

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*ANÁLISIS DE LA ICONOGRAFÍA ÓRFICA SOBRE CERÁMICA
DEL ÁTICA Y DE LA MAGNA GRECIA (SIGLOS VI - IV A. C.)*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS
(LETRAS CLÁSICAS)

PRESENTA

EVELIA ARTEAGA CONDE
Asesor: Daniel Rinaldi Pollero

MÉXICO, D.F.
OCTUBRE DE 2008

A ustedes:

Rebeca, mi mamá amorosa,
José Antonio, mi papá comprensivo,
José, mi hermano incansable,
Celia, mi hermana entrañable y
Oso, mi mitad paciente.

Sin ustedes, sin su apoyo y su amor, esto no hubiera sido posible.

Muchas gracias.

Quiero agradecer a Paola Vianello de Córdoba (†), mi tutora y maestra ejemplar. A Daniel Rinaldi, mi asesor. A Omar Álvarez, mi revisor. A Concepción Abellán, Martha E. Montemayor y Aurelia Vargas, mis lectoras.

A Nair Anaya por su apoyo en el transcurso de la maestría.

A mis amigos de la UNAM, de Radio Sabotaje (gracias Julio), de la UACM y de la vida... No escribo nombres porque no quiero olvidar a nadie (ustedes saben que están en mi corazón). Por haber estado y permanecer siempre.

A todos, gracias.

I. INTRODUCCIÓN

Se denomina ‘religión órfica’ a la corriente soteriológica surgida a partir de la figura de Orfeo, héroe mítico griego cuyo principal atributo era el poseer un singular talento musical, gracias al cual encantaba con su lira a hombres, animales e incluso seres inanimados. Este personaje fue considerado un sacerdote o profeta de un movimiento religioso de tipo misterioso al que se nombró en su honor. Entonces, la religión órfica es el objeto de estudio de esta investigación.

En este punto consideramos conveniente prevenir al lector de que, si bien se puede afirmar que existieron creencias y prácticas órficas bien definidas y delimitadas, no podemos identificar con la misma seguridad a los denominados ‘órficos’, es decir, no podemos señalar, a partir de los testimonios de que disponemos, quiénes eran los portadores de la doctrina órfica, en cuántos grupos se distribuían, dónde se reunían o durante cuánto tiempo o, incluso, si realmente existieron personas que se consideraran discípulos de Orfeo. De hecho, es también pertinente aclarar que muchas de las concepciones o ideas que analizaremos en las imágenes plasmadas de las vasijas pudieran corresponder tanto al ámbito órfico como el pitagórico (del cual sí se conocen congregaciones específicas). Efectivamente, ambos movimientos suelen estudiarse como una realidad unitaria, al grado de que es común leer la denominación ‘órfico-pitagórico’, además, parece que desde la Antigüedad los límites de cada uno de ellos no eran nítidos, como veremos por ejemplo en Platón. Precisamos, sin embargo, que si bien ambos movimientos comparten muchos puntos de vista sobre aspectos importantes, los cuales mencionaremos más adelante, decidimos únicamente hablar del ‘orfismo’ por la razón de que vamos a estudiar las imágenes en las que aparece precisamente Orfeo, además usaremos, como explicaremos en el capítulo tercero, los textos que han sido considerados por algunos estudiosos como ‘órficos’. Así, dejaremos de lado la denominación común “órfico-pitagórico”.

El testimonio más antiguo conservado acerca del mítico Orfeo se lee en Íbico y data del siglo VI a. C. En cuanto a las prácticas religiosas ligadas con éste, es el historiador Herodoto, un siglo después de Íbico, el primero que menciona prácticas órficas concretas, si bien en asociación con el pitagorismo. Cinco siglos más tarde, Cicerón habla de ritos órficos en tiempo presente, lo que hace pensar que en el siglo I d. C. esas prácticas estaban todavía vigentes. Incluso parece que los primeros cristianos estuvieron impresionados por las leyendas de Orfeo. Atestigua esto su presencia en el arte de las catacumbas romanas, en donde la imagen de este personaje se convierte en la del ‘Buen Pastor’.¹

Al igual que los otros movimientos denominados ‘misterios’, el orfismo representó una nueva opción en la sociedad griega, ya que era un sistema de creencias con un mensaje personal de ‘salvación’ que estaba destinado al individuo. Este carácter no masivo determinaba su contraste con el espíritu de la religión helénica ‘oficial’, que tenía sus raíces en la dominante concepción de la ciudad-estado o *polis*. Seguramente este hecho fue un factor determinante para la importante presencia del orfismo en la época arcaica y que, además, le permitió trascender a largo plazo, pues, de hecho, parece haberse mantenido todavía tras permear intensamente el cristianismo primitivo.

Un aspecto importante que cabe señalar acerca del orfismo es que no nos ha llegado documentación original producida por algún pensador ‘órfico’, sino que la reconstrucción de la doctrina se hace a partir de citas de autores arcaicos y clásicos como Íbico, Herodoto, Platón, Aristófanes, Esquilo, Eurípides y Píndaro, entre otros, que permiten establecer la probable existencia de un movimiento religioso denominado ‘orfismo’, del que podemos reconstruir principalmente su cosmogonía.

¹ El orfismo y el cristianismo coinciden, por ejemplo, en el hecho de prometer una vida de bienaventuranza después de la muerte a quienes hubieran sido iniciados en la religión, así como en considerar la vida terrenal como un tránsito hacia una existencia mejor y eterna, libre de las ataduras materiales del cuerpo. Esto se logra únicamente si se cumplen los preceptos establecidos.

Además, han llegado hasta nosotros algunos textos tardíos que permiten reconstruir este complejo movimiento religioso, por ejemplo, unos *Himnos órficos* dirigidos a varios dioses, con mención frecuente de Dioniso; *Las Argonáuticas órficas*, donde el mismo Orfeo cuenta, en primera persona, su expedición con Jasón para obtener el vellocino de oro; las *Rapsodias*, *La teogonía de Jerónimo y Helánico* y *El testamento de Orfeo*, donde supuestamente el mismo Orfeo se convierte al cristianismo.

Por otro lado, también contamos con algunos testimonios epigráficos y documentos en papiro que han complementado la información proporcionada por los textos mencionados. Estos descubrimientos son: las láminas de Olbia, el llamado Papiro de Derveni y las laminillas de oro, de los cuales hablaremos más adelante.

Asimismo, un número importante de vasijas griegas representa temas relacionados con Orfeo y con el orfismo, sin embargo, éstas no han sido objeto de estudios suficientemente profundos, aunque algunos investigadores se han preocupado por retomarlas, por ejemplo Ricardo Olmos, en el apéndice a *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*. En este apéndice señala que su objetivo es: “quedarse en una mera propuesta de caminos donde la palabra y la imagen se relacionan y mutuamente dialogan.”² No obstante, ese diálogo se limita a unas cuantas vasijas comparadas con textos provenientes únicamente de las laminillas doradas.

Es por ello que en este trabajo se propone analizar la iconografía del orfismo producida en la cerámica a lo largo de tres siglos, desde la aparición de la de figuras negras (siglo VI a. C.) hasta el desarrollo de la apulia (siglo IV a. C.). El objetivo de este estudio será conectar las representaciones en cerámica donde aparezca la figura de Orfeo con testimonios escritos de diferentes autores clásicos que se refieren al orfismo. Se analizará no sólo la figura de Orfeo sino también los componentes iconográficos del

² A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, p. 288.

orfismo, los cuales se pueden considerar pertenecientes a esa corriente gracias a los propios textos. Se buscará, pues, que las imágenes y los textos ‘dialoguen’ (siguiendo la expresión de Ricardo Olmos) con la finalidad de esclarecer algunos puntos doctrinales del orfismo, lo cual no ha sido realizado anteriormente con la cantidad de vasijas y textos que presentaremos aquí.

