de Orfeo en dos de los pasajes principales de las *Argonáuticas*. Según las *Argonáuticas Órficas* el canto del tracio logra detener el movimiento de las temibles piedras cianéas al utilizar su música. En las de Apolodoro encontramos una referencia al enfrentamiento con las sirenas y cómo éstas son superadas por el canto del tracio, no así como en las *Argonáuticas Órficas* donde las criaturas se arrojan al fondo del mar donde se convierten en rocas tras haber visto ensordecido su canto. Este pasaje resulta muy llamativo, en casi todas las fuentes aparece referido cómo Orfeo supera con su voz a las sirenas, como si un anticipo de su propia muerte se tratase. Todos los momentos en los que Orfeo canta, logra realizar magia, es decir, lograr imposibles y derrotar a criaturas insuperables para un simple mortal.

El canto dentro de las *Argonáuticas* tiene una presencia principalmente ritual, pues también lo encontramos en el momento de acceder al recinto del dragón que custodia el vellocino, en este caso combinado con la faceta de sacerdote (dentro del concepto de Conocedor). Los cánticos órficos se unifican con el conocimiento del tracio para crear rituales o conjuros que buscan llamar la atención de los dioses, o, como vemos en los pasajes funerarios, facilitar el tránsito del difunto mediante el llanto. También es el que va marcando el ritmo para los remeros, logrando que el viaje transcurra de una forma armoniosa.

El canto en el Orfeo enamorado olvida su faceta de guía para sustituirla por el Orfeo suplicante, que solicita. En este pasaje descrito en profundidad por Ovidio y Virgilio, encontramos a un Orfeo enamorado que, ante la pérdida de su amada descende al infierno. Va cantando su dolor en el descenso, logrando conmover a todos los peligros que el Hades oculta para los mortales como Cerbero o Caronte. El siguiente canto que realiza en el infierno busca informar a Perséfone y Hades de cuál es su cometido al descender y les ruega por poder cumplirlo. Como sabemos no logrará su cometido, traicionado por sí mismo en el último momento del viaje.

En la muerte de Orfeo el canto toma un papel más relevante, dependiendo de la versión a la que atendamos. Según Ovidio, Orfeo se encuentra cantando sobre diversos

mitos de amor frustrado, logrando el movimiento de las bestias y plantas que le rodean, cuando es atacado por unas bacantes coléricas. Entonces el canto de Orfeo logra que los seres que le rodean se interpongan entre él y sus mortales enemigas, encontrando pasajes tan descriptivos como la hoja que tapa los labios del tracio frente a las piedras que llueven sobre él. El canto definitivo será tras su muerte cuando su cabeza desciende tristemente, junto a su lira, por el río Hebro rumbo a Lesbos, su última morada.

El Orfeo conocedor queda vigente en todos los momentos en los que Orfeo canta y aporta un conocimiento concreto, es decir, en todos los cantos que se describen. El hecho de que Orfeo sea conocedor es el motivo por el que Jasón acude a él, alegando que los minias se sentirán mucho más seguros con la presencia del tracio. Orfeo sirve como guía en las *Argonáuticas* debido a que y conoce los peligros de los lugares por los que han de pasar, o en su defecto, conoce los sitios donde deben ir para llevar a cabo rituales que les ayuden en el camino. Orfeo también conoce y comprende los rituales. La faceta de Orfeo sacerdote queda subordinada al concepto de Orfeo conocedor, debido a que para ser sacerdote debe conocer antes cómo poder llevar a cabo los rituales, así como conocer a las diferentes deidades.

En su descenso al infierno demuestra que conoce la entrada del Ténaro y también demuestra conocer la mitología infernal, reconociendo a Caronte y a Cerbero en su descenso, así como recordando a los dioses del inframundo el rapto que les unió.

El Orfeo conocedor en el pasaje de su muerte lo encontramos de nuevo en el contenido de los diferentes cantos que realiza. En Ovidio narra varios pasajes mitológicos de amor frustrado antes de ser despedazado. Por otro lado su referencia quizás más extensa aunque velada la encontramos en el *Lapidario Órfico* y en los *Himnos Órficos*, donde se pone de relieve el conocimiento alquímico, ritual y espiritual ligado si no a Orfeo como personaje, sí a la línea de pensamiento órfica.

El Orfeo viajero resulta el más curioso y esencial para determinar el *Dasein* de Orfeo, pues en todo momento el tracio se está moviendo. Bien sea en su «descenso» a Egipto en busca de conocimiento, en su viaje con los minias, en el descenso y ascenso del infierno o en su peregrinar triste y lleno de lamentos. Que Orfeo viajase a Egipto implica que conoce los misterios de otros dioses. El hecho de que descendiese en busca de Eurídice permite que pueda describir el Hades y los misterios ocultos para los simples mortales. Si no hubiera viajado con los argonautas no habría habido

enfrentamiento con las sirenas ni el paso de las piedras cianéas... es decir, los tres momentos característicos de Orfeo son viajes. Sin viajes Orfeo no se realiza, no podría *estar siendo*. El último momento del tracio es otro viaje. Si atendemos a Ovidio es un viaje por el río Hebro, pero en Viriglio va más allá: tras la llegada de la cabeza de Orfeo a Lesbos y su muerte definitiva, el alma de Orfeo vuelve a reencontrarse con la de Eurídice en el más allá tras descender de nuevo al infierno.

En conclusión Orfeo puede ser clasificado según el marco en el que lo estudiemos bien sea en las Argonáuticas, en el descenso o en su muerte. A su vez los conceptos que desarrolla se pueden clasificar en Cantor, Viajero y Conocedor. El resto de acciones subordinadas pueden ser clasificadas y concretadas dentro de estos tres grupos, lo que permite un análisis mucho más profundo y directo de la figura de Orfeo para realizar comparativas con el momento de concepción del pensamiento órfico o con la actualidad.

Orfeo como propaganda

Ya hemos visto en el análisis de la obra de Platón cómo se emplea la imagen del tracio y de Museo como una suerte de garantía del pasado que concede veracidad y legitimidad a las ideas que plantea el pensador. También se define a Orfeo como la posible vida perniciosa alejada de la *Polis* y del buen gobierno, pero no ha sido el único autor que se ha servido de la figura de Orfeo como elemento propagandístico. En el *Testamento Órfico*³⁸⁶ encontramos uno de los ejemplos más llamativos de adaptación de la tradición griega clásica a una religión monoteísta. Al estudiar este texto ya Loebeck a mediados del siglo XIX planteó que reflejaba una adaptación de las ideas residentes en el orfismo orientadas a una defensa del monoteísmo judaico por parte de Orfeo. La posibilidad de que el texto haya sido concebido por Orfeo o alguna figura que respetase la tradición órfica es descartable como veremos en el resto de apartados de las conclusiones.

La figura de Orfeo resulta demasiado polivalente en sí misma como para sólo aportar una doctrina dogmática de pensamiento. Debido a la corrupción de la fuente, es de obligada mención, pero no ha sido analizada en profundidad, quedando pendiente para futuras investigaciones de la relevancia que tiene la filosofía órfica dentro de las

³⁸⁶ Bernabé, 2003: 219-227.

religiones monoteístas posteriores al siglo II a.C. En otros grandes autores referentes de la cristiandad primigenia, como Clemente de Alejandría, se emplean las bases de conocimiento y creencias griegas para ayudar a conformar a nivel filosófico la doctrina de una religión monoteísta³⁸⁷.

El amor en Orfeo

Uno de los temas clave que hemos encontrado en la figura de Orfeo es el amor, ya que en los diferentes momentos del desarrollo del tracio resulta crucial, y va tomando una forma cada vez más lúgubre y siniestra hasta acabar con su vida.

Las primeras veces que Orfeo nombra el amor lo hace como deidad que primordial necesaria para la creación. Gracias al Eros surge el todo. Las dos teogonías que hablan del amor las encontramos al comienzo de las *Argonáuticas Órficas*, en el primer pasaje cuando Orfeo se presenta y posteriormente cuando compite contra Quirón en canto. Encontramos un amor primordial, generador.

El siguiente pasaje en el que aparece el amor es en el de Eurídice, cuando Orfeo decide compartir su vida con ella al encontrarla una bella y humilde ninfa. Ese amor une a Orfeo y Eurídice de forma indeleble, pues desde que la figura de Eurídice aparece, el tracio siempre vivirá para ella, dejando atrás incluso su amor por el conocimiento o por los ritos de las deidades. Encontramos un amor unificador, legitimador, eterno.

Cuando Aristeo decide forzar a Eurídice lo hace cegado por el deseo. Encontramos el amor carnal, frustrado y forzado en este caso.

En el momento en el que Orfeo llora la pérdida de su amada y decide descender al infierno lo hace guiado por el amor, no por el destino como comenzaba su viaje con Jasón. El dios al que obedece es el sentimiento que profesa por Eurídice, por eso decide actuar abiertamente en contra del Orfeo anterior a haberse enamorado y rompe el acuerdo de que ningún vivo descenderá al Hades.