Nos pareció que este método era el más viable dado que los integrantes del orfismo, puesto que formaban parte de un movimiento ‘místico’, no revelaban directamente lo que pensaban o creían, y a pesar de ello ejercieron una influencia tan grande que es posible rastrear las características fundamentales de su doctrina a partir de los textos y la iconografía pertinentes.

Por otro lado, cabe señalar que el orfismo no fue un movimiento rígido o cerrado, sino que experimentó cambios importantes (muchas veces bajo influencias externas), cosa que es posible rastrear a través de las imágenes sobre vasijas que seleccionamos, ya que no sólo se originan en distintas épocas a lo largo de tres siglos (siglos VI a IV a. C.) sino en dos distintos lugares: en el Ática, principalmente Atenas, y en Magna Grecia, específicamente la región denominada Apulia. Esto nos permitirá rastrear tanto los elementos que permanecieron inmutables como aquellos que conocieron transformaciones más o menos graduales. Cabe aclarar, sin embargo, que nuestro propósito es ir más allá de la comparación entre vasijas y textos, con la finalidad de aportar nuestras perspectivas sobre el orfismo y su influencia, de manera que el presente trabajo sea una contribución seria al estudio de este importante aspecto de la civilización griega antigua.

Una de las principales motivaciones o justificaciones para realizar esta investigación está en la necesidad de reaccionar contra la *opinio communis* de que las historias o mitos son sólo elementos decorativos en las vasijas y de que el arte obedece

solamente a sus propias leyes.³ Esto ha llevado a que algunos investigadores piensen que las imágenes sobre vasijas no tienen nada que ofrecer para el estudio del orfismo como movimiento religioso.⁴

Nosotros proponemos, en cambio, no sólo que la cerámica puede realmente reflejar creencias religiosas místicas, sino que también es posible, dado que las vasijas eran un objeto de uso cotidiano con mucha importancia en la sociedad griega, que éstas reflejaran asimismo los cambios que el orfismo iba experimentando y, a la inversa, que fueran ellas mismas el vehículo de difusión de dichos cambios a quienes no estaban estrechamente ligados al movimiento, pero que conocían su existencia y se interesaban en él. Dicho de otro modo, nuestro presupuesto de partida es que, hasta cierto punto, la cerámica tenía un papel importante en la expansión de las creencias órficas.

Un objetivo adicional de esta investigación es tratar de superar la separación que muchos autores establecen en las fuentes para la historia de Orfeo y el orfismo. Por ejemplo, en la útil *Actualización bibliográfica* sobre Orfeo y el orfismo realizada en 2003 por Marco Antonio Santamaría Álvarez, dicho estudioso afirma que la documentación sobre el orfismo, en su sentido más general, se presenta en tres planos relativamente autónomos. En primer lugar, está la tradición sobre el personaje mítico Orfeo, que refiere su nacimiento, vida, descenso a los infiernos, los encantamientos realizados entre los tracios y su fin trágico cuando la feroz banda de mujeres lo despedaza. En segundo lugar vendría la escritura y la voz de Orfeo que produce una ‘biblioteca’, aquella que Platón, huraño, llama ‘un tumulto de libros’, como las llamadas *Teogonías* o los libros que prescriben un régimen alimentario para los iniciados y los invitan a realizar sacrificios puros de humos aromáticos. En tercer lugar, tendríamos las

³ Como refiere M. Vickers, “Dates, Methods and Icons” en *Images et société en Grèce ancienne. L’iconographie comme méthode d’analyse*, p. 20.

⁴ Como afirma W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, pp. 20, 27 y 41; y R. Olmos, *Mitos y ritos en Grecia*, p. 52.

prácticas cotidianas que siguen los que vivían a la manera de Orfeo, los fieles al βίος ὀρφικός comportándose según las reglas estrictas que recuerda Platón en *Las leyes*: abstención de carne, en particular de buey, ofrendas a los dioses consistentes exclusivamente de pasteles o frutas embebidas en miel, prescripciones ambas que se conectan con la idea de que comer carne y manchar de sangre los altares reservados a los dioses son actos impíos e impuros.

En esta investigación, sin embargo, pretendemos dejar a un lado esta separación y considerar todos estos elementos como un conjunto, teniendo como eje principal las imágenes sobre vasijas, para tratar de dar sustento a la hipótesis de que el orfismo fue un movimiento con características distintivas y específicas. No es nuestra intención abarcar todo lo que se sabe sobre el orfismo, lo cual sería objeto de una investigación mucho más amplia, sino que sólo intentaremos, a través del estudio de las vasijas, reconstruir un *continuum* órfico sin dejar de notar al mismo tiempo los elementos que fueron cambiando, partiendo de la hipótesis central de que los conceptos ‘Orfeo’ y ‘orfismo’ constituyeron una unión indisociable.

Aclaremos, no obstante, que si bien nuestro análisis aspira a ser muy riguroso, la exigüidad de los testimonios con que contamos, no permite sacar conclusiones definitivas, por lo que ciertamente cabrán siempre otras interpretaciones.

En cualquier caso, uno más de los objetivos de esta investigación es rebasar las fronteras y las exclusiones rigurosas establecidas anteriormente entre ‘mito’ y ‘religión’ en el ámbito de los estudios sobre la doctrina órfica (aunque bien se podría extender dicho enfoque no excluyente al estudio de todos los fenómenos socio-culturales griegos). Pese a que muchas de las historias míticas nos puedan parecer sólo ‘cuentos’, aquí trataremos de mostrar cómo para los griegos no había esa diferencia y cómo, en realidad, ambos elementos se integraban en una única forma de vida sostenida por una

creencia común. Por consiguiente, nos esforzaremos en subrayar el hecho de que los ceramistas no toman el mito fuera de su contexto y lo ilustran, sino que lo consideran como parte integrante de la religión en su conjunto.

Estrechamente conectado con lo anterior está el último objetivo de nuestra investigación, que consiste en analizar la relación que el orfismo tuvo con el resto de la sociedad griega, por ello, presentaremos en el cuarto capítulo un panorama general de dicha relación, además de que iremos profundizando cada vez más en este tema a lo largo del trabajo.

En cuanto a los alcances de la investigación, cabe recordar que analizaremos únicamente aquellas vasijas en que aparece representado Orfeo mismo en alguna de sus facetas. Dicha acotación del material que se estudiará en este trabajo, sin embargo, conlleva la renuncia a tratar otras vasijas en las que es también posible rastrear algún elemento órfico, incluso sin la representación de este personaje, pero que no fue posible incluir en este trabajo debido a la extensión mucho mayor que habría requerido.

Es conveniente en este punto decir algunas palabras sobre la metodología que seguiremos en el análisis iconográfico y en el establecimiento de asociaciones con los textos. En primer lugar, daremos los datos generales de la vasija (tipo, fecha aproximada, lugar de procedencia y de conservación) en la que aparece la imagen de Orfeo. A continuación, procederemos a describir dicha imagen, esto es, atribuiremos un nombre a cada uno de los personajes que vemos en ella de acuerdo con sus características y describiremos sus acciones. Posteriormente indicaremos los elementos de la imagen que pueden ser relacionados con el orfismo, lo cual que haremos señalando los temas específicos identificables en la vasija. En esta etapa jugará un papel importante no sólo el análisis iconográfico y filológico, sino también la comparación con otras vasijas en que no aparece Orfeo, pero que brindan elementos útiles para una

mejor comprensión del tema. Así, cada vasija con la figura de Orfeo que presentemos, será conectada con ciertos temas reconocidos como propios del orfismo, de tal manera que, conforme vayamos avanzando en el análisis, obtendremos una mejor comprensión de este movimiento religioso.

Presentaremos las vasijas siguiendo, en primer lugar, un orden cronológico, clasificándolas de acuerdo con su técnica de fabricación en cerámica de figuras negras, de figuras rojas y en cerámica apulia (aunque ésta sea también de figuras rojas, es de manufactura diferente y de fecha posterior). Las piezas fabricadas con la misma técnica serán divididas por temas y, dentro de éstos, por fecha aproximada de producción.

Dado que no tuvimos la posibilidad de observar las vasijas directamente, hicimos uso de recopilaciones de imágenes y de otros libros que proporcionan fotografías o reproducciones de las vasijas. La mayoría de las imágenes que se utilizaron fueron obtenidas del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, enciclopedia especializada a la que han contribuido diferentes investigadores, de diversos países, que incluye no sólo los contextos iconográficos en que aparecía cada figura griega (no sólo cerámica), sino que también proporciona una breve semblanza de lo que hasta ahora se sabe de cada personaje y quién lo ha estudiado. A veces no proporciona todas las imágenes existentes, pero da una descripción de ellas y especifica dónde se pueden encontrar. Cabe señalar que este *Lexicon* no existe en ninguna biblioteca de la UNAM (nosotros lo consultamos en Montreal, Canadá).

Otra fuente importante de imágenes de Orfeo sobre vasijas es el catálogo digital de John Beazley⁵ que se encuentra disponible en internet. Finalmente, utilizamos algunas imágenes contenidas en las obras de varios autores citadas en la bibliografía y

⁵ Profesor e investigador de arte griego, específicamente de la cerámica, en la Universidad de Oxford. Se especializó en vasijas áticas de figuras negras y rojas, de las cuales llegó a ser la máxima autoridad. La primera edición de su libro, *Attic Red-figure Vase-painters*, apareció en alemán en 1925 y en inglés en 1942. Se retiró en 1956, pero siguió trabajando hasta su muerte, en 1970, logrando recopilar uno de los archivos más grandes en su categoría. Desde 1998, este archivo se puede consultar en línea.

especificadas en la “Lista de imágenes” del capítulo noveno, principalmente las de Ugo Bianchi, Enrique Panyagua, William Keith Chambers Guthrie, Jane Ellen Harrison y las Actas del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, titulado “Orfismo in Magna Grecia”.

Nos parece adecuado resaltar que nosotros creamos nuestro propio catálogo de imágenes, es decir, todas juntas no están publicadas en ningún lado. También nosotros les dimos un orden específico que nos pareció que era el adecuado para su comprensión global y, evidentemente, nosotros decidimos, a través del análisis y la comparación, el orden de los temas incluidos en cada una de ellas.

Esperamos que nuestro esfuerzo se vea retribuido en una mayor comprensión del movimiento órfico y de su papel e importancia en la sociedad griega y, por qué no, en una mayor comprensión del ser humano, de sus necesidades y sentimientos, los cuales, sin temor a equivocarnos, son muy parecidos a los que hoy, casi 2,500 años después, vivimos.

II. EL ORFISMO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El orfismo, según *The Oxford Classical Dictionary* es un conjunto de creencias y prácticas religiosas, las cuales, se piensa, derivan de la literatura órfica. Sin embargo, esta definición no ha parecido adecuada a muchos investigadores quienes, de hecho, han puesto en duda la existencia del fenómeno socio-cultural implícito en el orfismo. Un famoso trabajo de E. R. Dodds acerca del pensamiento griego y la religión es, tal vez, el más indicativo de la visión escéptica de aquel momento:

Debo confesar, dice, que sé muy poco acerca del temprano orfismo, y conforme más leo, más mi conocimiento disminuye. Hace veinte años, yo pude haber dicho mucho más acerca de él (todos pudimos en ese momento). Desde entonces, he perdido mucho conocimiento.¹

Dodds sugiere una distinción entre Orfeo y el orfismo para señalar la división entre la legendaria figura y la tardía adopción, según lo ve él, del mítico músico como tema para varias corrientes religiosas. Cuando Dodds da expresión a la posición crítica de hace más de veinte años, él tiene en mente los siguientes elementos: el orfismo como secta, una teogonía órfica leída por Empédocles y Eurípides y parodiada en *Las aves* de Aristófanes, una escatología órfica documentada por las laminillas de oro italianas, el mito del más allá de Platón como inspirado en un apocalipsis órfico, el *Hipólito* de Eurípides como una figura órfica, y el dogma órfico *soma-sema* (σῶμα-σῆμα).

La vacilación de Dodds, sin embargo, no impidió a muchos estudiosos de la religión griega (incluido él mismo) hacer afirmaciones y reivindicaciones acerca del orfismo. Por otro lado, los trabajos más escépticos de Linforth y Moulinier no niegan las abundantes referencias al orfismo, incluso en el intento de dismantelar su fiabilidad como testimonios históricos sobre el fenómeno designado con ese nombre.

En un artículo de 1956, K. Prümm examinó los resultados de lo que la investigación sobre el orfismo hasta su época había producido; distingue cuatro fases principales de los

¹ E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*, pp. 147-148.

estudios.² La primera comienza con la crítica de fuentes en el *Aglaophamus* de C. A. Lobeck quien distinguió los misterios eleusinos, los báquicos (esto es, de Dioniso) y los samotracios, de los órficos. Esto abrió el camino para ver al orfismo como un movimiento religioso por sí mismo. La segunda etapa que Prümm distingue está marcada por la obra *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* de E. Rohde, para quien el problema se centra en la identificación de un ‘sistema doctrinal’ órfico apoyado en la corriente dionisiaca y con inclusión de una ‘doctrina de la trasmigración de las almas’. Con este estudio, el concepto del orfismo como movimiento religioso insertado en una corriente mística y ascética más amplia en la Grecia arcaica tardía ganó aceptación general en el siglo XX. En esta etapa, Prümm incluye también a J. E. Harrison. La tercera fase comienza con O. Kern, quien realizó su famosa y exhaustiva colección de referencias antiguas al orfismo (*Orphicorum Fragmenta*), llegando a la conclusión de que el orfismo era una secta religiosa con dogmas influenciados por el pensamiento oriental y con la promesa de lograr la salvación del alma. Como contrapeso para lo que Prümm considera una sobreestimación del orfismo en cuanto entidad sociológica, entran también aquí los trabajos de Festugière y Guthrie, quienes demostraron la fragilidad de la base para la atribución al orfismo del ‘estatus secta’, de formas institucionales y de formulaciones doctrinales concretas. Esta tercera fase de Prümm incluye también los trabajos de Linforth y de Dodds. Finalmente, a la cuarta fase pertenecen estudios como los de Schuhl y Jeanmaire, que se basan en la etnología y en estudios sobre prehistoria.

El espectro que Prümm emplea para describir las reivindicaciones de la existencia de una religión y de una comunidad órficas se mueve entre los extremos de una posición

² Prümm, “Die Orphik im Spiegel der neuen Forschung”, *Zeitschrift für Katholische Theologie*, 1956, pp. 1-40. / *Apud* L. J. Alderlink, *Creation and salvation in ancient Orphism*, pp. 8-9.