Al llegar frente a Hades y Perséfone, Orfeo recuerda el rapto sufrido por ésta a manos de aquel, señalando otro tipo de amor, el posesivo que nos acaba arrastrando al infierno.

³⁸⁷ *Ibidem*, 221.

Cuando Orfeo se gira lo hace guiado por la desconfianza del amor que Platón plantea como nocivo, un amor también posesivo pero orientado hacia quien lo padece, pues Orfeo se giró por la desconfianza instigada por su amor hacia la ninfa.

Cuando Orfeo asciende y en su viaje se lamenta llorando, como vemos en las *Metamorfosis*, lo hace recurriendo a diferentes ejemplos de amor truncado por la muerte.

En la muerte de Orfeo también encontramos amor, pero similar al que Aristeo profesara por Eurídice. Las bacantes son guiadas por el amor carnal frustrado hacia el tracio (según Ovidio) o inspiradas por Baco (según Eratóstenes).

El amor hacia los dioses necesitaría una aclaración, pues atendiendo a la versión del mito reflejada en *Catasterismos* en un principio Orfeo adoraría/amaría a Baco para posteriormente adorar/amar a Apolo, lo que nos permitiría concretar otro tipo de amor, el que los dioses profesan por el mortal y viceversa, pues según esta versión Baco inspiraría la muerte del tracio guiado por los celos de ver que su amor ahora se dirigía a Apolo.

El amor más brillante de todos queda reservado para la versión recogida por Ovidio, el momento final del alma de Orfeo cuando al descender de nuevo se encuentra con su amada, con la que ya podrá caminar a su par, a veces delante, a veces detrás, pero juntos eternamente.

La dualidad en Orfeo

El estudio de *Los himnos órficos* y de los *Catasterismos* ha llevado a plantear una nueva realidad sobre la figura de Orfeo, su dimensión báquica. En base a los mitos estudiados podemos concluir que hay un Orfeo (más bien una corriente de filosofía órfica) diferente al tracio seguidor de dioses y cantor de teogonías basadas en la armonía y el amor. Podemos atestiguar que el tracio habría seguido a este dios en base a la distribución de los *himnos órficos*. En todos ellos la presencia del dios es prácticamente constante, ocupando los rezos a sus diferentes facetas el lugar central de la obra. El planteamiento de un Orfeo báquico no resulta descabellado. Dionisos es conocido como dios foráneo, procedente de Tracia, se le relaciona con el ocultismo y con la música, se le asocia con la compañía de fieras mansas que le siguen.

Lo que se plantea como una hipótesis demostrable a largo plazo es que Orfeo es un personaje dual, y en las fuentes encontramos (dependiendo de las versiones del mito) a un Orfeo Apolíneo que sigue los mandatos y normas, que busca la armonía y que cree en el amor generador y a la vez también podemos ver a un Orfeo Báquico, vengativo con Aristeo, despreciador de las palabras de los dioses al girarse, un Orfeo que rechaza el amor de la compañía humana para morar con su dolor en selvas y entre bestias.

También en Dionisos encontramos una profundidad que antes no tenía. En los *himnos órficos* encontramos la presencia del Baco Ctónico, del que se dice nacido de la unión de Zeus y Perséfone, criado en el infierno y que posteriormente asciende al mundo humano, como un Orfeo inverso. Poco se ha podido ahondar en este otro Dionisos y su paralelismo con el recién compuesto Orfeo, pero en futuras investigaciones se tratará de concretar en mayor profundidad la relación y posible unidad de Dionisos y Orfeo.

Orfeo hoy en día

En la actualidad cada vez son más las formas de difusión de las que disponemos desde la investigación para dar a conocer nuestros resultados. Si bien el mundo universitario debe mantener la rigurosidad dentro de los estudios formales que se realicen, a veces esta meticulosidad sumada a un lenguaje críptico para cualquiera no iniciado en las humanidades logra unos resultados de investigación normalmente endogámicos, que no tienen una proyección hacia el mundo real.

Como decía, a día de hoy podríamos poner al servicio de la investigación todos los medios de difusión que encontramos gracias al mundo conectado en el que vivimos. Desde blogs, podcasts, videos al uso de las redes sociales para lograr revitalizar las formas que podemos tener de dar a conocer el conocimiento que se mantiene alejado de la actualidad.