‘maximalista’ con una fuerte posición afirmativa y una posición ‘minimalista’ con una negación igualmente fuerte. Una excepción tal vez la constituyen Lagrange y Guthrie, representantes de una posición ‘moderada’ que los llevó a concluir, de manera vacilante, que hubo, probablemente, grupos dispersos de órficos toda vez que hubo más seguramente una ‘enseñanza órfica’.

De todos estos estudios, dos han sido particularmente trascendentales, el de W. K. C. Guthrie y el de I. M. Linforth. El primero, en *Orfeo y la religión griega*, subraya enfáticamente el inusual carácter del orfismo en la antigua Grecia y la naturaleza ambigua de los materiales órficos. Este estudioso sugiere que el orfismo surgió de una modificación de los mitos y la religión griegos tradicionales. Guthrie intenta asimismo encontrar un elemento de identidad que legitime la designación de ‘órfico’, pero señala la dificultad de identificar fenómenos órficos concretos y sienta el precedente de definir al orfismo por referencia a la trasmigración y la inmortalidad del alma, así como por el requisito de pureza ritual.

Las artes de Orfeo de Linforth, por su parte, es una obra dedicada al examen crítico de los ritos y la literatura órficos y pretende reivindicar al orfismo con el status de ‘religión’. Él no parte del presupuesto de un orfismo histórico, pues para él el orfismo histórico más que una hipótesis es una pregunta. Este estudioso está dispuesto a designar ‘órfico’ solamente aquello que está vinculado sin ambigüedad con el nombre de Orfeo. Examina ciertas clases de evidencia como leyendas, ritos y poesía datadas antes del 300 a. C., así como los ritos y las instituciones ‘órficos’.

De la evidencia, Linforth llega a tres conclusiones: la primera, que Orfeo era asociado a los *teletae* (τελεταί), a los ritos en particular y a los misterios. La segunda, que Orfeo aparece frecuentemente como fundador de misterios y ritos en general, como un

participante en su actividad y como autor de poemas asociados a cultos místéricos. La tercera y más importante conclusión tiene que ver con el carácter del vínculo que unía a los llamados ‘órficos’. La palabra ‘orfismo’ en la visión de Linforth, adquiere un significado a la vez limitado y abierto; abierto porque remite al interés general en la más antigua mitología griega, y limitado porque es históricamente inútil para designar una forma religiosa o secta concretas.

Otros trabajos van más allá de las posturas de Guthrie y de Linforth, proponiendo un nuevo enfoque para las discusiones del orfismo. Así, por ejemplo, M. P. Nilsson duda en clasificar al orfismo como una secta, debido a que no dio origen a una comunidad estable y no hizo uso de lugares distintivos de culto, pero añade que pudo haber ‘algo como una secta’. Nilsson menciona el mito de la matanza y desmembramiento de Dioniso como el principal mito órfico, y la metempsicosis como su principio central. También afirma que acompañando estas formas de expresión había un tejido social: “El orfismo es sólo una de las muchas ideas místicas y catárticas que emergieron en la edad arcaica. Tenía su particular carácter pero compartía otras características con los otros movimientos.”³ Asimismo, Nilsson habla del cambio y de la continuidad que el orfismo representa en el contexto de la religión griega. Además, subraya una nueva característica introducida a la religión griega por el orfismo y los movimientos similares:

La idea de que el cuerpo es la tumba del alma, implicando una nueva valoración de esta vida comparada con otra... El mérito de los órficos es que ellos formularon la nueva idea claramente y no redujeron las implicaciones de su consecuencia lógica.⁴

H. J. Rose, por su parte, sugiere que el orfismo era una actitud, no un culto, todavía menos, por supuesto, un cuerpo de dogmas en su época.⁵

³ M. Nilsson, *Historia de la religión griega*, p. 185.

⁴ *Ibid*, p. 228.

⁵ H. J. Rose, “Review of *The Arts of Orpheus* by I. M. Linforth”, pp. 247-250.

A partir de mediados del siglo XX, como apuntábamos en la introducción, se han descubierto testimonios arqueológicos importantes que han revolucionado el estudio del orfismo. Teniendo presentes estos descubrimientos arqueológicos, los investigadores se han vuelto a interesar en este movimiento y han planteado diversas hipótesis, que no transcribiremos aquí puesto que, por ser parte de los estudios recientes, serán discutidas a lo largo de la presente investigación. Sólo presentaremos lo que Alberto Bernabé resumió en 1995 acerca de las tendencias del estudio del orfismo según el panorama que ofrecían en ese momento las investigaciones:⁶

1. Se percibe más atención a cuestiones concretas como el *Papiro de Derveni* o las teogonías que a problemas generales.
2. Se estudian más las cuestiones textuales o literarias que los aspectos religiosos del orfismo. Para los panoramas de conjunto del orfismo, se sigue recurriendo a las obras de Nilsson, Guthrie, Prümmer o Bianchi.
3. El tono de las aproximaciones al problema es menos ‘militante’ que el de antaño.
4. Se acepta el fenómeno órfico como existente, documentándolo sobre todo en Olbia, en el Sur de Italia, en Creta, en Tesalia y en Atenas. El orfismo se relaciona con las corrientes dionisiacas y se le atribuye un conjunto coherente de creencias sobre el más allá.
5. Se señala la imprecisión de sus límites y su carácter mediador entre diferentes movimientos contemporáneos, por ejemplo, con el dionisiaco, así como con el pitagorismo y los misterios de Eleusis. Se le han aplicado nuevas etiquetas como ‘movimiento espiritual’ o ‘ambiente religioso’. Lo que está claro es que no se

⁶ A. Bernabé, “Tendencias recientes en el estudio del orfismo”, p. 30.

configura nunca como una 'iglesia' ni muestra una jerarquía con una estructura común a diversas ciudades.

6. Se insiste en su carácter de religión basada en textos, aunque se exagera, ya que el orfismo no es solamente un estilo o una tradición poética, sino más bien un complejo solidario de forma y contenido, una ideología y una concepción.
7. Se manifiesta también su carácter alternativo y anticonformista, especialmente con el tema del vegetarianismo, ya que en la religión de la *polis*, el sacrificio cruento es una de las manifestaciones básicas.
8. Se insiste en evaluar la fiabilidad de los autores que sirven de fuente, como Damascio, Proclo o Platón, para tratar de determinar su carácter como transmisores de textos y doctrinas órficos.
9. Se considera posible hablar de las siguientes creencias básicas de los órficos: los seres humanos surgen de las cenizas de los Titanes que fueron despedazados por Zeus en castigo por haber matado a Dioniso; el alma de los hombres es divina e inmortal, pero debe expiar la culpa de los Titanes, así como culpas de existencias anteriores, por lo que reencarna varias veces (*metempsicosis*) en distintos cuerpos (considerados como cárceles) hasta que logra su liberación, la cual se acelera siendo iniciado en los misterios dionisiacos, manteniendo una vida de pureza y celebrando ciertos ritos.
10. Se acepta el carácter multiforme del propio orfismo, así como la imprecisión de sus límites.
11. Sobre todo parece fructífero el camino de señalar las variantes del orfismo, debidas al lugar, a la época, a influencias populares y cultas, etc.

Cabe señalar que después de haber tratado este panorama, el mismo Alberto Bernabé ha publicado diferentes textos para disminuir las deficiencias que él hace notar en esta lista. Este estudioso será, pues, una de las principales autoridades en la materia que utilizaremos.

Como se puede observar, a lo largo de muchos años y gracias a profundas investigaciones, se han ido resolviendo interrogantes e inquietudes sobre el orfismo que antes parecían sin respuesta, por lo que también ahora esperamos contribuir a este proceso de esclarecimiento histórico de dicho complejo fenómeno cultural.