Un apartado que no se ha desarrollado en el presente trabajo, pero sobre el que sin duda se volverá en futura investigaciones, es la relevancia que tienen los videojuegos para difundir el conocimiento de las humanidades. Sagas como la de *Assasins Creed* revelan qué ocurre cuando utilizas una gran base de fuentes y traes a la vida la historia. Esta saga que comenzó en el 2007 lleva al jugador a encarnar la piel de un protagonista que se mueve en diferentes momentos históricos. Dejando al margen la

historia ficticia, Ubisoft ha logrado en esta saga reconstruir diferentes momentos clave de la humanidad, desde el renacimiento italiano a la América revolucionaria. Destacamos la gran labor de investigación y sobre todo los nuevos formatos de difusión que están empleando a parte de una historia interactiva. En las últimas entregas, centradas en el final del Egipto ptolemaico (S. I. a.C.) y en las guerras del Peloponeso (S. V. a.C.), se ha implementado una modalidad conocida como «modo museo», la cual permite al jugador adentrarse en reconstrucciones interactivas de las principales ciudades del pasado, donde, igual que en un museo, se permite al jugador habilitar a un guía que explica y cuenta todos los detalles de las diferentes ciudades. Estas formas de difusión podrían ser ejemplo de cómo las humanidades pueden adaptarse a los tiempos modernos con nuevas vías para llegar a la gente que vive apartada del mundo académico. En la mitología, en la historia, podemos encontrar una fuente de inspiración renovadora, siempre y cuando sea tratada e investigada con el respeto que merece, y no caiga en reduccionismo o falsas interpretaciones condicionadas.

Dejando de lado estas posibilidades que serán plantadas en futuras investigaciones, prosigamos con el análisis de Orfeo en el cine.

Durante las últimas décadas cada vez han sido más las obras audiovisuales que utilizan el trasfondo de la mitología para nutrirse y el caso de Orfeo no ha quedado al margen de este influjo. La presencia contemporánea del tracio la podemos encontrar en el mundo del cómic, concretamente en la saga *The Sandman*³⁸⁸ creada por Neil Gaiman. Sin detenernos demasiado a analizar la estética característica de esta saga, nos cuenta la historia de Sueño, uno de los seres conocidos como Eternos y que encarnan conceptos fundamentales, encontrando que los seis hermanos de sueño son Muerte, Destino, Destrucción, Deseo, Desesperación y Delirio. Sin abordar la trama, lo relevante es que el protagonista, en su habitación, mantiene charlas largas y sesudas con la cabeza de Orfeo, que interpreta un papel de consejero y analista de los diferentes problemas que Sueño va resolviendo. Cabe señalar que la finalidad de la cabeza de Orfeo se asemeja a la función que tiene la cabeza de Mimir en la mitología nórdica donde se representa como consejera de Odín³⁸⁹.

Para investigar ya no solo la presencia de Orfeo en el cine si no de prácticamente todos los mitemas principales presentes en las representaciones audiovisuales resulta de

³⁸⁸ Gaiman, 1998.

³⁸⁹ .V.V.A.A., 2000.

obligada consulta *La semilla inmortal*³⁹⁰, obra en la que encontramos el análisis de diferentes mitos como los argonautas, la Eneida, la odisea, el mito de Pigmalión o el mito de Prometeo entre otros y analizan cómo se emplean hoy día en el cine.

Por otro lado encontramos en Jean Cocteau³⁹¹ uno de los primeros que adapta y revitaliza el mito de Orfeo en la trilogía compuesta por *Sangre de un poeta* (1930), *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1959). En *Sangre de un poeta* vemos al protagonista realizar una serie de pruebas que acaban en muerte para lograr renacer. En *Orfeo* vemos como el guía de Orfeo es una suerte de demonio/ángel guardián que cumple las funciones de moderno Aristeo al enamorarse de Eurídice. *El testamento de Orfeo* resulta una obra repleta de todo tipo de referencias crípticas que requerirían de una investigación a parte.

La «puerta» al infierno en este caso se representa como un espejo en cuyo reflejo se encuentra la muerte. Se juega constantemente con ese significado sobrenatural del espejo como puerta a un más allá, logrando el efecto de que todas las andanzas llevadas a cabo en la película pudieran parecer una suerte de sueño, algo que no se confirma ni desmiente en ningún momento.