III. TEXTOS ÓRFICOS Y TESTIMONIOS SOBRE EL ORFISMO

En este capítulo especificaremos qué textos vamos a utilizar para nuestro análisis, ya que, como mencionamos, no hay ninguna obra griega arcaica o clásica que hable en su totalidad del orfismo. A partir del siglo VI a. C. hasta la época helenística, se le atribuyen a Orfeo obras de carácter religioso que se refieren bien al origen de las cosas y de los dioses (poesía cosmogónica o teogónica), bien a la génesis de los seres humanos (poesía antropogónica), y, consecuentemente, al origen y destino de las almas. Si bien a lo largo del trabajo analizaremos algunas diferencias que había entre estas nociones y la de Hesíodo principalmente, mencionaremos ahora cuatro características de la concepción denominada órfica que no se encuentran en la *Teogonía* de este autor:

- a) La existencia de una recreación inteligente del cosmos después de una primera creación, esto es, Zeus ingiere al primer demiurgo para así ‘quedar embarazado’ del mundo y volver a darlo a luz de forma ordenada e intelectual.
- b) La existencia de un primer elemento germinal, que adopta la forma de un huevo cósmico, del que nace Eros, que representa el origen de la fertilidad en el mundo.
- c) El añadido a la secuencia de reyes divinos, de un reinado de Dioniso, nacido de Zeus y Perséfone, lo que tiene un valor fundamental, ya que el reinado de cada dios implica una forma de concebir el papel de las relaciones entre los dioses y de éstos con los hombres. Esto supone que hay un distanciamiento de las ideas órficas frente a las ‘olímpicas’ en lo que se refiere a las relaciones entre hombres y dioses.
- d) Una tendencia muy acusada al sincretismo entre dioses convirtiendo lo que en otras variantes de la religión griega son divinidades diferentes en meras advocaciones de una sola.

Tenemos noticia de las mencionadas obras órficas gracias al filósofo neoplatónico Damascio, quien fue discípulo de Aristóteles y que refiere en su obra, *Problemas y Soluciones sobre los Primeros Principios*, la existencia de varias teogonías órficas: una, que considera la ‘corriente’, la llamada *Discurso Sacro (Hieros logos) en 24 rapsodias* o simplemente las *Rapsodias*, otra, transmitida por Jerónimo y Helánico, y otra, por el peripatético Eudemo.

Temáticamente, estas teogonías o cosmogonías, se pueden dividir en ‘cosmogonías de la Noche’ y ‘cosmogonías del huevo’, según el elemento primordial del cual surge todo. En la primera categoría se incluyen la de Eudemo y la del Papiro de Derveni, y en la segunda, la de Jerónimo y Helánico y la que transmite, como parodia, Aristófanes. Las *Rapsodias* son una cosmogonía que sintetiza elementos tanto de la Noche como del huevo. Además, contamos también con el llamado *Testamento de Orfeo* o *Hieros logos* en donde puede verse una adaptación tardía de estos temas. Hablaremos a continuación más detalladamente de cada una de estas cosmogonías.

Las Rapsodias

Según Alberto Bernabé¹, el *Relato sacro, hieros logos (ιερός λόγος) en 24 rapsodias*, o *Teogonía en 24 rapsodias* o simplemente *Rapsodias* es la obra atribuida a Orfeo más mencionada y de la que más fragmentos se conservan. Acerca de ese título, L. Brisson señala:

El mismo título es muy evocador. La expresión ‘discursos sagrados’ es un sinónimo de ‘escrituras santas’, un género literario que tenía mucho éxito en esa época. El segundo miembro del título ‘en 24 rapsodias’ denuncia la pretensión de competir con los poemas homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, los cuales estaban divididos por los editores y críticos literarios de la época helenística en 24 cantos, uno por cada letra del alfabeto griego que iba

¹ A. Bernabé, *Hieros logos...*, pp. 107-108.

de la A a la \Omega ; estos cantos llamados ‘rapsodias’, se volvieron también una suerte de poemas teológicos gracias a la exégesis filosófico-literaria a la cual se han sometido.²

La conocemos por las abundantes referencias de filósofos neoplatónicos de los siglos V y VI d. C., como Damascio, Olimpiodoro y, sobre todo, Proclo. Era probablemente la única teogonía órfica que se conservaba en su época. Para los neoplatónicos era un poema muy apreciado, en la medida en que lo consideraban —según Bernabé,³ erróneamente— precedente del pensamiento de Platón y, por tanto, del suyo. Sin embargo, estos filósofos con frecuencia recurren a los fragmentos de Orfeo con deseos de apoyar sus propias interpretaciones y, por tanto, los deforman a su conveniencia.

Conservadas fragmentariamente, como se ha señalado, las *Rapsodias* constituían una obra extensa, ya que la *Suda* nos informa que tenía 12,000 versos. Se advierte, sin embargo, que las configuran elementos de dataciones y orígenes diversos, por lo que colegimos que la obra fue compuesta sobre la base de poemas más breves, por lo tanto quizá podemos decir que su autor debió proponerse la creación de un corpus de poesía órfica.

L. Brisson afirma que un atento examen de su contenido deja suponer que las *Rapsodias*, que incorporan y retoman datos probablemente muy antiguos, fueron compuestas hacia el fin del siglo I o principios del II d. C. El mayor argumento en favor de esta datación reside en el hecho de que ningún testimonio sobre Cronos (el Tiempo) —la figura mítica que, precediendo a Noche, permite distinguir la versión antigua de la teogonía órfica de la de las *Rapsodias* y naturalmente de la de Jerónimo y de Helánico— remonta

² L. Brisson, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, p. 4

³ *Ibid.*, p. 108.

más allá de la segunda mitad del siglo II d. C. Alberto Bernabé, por su parte, dice que parece verosímil atribuirle una fecha de compilación ligeramente anterior al 100 a. C.⁴

El autor de esta obra no es conocido, pero parece influido por corrientes científicas y filosóficas, de las que toma algunos rasgos, como la teoría de los elementos, ideas en boga en la época que coexisten con elementos arcaicos.

Teogonía de Eudemo

La única noticia que tenemos, según Bernabé, de la existencia de la *Teogonía de Eudemo* procede de Damascio: “Ἡ δὲ παρὰ τῷ περιπατητικῷ Εὐδήμῳ ἀναγεγραμμένη ὡς τοῦ Ὀρφέως οὔσα θεολογία . . . ἀπὸ δὲ τῆς Νυκτὸς ἐποιήσατο τὴν ἀρχήν...” (1.319.8-11): “El relato sagrado transmitido por el peripatético Eudemo como obra de Orfeo... configura el principio a partir de la Noche.” (Trad.: A. Bernabé).

Sin embargo, Eudemo, filósofo del siglo IV a. C., discípulo de Aristóteles, no es el autor del poema, sino un enciclopédico estudioso de la historia religiosa y literaria que lo comentó, lo cual nos indica que el poema es anterior al mismo Eudemo, esto es, al menos del siglo V a. C., lo que apunta a una fecha muy próxima a la de la *Teogonía de Derveni*. Al parecer, ésta es la teogonía que conocen Platón y Aristóteles y, en general, la más popular en los siglos V y IV a. C. en Atenas.

La teogonía de Jerónimo y Helánico

Además de la teogonía ‘corriente’, esto es, la de las *Rapsodias*, y de la eudemia, Damascio refiere otra: “Ἡ δὲ κατὰ τὸν Ἱερώνυμον φερομένη καὶ Ἑλλάνικον, εἶπερ-

⁴ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 109.

μη̄ καὶ ὁ αὐτός ἐστιν.” (1.317.15-16): “La teogonía órfica transmitida por Jerónimo y Helánico, si es que no se trata del mismo autor.” (Trad.: A. Bernabé).

La expresión “transmitida por Jerónimo y Helánico” implica que tampoco en este caso (al igual que con la de Eudemo) se refiere Damascio a los autores de la obra, sino que alude a quienes le transmiten la información acerca de ella. Ello parece indicar que se trata de un poema del que Damascio sólo tiene noticia a través de una fuente intermedia, o lo que es lo mismo, que en su época ya no se conservaba.

Bernabé⁵ señala que debemos considerar esta teogonía tan anónima como las demás y tomar la designación de ‘Jerónimo y Helánico’ sólo como una etiqueta cómoda. Esta teogonía, según este autor, se data en torno al siglo II a. C., esto es, anterior a las *Rapsodias*. Siguiendo al mismo autor, esta obra presentaba un carácter más abstracto y filosófico, menos mitológico que las teogonías que hemos visto hasta ahora.

Testamento de Orfeo

Se conocía con el nombre de *Testamento de Orfeo* un texto pseudoepigráfico, surgido en el ámbito de judíos helenizados, al que en realidad también debemos llamar —según Alberto Bernabé⁶— *Relato sagrado (Hieros logos)*. En este texto, el propio Orfeo hablando en primera persona abjura de los errores del politeísmo e instruye a Museo sobre la verdadera naturaleza de Dios, como cita Teófilo en *Contra Autólico*: “ Ὀρφέα οἱ τριακόσιοι ἐξήκοντα πέντε θεοί, οὓς αὐτὸς ἐπὶ τέλει τοῦ βίου ἀθετεῖ, ἐν ταῖς Διαθή-

⁵ A. Bernabé, *Hieros logos...*, pp. 89 y 91.

⁶ *Ibid*, p. 220.

καὶς αὐτοῦ λέγων ἕνα εἶναι θεόν;” (3.2.7-9): “¿Y de qué le sirvieron a Orfeo los trescientos setenta y cinco dioses a los que él mismo niega, al final de su vida, diciendo en su *Testamento* que hay un solo dios?” (Trad.: A. Bernabé).

Nos han llegado diversas citas acerca de esta obra, cada una de ellas presenta un texto con más o menos versos, lo que delata la existencia de varias versiones.

Hieros logos

El nombre de *Hieros logos*, no sólo alude a este texto tardío denominado también *Testamento de Orfeo*, sino que ‘relato antiguo’ o ‘sagrado’ es la forma con que algunos autores, como Platón, remiten a la poesía órfica. Luc Brisson explica que en la época imperial un gran número de escritos, de géneros y de contenidos diferentes, circulaban bajo el nombre de Orfeo y que es muy difícil hacer un inventario de todos ellos. Hay algunos atribuidos específicamente a Orfeo y citados por autores conocidos, éstos pueden repartirse en textos que tienen relación con la vida y las actividades de Orfeo, himnos en honor de personajes evocados en las diferentes versiones de la teogonía y obras relativas a cuestiones naturales como la astronomía y la medicina.

En la primera clase entran las *Argonáuticas* atribuidas a Orfeo (probablemente del siglo IV d. C.), obra en la que éste relata la expedición comandada por Jasón para obtener el vellocino de oro. En la segunda, hay unos himnos atribuidos a Orfeo que celebran principalmente a Dioniso, Eros y Deméter, de los cuales se han conservado ochenta y siete. Su fecha de composición ha de situarse entre los siglos IV y II a. C. Se conservaron junto con los de Homero, los de Calímaco y los de Proclo en muchos manuscritos de los siglos

XV y XVI. Lo fascinante de la colección —dice Guthrie⁷— consiste en la probabilidad de que sea el auténtico himnario utilizado otrora en una sociedad cultural pagana, y por lo tanto un espécimen de algo que, por común que pueda haber sido en la antigüedad, es en verdad actualmente muy raro. En la tercera están, por ejemplo, las *Lithiká* o *Lapidarias*, un tratado sobre las virtudes mágicas de las piedras. Su composición podría remontarse al siglo II d. C. Por otro lado, hay poemas cosmológicos, que nos hablan de cómo es el mundo a través de símiles sencillos que concretizan la visión órfica. Proponían modelos como el manto de Perséfone cuyos adornos eran la vegetación (*El Peplo*), o una cratera (*La Crátera*), o imaginaban al mundo compuesto por siete planetas como las siete cuerdas de una lira (*La Lira*). Bernabé⁸ explica que nos han llegado restos mínimos de estos poemas, surgidos, al parecer, en ámbito pitagórico.

Fuentes arqueológicas

Ya mencionamos los tres hallazgos arqueológicos que han ampliado el panorama del orfismo, esto es, el papiro de Derveni, las láminas de hueso de Olbia y las laminillas doradas. Ahora profundizaremos un poco más en cada uno de ellos.

a) Láminas de hueso de Olbia

Son tres láminas de hueso pequeñas (la más grande mide 5.1 x 4.1 x 0.2 cm.), más o menos rectangulares, con las esquinas redondeadas, en donde pueden leerse algunas palabras acompañadas de dibujos. Se encontraron en la zona de un templo en Olbia (o Borístenes, colonia de Mileto, fundada hacia el VII a. C. en la desembocadura del Dniéper) y fueron

⁷ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 261.

⁸ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 16.

datadas en el siglo V a. C. Aunque se descubrieron en 1951, las laminillas no se publicaron hasta 1978, en ruso, por lo que el mundo occidental no se enteró de su existencia hasta que Tinnefeld en 1980 publicó un amplio informe en alemán sobre el artículo ruso. Olbia es la ciudad en la que Herodoto (4.77-79) sitúa la iniciación del rey escita, Escilas, en los misterios de Dioniso Baqueo. Ahora —afirma Bernabé⁹—, gracias al hallazgo de las láminas de hueso, podemos afirmar que lo que describe Herodoto era un culto órfico.

Se trata, entonces, de tres breves textos en los que la palabra ‘verdad’ aparece relacionada con estas doctrinas místicas ocupando una posición primordial. Dada su breve extensión, los reproducimos ahora en traducción:

- a) Vida-muerte-vida / verdad / Dioniso, órficos.
- b) Paz, guerra / verdad, mentira / Dion(iso).
- c) Dion(iso) / mentira verdad / cuerpo-alma.

En este contexto, explica Bernabé¹⁰, ‘verdad’ (ἀλήθεια) adquiere un valor importante. Puede referirse a la propia doctrina, que sería la verdad frente al error en el que vive el resto de la humanidad. Pero también alude a la verdad del alma frente a la mentira del cuerpo, lo que nos sitúa en el ámbito de la doctrina del σῶμα-σῆμα (cuerpo-sepultura). Pero sobre todo, se trata de conocimientos místicos que no deben ser olvidados y en ese sentido son ἀλήθεια. Es debido a estos conceptos que se ha llegado a la conclusión de que estas láminas provienen de un contexto órfico o que tienen influencia de las concepciones órficas.

⁹ A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 62, nota 131.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

b) Papiro de Derveni

El segundo hallazgo arqueológico es el llamado *Papiro de Derveni*, un rollo de bastante extensión hallado en 1962, en Derveni, a 10 km. al noroeste de Salónica, junto a una tumba perteneciente a un grupo de seis personas, en los restos de la pira funeraria. Estaba destinado a ser quemado, pero rodó de la pira y sólo se chamuscó, lo que, paradójicamente, posibilitó la conservación de una gran parte de éste. Se comprobó que contenía 26 columnas no completas, dado que la parte de abajo de todas ellas se quemó. Así que se pueden leer las diez o doce primeras líneas (en algún caso hasta 15) de cada columna.