Una referencia obvia sobre esa puerta/espejo también la encontramos en la obra de Lewis Carroll³⁹², *Alicia a través del espejo* en donde la joven Alicia accede a un mundo invertido mediante un sueño con su espejo. También en *Alicia en el país de las maravillas* la protagonista se replantea qué hay más allá del otro lado del espejo. Alicia al darse cuenta de que no sólo puede pensar sobre ese mundo si no que también puede entrar en él comienza con su propio viaje iniciático. La muchacha deberá descender hacia un mundo nuevo en el que deberá adaptarse, dejando atrás lo que ha sido, para ir poco a poco comprendiendo e interactuando el mundo que le rodea gracias al conocimiento y comprensión de los diferentes personajes. En el gato de Cheshire sirve de guía e interprete para explicar a la joven el mundo en el que se encuentra, papel similar al que desarrolla Virgilio con Dante en *La Divina Comedia*, como alma conocedora del infierno.

³⁹⁰ Balló & Pérez, 2004.

³⁹¹ Broncano & De la Fuente, 2015: 172

³⁹² Bien sean las adaptaciones cinematográficas o las novelas originales.

Continuando con las representaciones cinematográficas es de obligada referencia la película *Orfeo negro* (1959) de Marcel Camus, donde se intenta readaptar la historia del mito original pero trasladando la acción del infierno a Río de Janeiro. La película comienza con la llegada de Euridice a Río de Janeiro en la víspera del carnaval. Se queda con su prima Serafina, quien aguarda ansiosa la llegada de su novio marinero Chico. Orfeo se nos presenta como un conductor de tranvía que no tarda en prometerse de mala gana con su novia Mira, pero al cruzar su mirada con Eurídice queda enamorado.

En su romance a espaldas de Mira serán ayudados por Serafina y por los niños Zeca y Benedito. La acción principal transcurre durante el día del carnaval, cuando Serafina cede su puesto de reina de la noche a su prima para que pueda bailar con su amado Orfeo. Será durante el propio desfile cuando Mira descubra el engaño y persiga a Eurídice, buscando matarla. La propia muerte persigue a Eurídice (ya desde la noche anterior), quien acaba encontrando a Hermes (amigo de Orfeo), y le recomienda que se refugie en su casa.

La muerte comienza a perseguir a la muchacha hasta que la acorrala, y cuando llega Orfeo lo hace para ver morir a su amada. A partir de este momento Orfeo será guiado por un bedel que le lleva ante un ritual en el que se honran a los espíritus. En este momento se desarrolla una escena muy similar a la que encontramos en el mito clásico, pues

Finalmente Orfeo irá a la morgue para recuperar el cadáver de su amada, y cuando finalmente vuelve a su hogar encuentra una pelea entre Serafina y Mira, que, loca de rabia al ver a su amado con el cuerpo de Eurídice abrazado, le arroja una piedra haciendo que se despeñe.

En la última escena vemos a Benedito y Zeca con la guitarra de Orfeo, tocando para que el sol vuelva a salir un día más.

A lo largo de toda la película tenemos constantes referencias al mito original. El personaje de Orfeo demuestra la comparativa de sus sentimientos puros hacia Eurídice a quien ama de forma sincera desde el primer momento en el que la ve (el gesto en el que le besa la mano después de verle tocar la guitarra), frente a la relación que Orfeo puede tener con Mira (distante, cortante, frío). El protagonista toca una guitarra en vez de la

lira, pero el efecto que produce sobre personas y bestias es el mismo: los embelesa y atrae, de ahí que en su casa encontremos todo tipo de animales.

Eurídice es perseguida por una figura espectral que representa a la muerte, algo que también ocurre en el mito original con la persecución de Aristeo; e incluso la forma en la que encuentra la muerte guarda cierta similitud, pero en la obra de Camus es una «picadura» eléctrica la que acaba con la vida de la joven.

El descenso al infierno resulta espectral, con Orfeo guiado por un bedel que custodia miles de papeles que representan personas desaparecidas, como si fuera un Caronte moderno que guía al protagonista al lugar (custodiado por un perro de nombre Cerbero) donde deberá encontrarse por última vez con la voz de su amada.

Carlos Diegues también dirige una versión de *Orfeo* que pretende revitalizar las características originales de la musicalidad y dramatismo mediante la vuelta a las fuentes clásicas del mito, es una obra ruda y sórdida que se representa entre fabelas y asentamientos pobres y abandonados.

Tomando el libro de Tennessee Williams *La caída de Orfeo*, Sidney Lumet rueda la película *Piel de serpiente* que cuenta la historia de un músico vagabundo que llega a un pequeño pueblo recóndito donde entablará relaciones afectivas y sexuales con las diferentes mujeres que allí encuentra³⁹³, reinterpretando el concepto de descenso y orientándolo más al interior del propio personaje que a un viaje hacia abajo literal.

Finalmente cabe destacar el corto experimental de Vaughan *La canción de Orfeo* (2005). Este corto aborda el renacer simbólico de lo clásico desde un acercamiento mediante el descenso de Orfeo al inframundo, que en este caso y como vemos en ejemplos anteriores resulta un planteamiento más metafórico e introspectivo que literal, asociando el descenso al infierno con el «descenso» al interior de uno mismo, donde realmente reside el infierno particular³⁹⁴.

La presencia de la mitológica se puede rastrear también en la música de los últimos años. Sin alejarnos de la música española, dentro del estilo rock y heavy metal encontramos varios grupos que toman inspiración de diferentes pasajes mitológicos para componer sus canciones. Cabe destacar el grupo *Tierra Santa* que tiene varios álbumes

³⁹³ Broncano & De la Fuente, 2015: 176.

³⁹⁴ *Ibidem*, 179.

en los que se abordan varios mitos: la caja de pandora, el laberinto del minotauro, el caballo de troya, el castigo de Prometeo...son algunos de los ejemplos que encontramos.

El ejemplo directo de un Orfeo vivo en la música lo encontramos en la obra *Orfeo Chamán* (2016) de Christina Pluhar. Este disco se compone de dieciocho temas que cuentan la historia de Orfeo acudiendo al mito original en cuanto a letra se refiere. Encontramos varios personajes pero destacamos la presencia de una narradora principal, de Orfeo y Eurídice. En la historia, Orfeo en un principio demuestra sus facultades sobrenaturales embaucando a diferentes animales. El mito transcurre como el original: Eurídice muere y Orfeo intenta rescatarla de forma frustrada para acabar con un soliloquio acerca de qué es real, si el hombre que sueña o el hombre que es soñado. El último viaje dentro del mito de Orfeo (la cabeza decapitada) cambia por este monólogo introspectivo que se asemeja al descenso del tracio a su Hades particular, asumiendo que el alma de Eurídice no volverá. La obra resulta novedosa y rítmica, tomando inspiración diferentes tipos de música, como la siciliana, la tradicional americana, la tradicional sureña de estados unidos, *country* e incluso *blues* se emplean para ofrecer una gran riqueza de tonos e instrumentos, referente en todo momento a la gran cantidad de sonos que acompañan al Orfeo chamán.

Al margen de estos ejemplos tan directos también encontramos diferentes paralelismos al analizar la trayectoria de las ideas que acompaña al mito de Orfeo. El ejemplo de viaje como aprendizaje y desarrollo lo podemos encontrar en numerosas novelas como la trilogía de Tolkien *El señor de los anillos*. En esta saga encontramos una readaptación brillante del espíritu de las Argonáuticas enriquecido con tintes de historia medieval y mitologías diferentes a la clásica griega. Otro ejemplo de viaje referido a cambio de dimensión lo encontramos en la serie *Stranger Things*, donde el mundo normal se plantea como una realidad superpuesta a otra tétrica y lúgubre a la que se puede llegar a través de portales, y una vez allí deben aprender del entorno que les rodea las nuevas normas de un mundo cambiante, fusionado con el real: una referencia velada al más allá y cómo éste vive de alguna forma en el mundo presente. No obstante éstas sólo son meras menciones acerca de las posibilidades de aplicación que pueden tener los conceptos órficos aquí planteados.

Sobre las hipótesis planteadas

Las hipótesis de las que partíamos se pueden concretar en:

- 1) Intentar acercarnos a comprensión de la historia conceptual como herramienta analizando la figura de Orfeo para comprobar su utilidad.

Ha resultado la más compleja, tanto en formato como en extensión de trabajo y tiempo. Ha supuesto una verdadera odisea intentar compilar de la forma más respetuosa posible todas las ideas derivadas de densos planteamientos de pensamiento contemporáneo. Se ha logrado establecer, en la medida de lo posible, una sucesión de autores e ideas que conducen hacia las ideas que son desarrolladas por Koselleck o Kirkegaard, autores que han tenido que quedar fuera de la presente investigación por falta de tiempo para llevarla a cabo. La utilidad del método, pese a lo denso de su planteamiento, ha resultado plenamente satisfactoria, logrando analizar la figura de Orfeo en toda la profundidad que las circunstancias han permitido

- 2) Comprobar si las categorizaciones establecidas por la filosofía conceptual son realizables en objetos de estudio dentro del marco de la mitología occidental clásica griega.