El rollo fue datado entre 340 y 320 a. C. La obra que contiene, dice Bernabé¹¹, es atípica: el autor cita un pasaje de Heráclito, se refiere a ciertas cuestiones religiosas, y desde el final de la columna VII, se centra en comentar por extenso unos versos que atribuye a Orfeo. El comentario en prosa debe remontarse a una fecha muy próxima al 400 a. C., pero los versos órficos que cita y comenta son más antiguos, de una obra probablemente anterior al 500 a. C. Esta fecha lo sitúa como el poema órfico más antiguo del que tenemos noticia.

El comentarista del papiro de Derveni está convencido de que Orfeo le da al lenguaje común un sentido deliberadamente oscuro y alegórico para que sus palabras sólo sean entendidas por iniciados. La interpretación del comentarista es totalmente física, muy influida por filósofos presocráticos como Anaxágoras, Heráclito, Leucipo y Diógenes de Apolonia. En cambio, nuestro autor parece ignorar completamente a Platón, circunstancias que han llevado a datar el texto en esa fecha.

Se ha demostrado que el comentario no era un texto ‘privado’ de círculos órficos, ni secreto, sino que tuvo cierta circulación, ya que fue conocido por otros autores, como

¹¹ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 32.

Filócoro (IV-III a. C.) y un escoliasta de Hesíodo. Burkert afirma que es demostrable que el texto de Derveni no es exótico ni marginal, sino que forma parte de la literatura clásica normal y podía ser leído en cualquier parte, incluida Atenas.¹²

No sabemos qué clase de poema era, lo llamamos convencionalmente *Teogonía* porque sus temas son similares a los de la *Teogonía* hesiódica, pero en los versos conservados vemos cómo el poeta parece pasar rápidamente sobre partes importantes del argumento, a las que se refiere de forma sumaria por medio de relatos. No parece, pues, un poema de pretensiones sistemáticas como lo es la *Teogonía* de Hesíodo, por lo que podemos pensar en un himno breve (al modo de los *Himnos homéricos*) centrado en el mito de la toma del poder divino por Zeus y su recreación del mundo. Acerca de esta cuestión, Fabienne Jourdan en su edición al papiro comenta:

Esta obra constituye un comentario alegórico de prácticas religiosas y de versos órficos. El autor reprocha a sus contemporáneos una comprensión demasiado literal de los ritos y textos sagrados... El comentador se vuelve, entonces, el verdadero iniciador.¹³

Desde su descubrimiento hasta la fecha se han publicado tanto ediciones como múltiples artículos basados en este papiro. Maria Serena Funghi realizó una bibliografía exhaustiva sobre el Papiro de Derveni que abarca hasta el año de 1996.¹⁴

c) Laminillas doradas

El tercer grupo de hallazgos arqueológicos importantes es el de algunas laminillas de oro destinadas a acompañar a difuntos en su viaje al más allá con consejos encaminados a franquear los obstáculos que se les pudieran presentar en el camino después de la muerte. Se trata de una serie de laminillas de oro de pequeño tamaño (oscilan entre 8-4 cm. de

¹² W. Burkert, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, p. 113.

¹³ *Le Papyrus de Derveni*, p. XIV.

¹⁴ En *Studies on the Derveni Papyrus*, pp. 175-185.

ancho y 3-1 cm. de alto). La utilización de oro corresponde sin duda a la búsqueda de un material que debía ser noble y duradero, “útil para evitar influjos malignos y símbolo de la perdurabilidad de la vida que se espera para el difunto”.¹⁵

Se han encontrado en tumbas, pero el reducido número de éstas que ha aportado textos de este tipo, frente a las miles que se han excavado, indica que los usuarios de las laminillas eran un grupo minoritario, con una cierta unidad de creencia, verosímilmente iniciados, “seguidores de un movimiento religioso al que, después de algunos años de duda, debemos llamar ya sin cohibirnos ‘órfico’, y convencidos de que en el más allá les estaba reservado un destino especial”, afirma Bernabé.¹⁶ Ciertamente dichas laminillas no mencionan las palabras ‘Orfeo’ u ‘órfico’, sin embargo varios estudiosos, como Alberto Bernabé, han llegado a la conclusión de que definitivamente presentan influencia de este movimiento. Dicho autor explica: “Ya conocíamos varias de ellas desde antiguo, pero se había discutido hasta la saciedad si eran órficas o no, si derivaban de un ámbito eleusino y otras muchas interpretaciones posibles, argumentándose sobre todo que en ellas nunca se mencionaba a Dioniso.”¹⁷

Francisco Diez de Velasco especifica que estas laminillas eran secretas, no pensadas para ser leídas o vistas por otros ojos que los del muerto y sus compañeros de iniciación, además dice que presentan una cualidad muy particular: no es material susceptible de opinión sino materia de fe.¹⁸ Cuando un iniciado se hacía enterrar con este tipo de objeto era consciente de lo que hacía y creía en ello. No se trata, por lo tanto, de la expresión de un tibio más allá en el que se cree a medias sino de un anhelo que se estima certeza.

¹⁵ A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 14

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 27.

¹⁸ F. Diez de Velasco, *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, p. 8.

Acerca del lugar de producción, han aparecido en zonas muy concretas: un grupo amplio apareció en Magna Grecia, le siguen en número Tesalia, Creta, Pela (Macedonia), Roma y Lesbos. Presentan, sin embargo, considerables diferencias de datación, casi setecientos años entre la más antigua, la de Hiponio, en torno al 400 a. C., hasta la más reciente, aparecida en Roma y datada en el 260 d. C., aunque la mayoría de ellas data entre los siglos IV y III a. C.

En cuanto al contenido de estos documentos, si descontamos algunos ejemplares divergentes, muestran una considerable unidad. Contienen en general referencias al más allá, “con toda evidencia sus usuarios esperan obtener una situación especial en el otro mundo, no tanto gracias a las laminillas mismas, cuanto merced a lo que en ellas se les recuerda qué deben hacer o decir”,¹⁹ especifica Diez de Velasco. Alberto Bernabé, por su parte considera que probablemente los textos de las laminillas proceden, en último término, de pasajes de una o varias *Catábasis*, esto es, de un poema o poemas en que se aleccionaba al muerto sobre lo que iba a encontrar en su recorrido por el más allá.²⁰ Debido a que vamos a utilizar varias de estas laminillas a lo largo de la investigación, presentamos ahora sólo el comienzo de una de ellas (de Petelia):

Εὐρήσ(σ)εις δ' Αἶδαο δόμων ἐπ' ἀριστερὰ κρήνην,
πὰρ δ' αὐτῆι λευκὴν ἔστηκυῖαν κυπάρισσον·
ταύτης τῆς κρήνης μηδὲ σχεδὸν ἔμπελάσειας.
εὐρήσεις δ' ἑτέραν, τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης...
(L 3, vv. 1-4)

Hallarás, a la izquierda de la mansión de Hades, una fuente,
y junto a ella, un albo ciprés erguido.

¡A esa fuente no deberías aproximarte ni un poco!

Pero hallarás al otro lado, de la laguna de Mnemosine,...

(Trad.: A. Bernabé)

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 255.