No sólo han resultado realizables si no muy útiles. El análisis del conceptualismo ha permitido establecer una clasificación que atiende a sujetos activos o pasivos para así lograr comprender qué *es* Orfeo y qué *está siendo*. Ya se ha explicado con anterioridad la forma de categorización elegida, pero a modo de conclusión la repetiremos. Las categorías se han planteado sobre tres conceptos activos principales que definen parte de lo que Orfeo *es*, y en ellas entran los diferentes conceptos derivados que definen lo que Orfeo *está siendo* en cada pasaje.

- 3) Establecer una clasificación práctica y «móvil» sobre la figura de Orfeo para establecer estudios comparados sobre la actualidad en relación con la mitología occidental clásica griega.

Se ha logrado establecer la clasificación pero no hemos logrado concretar tantos ejemplos de los conceptos órficos como se desease. Hemos encontrado fácilmente ejemplos de cómo trasciende a día de hoy en diferentes películas u obras musicales,

pero los diferentes conceptos aquí planteados permiten rastrear a Orfeo dentro de ramas filosóficas tan importantes para occidente como el cristianismo. Una breve comparativa de los dogmas cristianos y la doctrina órfica da que pensar cuál fue el motivo de por qué Orfeo desaparece durante gran parte de la edad media: ¿podría el tracio haber inspirado los atributos principales que componen la esencia de la imagen de Cristo dentro de la mitología cristiana? No hemos consultado suficientes fuentes como para poder plantear las similitudes y diferencias en profundidad. Por otra parte, casi sin quererlo, se han establecido diferentes comparativas con la mitología nórdica, concretamente con la cabeza de Mimir y el descenso de Odín. Se pretendía analizar en mayor profundidad las *Eddas* para establecer más similitudes pero tendrán que esperar a futuras investigaciones.

Como conclusión definitiva todo lo que Orfeo *es y está siendo* en los episodios en los que aparece se puede resumir en «**Cantar lo Aprendido en el Viaje**».

Bibliografía

Fuentes clásicas empleadas

Apolodoro (1987) *Biblioteca Mitológica*. (J. Calderón, Ed.) Madrid: Akal

Eratóstenes. (1999). *Mitología del firmamento. Catasterismos*. (A. Guzmán, Ed.) Madrid: Alianza.

Esopo. (1978). *Fábulas de Esopo/vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. (P. Bádenas, Ed., & P. Bádenas, Trad.) Madrid: Gredos.

Eratóstenes (1999) *Mitología del firmamento. Catasterismos*. (A. Guzmán, Ed.) Madrid: Alianza.

Higinio (2009) *Fabulas*. (J. Del Hoyo) Madrid: Gredos.

Ovidio (1983) *Metamorfosis*, (A. Pérez, Ed.) Barcelona: Bruguera.

Orfeo (1987). *Argonáuticas Órficas, Himnos Órficos*. (M. Periago, Ed.) Madrid: Gredos.

Orfeo (1990). *Lapidario órfico*. (C. Calvo, Ed.) Madrid: Gredos.

Platón. (1988). *La República*. (M. Fernandez Galiano, Ed.) Madrid: Alianza.

Platón. (1998). *El banquete*. (L. Gil, Ed.) Madrid: Tecnos.

Virgilio (2008) *Obras completas*. (A. Espinosa, Ed.) Madrid: Cátedra

Sobre Orfeo

Balló, J & Pérez, X. (2004) *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama

Bernabé, A. & Jiménez, J. (2001). *Instrucciones para el más allá*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Bernabé, A. (2003) *Hieros logos, Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal

Bernabé, A. & Jiménez, J.(2006). *Orfeo y el Orfismo*. Madrid: Ministerio de Ciencia e Innovación.

Bernabé, A. & Casadesús. (2008). *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid: Akal.

Casadesús, F. (2008). El papiro de Derveni. En A. C. Bernabé, *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro* (págs. 459-495). Madrid: Akal.

De la Plaza, L. M. (2016). *Guía para identificar los personajes de la mitología clásica*. Madrid: Cátedra

Diez, F. (2010). Otro Hades para Orfeo. En. V.V.A.A. *Orfeo y el orfismo. Nuevas perspectivas*. (págs. 24-66) Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Falcón, C. (2013). *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza.

Fabre, P. (1981) Réflexions sur les argonautiques du Pseud-Orpheé. *Annales de Bretagne*. 79.2, 269-131.

Gallardo, M. (1995). *Manual de mitología clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas.

González, R. (2010). Orfeo y Eurídice en el cómic, *Cuadernos de Filología Clásica*, 1, 193-216.

Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana* (6ª ed.). Paris:nPaidós.

- Herrero de Jáuregui, M. (2007). *Tradición órfica y cristianismo antiguo*. Madrid: Trotta.
- Herrer, M. (2008) El orfismo, el *genos* y la *polis*. *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid: Akal.
- Humbert, J. (2017). *Mitología griega y romana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lévi-Strauss, C. & Verón, J. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Martín, R. (2008). El Lapidario Órfico. En Bernabé, A. *Orfeo y la tradición órfica* (págs. 165-377). Madrid: Akal.
- Molina, F. (2008). La música de Orfeo. En A. C. Bernabé, *Orfeo y tradición órfica* (págs. 33-59). Madrid: Akal.
- Olmos, R. (2008). Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo. En A. C. Bernabé, *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro* (págs. 137-179). Madrid: Akal.
- Santamaría, M. (2008). La muerte de Orfeo y la cabeza profética. En Bernabé, A. *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro* (págs. 105-137). Madrid: Akal.
- Santamaría, M (2012) Orfeo y el orfismo, actualización bibliográfica (2004-2012). *Ílu, Revista de Ciencia de las Religiones*, 17, 211-252.
- RAE. (10 de Junio de 2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=HIHxDnE>
- Ruiz de Elvira, (1997). *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Boston:Walter Burkers.
- Urabayen, J. (2001). El ser humano ante la muerte: Orfeo a la búsqueda de su amada, una reflexión acerca del pensamiento de G. Marcel, *Anuario Filosófico*, 34, 701-744.
- V.V.A.A. (2000). *Edda Mayor y Edda Menor*. Madrid: Alianza.
- V.V.A.A. (2010). *Orfeo y el orfismo. Nuevas perspectivas*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

- Auladell, F. V. (2003). La genealogía como método y el uso genealógico de la historia. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 1-13.
- Brugger, W. (1969). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Herder.
- Erich, H. (2013). Historia de los conceptos como historia de la teoría. En J. C. Fernández, *Conceptos políticos, tiempo e historia* (págs. 3-31). Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Estrada, C. (2014). Desde una perspectiva de la diferencia: prejuicio, tradición y autoridad en Gadamer. *Filosofía*, 53(135), 9-23.
- Clynton, F. Temporalidad (18 de 05 de 2010). *Eleutheria*. Obtenido de <https://philpapers.org/rec/FLOTHY>
- Conde, F. (2014). *Tiempo y conciencia en Edmund Husserl*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- Droz, G. (1992) *Los mitos platónicos*. Barcelona: Labor Publications Inc. 106-115.
- Fernández, J. &. (2013). *Conceptos políticos, tiempo e historia*. Madrid: Editorial de la Universidad de Cantabria.
- Ferrater, J. (1991). *Diccionario de Filosofía* (Vol. I). Buenos Aires: Montecasino.
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y Método* (Vol. I). (A. Agud, Trad.) Salamanca: Sígueme.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time* (20 ed.). (J. &. Macquarrie, Trad.) Bodmin: Blackwell.
- Heidegger, M. (2013). *Nietzsche*. (J. Vernal, Trad.) Barcelona: Ariel Filosofía.
- Koselleck, R. (1991). *Why concepts matter. Translating social and political thought*. Leiden: Brill.
- López, R. (2010). Horizonte, tradición y temporalidad en la hermenéutica de Gadamer. *Eleutheria*(4), 16-24.
- Lozano, V. (2004). Heidegger y la cuestión del ser. *Revista Espiritu*(53), 197-212.

- Mendoza-Canales, R. (2018). La fenomenología como teoría del conocimiento: Husserl sobre la epojé y la modificación de neutralidad. *Revista de Filosofía*, I(43), 121-138.
- Nietzsche, F. & Sánchez, A [trad.] *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial
- Pöggeler. (1986). *El camino del pensar del ser*. (F. Duque, Trad.) Madrid: Alianza.
- Roehe, M. (2014). Dasein, o entendimiento de Heidegger sobre o modo de ser humano. *Avances en psicología Latinoamericana*, I(32), 105-113.
- Vidal Alaudell, F. (2003). La genealogía como método y el uso genealógico de la historia. *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 1-13.
- Waldenfels, B. (2017). Fenomenología de la experiencia en Edmund Husserl. *Areté Revista de Filosofía*, 409-426.