Catábasis

Tenemos diversas noticias de literatura órfica en que se narraba un descenso a los infiernos o *Catábasis* (κατάβασις).²¹ El pretexto podía ser el mito según el cual Orfeo fue a los infiernos a buscar a Eurídice —su esposa muerta por la mordedura de una serpiente— por lo que el poeta podía describir lo que sucedía en ese lugar, especialmente la suerte de las almas tras la muerte. Algunos fragmentos relativos al inframundo han ido a parar a diversas *Teogonías*, otros se recogen en las laminillas de oro, otros son alusiones de autores antiguos, como Píndaro o Platón, pero no tenemos criterios, afirma Bernabé²², para decidir si todos estos fragmentos que se refieren a lo que sucede en el más allá proceden de una *Catábasis* como tal o no.

El mismo Bernabé presenta en su obra *Hieros logos* varios pasajes que testimonian la existencia de un poema órfico llamado “Descenso al Hades” y, además presenta el Papiro de Bolonia, que parece contener asimismo una *Catábasis*. Veremos ambos con más detalle en el curso de la investigación.

Ediciones y traducciones

Para el estudio y análisis de las escenas ‘órficas’ sobre vasijas partimos de las antologías de textos sobre el orfismo que han realizado Giorgio Colli (*La sabiduría griega*) y Alberto Bernabé (*Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, en 2001; *Hieros logos*, en 2003 y *Textos órficos y filosofía presocrática: materiales para una comparación*, en 2004). Además, recurrimos a citas de diversos autores griegos y romanos no recogidas por estos dos estudiosos.

²¹ Acción de descender. De κατά, preposición que tiene el sentido de descender y de βαίνω, verbo que significa ‘andar’, ‘ir’.

²² A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 280.

Puesto que nuestro interés primordial no es de índole filológico, no consideramos necesario presentar traducciones propias de los textos, toda vez que contamos, en la mayoría de los casos, con ediciones confiables de distintos autores. En general, preferiremos las de la Biblioteca Clásica Gredos u otras publicadas por traductores reconocidos. Cuando no tuvimos acceso a traducciones de los textos originales que nos interesaban, recurrimos a la traducción de Alberto Bernabé o de Dionisio Mínguez (traductor al español de la obra de Colli).

**IV. LA RELIGIÓN GRIEGA.
APUNTES PARA
SU COMPRENSIÓN GLOBAL**

Empezamos este capítulo aclarando que en Grecia no existió una ‘religión’ tal y como hoy la conocemos, es decir, con instituciones y preceptos que los adeptos siguen; los griegos tenían, más bien, distintos cultos y creencias que, sin embargo, eran más del tipo social que individual. De hecho, los términos empleados para referirse a ello (νομίζειν, θεραπεύειν) significan, ya sea ‘seguir la costumbre’, ya sea ‘servir a los dioses’, entiéndase por ello: ofrecerles un culto o los honores que les son debidos. Así, podemos incluso afirmar, sin que resulte paradójico, que en Grecia no era necesario ‘creer’.¹

Muchos investigadores han hablado acerca de la religión griega y, dado que no es el propósito de esta investigación realizar una actualización bibliográfica de lo que se ha dicho al respecto, sólo referiremos lo que Jan N. Bremmer expone en su obra titulada *Greek religion*. Hemos escogido a este autor por dos razones: por un lado porque, dando continuación a las investigaciones de Walter Burkert, es uno de los grandes estudiosos de este ámbito en la actualidad y por otro, porque propone una definición de ‘religión griega’ que será de gran utilidad en la comprensión del papel del orfismo en Grecia, el cual se desarrollará a lo largo de esta tesis. Bremmer centra su investigación principalmente en Grecia arcaica y clásica y, a partir de los testimonios de estos siglos, define la religión con las siguientes características:

Era pública y comunal, más que privada e individual, y no tenía división estricta entre sagrado y profano. También era politeísta y estaba ‘interconectada’; servía para mantener el orden y producir sentido; estaba comprometida con el aquí y el ahora y se transmitía de boca en boca, no a través de textos escritos. Finalmente, era un dominio masculino y carecía de un establecimiento religioso.²

Explicaremos, haciendo uso de los comentarios del mismo Bremmer, cada una de las partes de su definición:

¹ J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, p. 619.

² J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 1.

En primer lugar, la religión era parte de la vida cotidiana griega, ya que cualquier acontecimiento, desde los más pequeños (como las distintas comidas diarias) hasta los más grandes y trascendentales (como los nacimientos, los matrimonios, las muertes, las guerras y los ciclos agrarios, entre otros), era acompañado por rituales religiosos y, por eso, estaba sujeto a reglas establecidas. Por tanto, como se puede inferir, esos ritos concernían no sólo al individuo en cuestión, sino a toda la comunidad, por lo que Bremmer afirma que la religión era una cuestión pública más que individual.

Siguiendo esta idea, Martin P. Nilsson explica que en Grecia la práctica de la religión estuvo desde el principio ligada a la sociedad y, además, que el culto doméstico ocupaba una posición importante aunque obscura. También afirma que aunque había actos de culto individuales, como el sacrificio, la dedicación de un *ex-voto*, o una oración silenciosa, el culto era siempre una actividad pública o comunal, lo cual implicaba, obviamente, una estrecha relación con la vida política. Acerca de esto, Bremmer³ explica que la influencia de las cuestiones políticas en la religión era evidente y da un ejemplo: cuando Atenas se volvió una ciudad más democrática, creó un clero adicional al controlado por los aristócratas, y cuando se volvió más imperialista, comenzó a extender el culto de su diosa más importante, Atenea, en otras ciudades, lo cual muestra que los dos ámbitos estaban estrechamente ligados.

La religión de la *polis*, continúa Nilsson, se formó sobre la de la familia y la del *genos* (γένος) absorbiéndola junto con sus derechos hereditarios, a medida que el poder estatal sustituía a la antigua organización patriarcal. El centro religioso de la *polis*, entonces, era el *hogar* existente en el edificio del Consejo, del cual los que partían a tierras extrañas a fundar colonias tomaban fuego para encender el de la nueva ciudad. En la época

³ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 3.

más antigua, explica este autor, el guardián supremo del culto oficial era el mismo que cuidaba de los asuntos civiles del Estado, esto es, el rey o *basileus* (βασιλεύς). Cuando la realeza fue eliminada, los deberes sagrados del rey pasaron a uno de los funcionarios de la república; pero frecuentemente se daba el caso, por ejemplo en Atenas, de que conservase el nombre de rey, el *arconte* (ἄρχων) *basileus*, lo cual es un indicio, según este autor, del carácter conservador de lo religioso.⁴

Cuando las comunidades griegas se transformaron en *polis*, era ésta o más concretamente la asamblea, quien decidía todas las cuestiones relativas a la religión, aunque ésta no dejaba de reconocer, explica Nilsson, el poder de los dioses solicitando su consentimiento, por ejemplo por medio del oráculo de Delfos, si se trataba de modificar viejos cultos o de introducir otros nuevos.⁵ No podemos decir, sin embargo, que la griega sea una religión estatal en el sentido que hoy damos a este término, más bien era el aspecto de la vida social por el cual se testimoniaba a los dioses el debido respeto y se aseguraba su favor y benevolencia el que presidía la religión.

La siguiente característica de la religión griega mencionada por Bremmer es que “era politeísta”, esto es, dado que sólo con la totalidad de los dioses se creía que se cubrían todos los aspectos de la vida, la piedad nunca significó la devoción a un solo dios, no obstante, la cercanía de un santuario podía haber fomentado una relación especial con un dios o héroe en particular.

Aunque pudiera parecer que los griegos eran totalmente abiertos en cuanto a los dioses o héroes a los que rendían culto, Bremmer aclara: “La cualidad importante de la piedad era mantener las costumbres ancestrales... La tolerancia religiosa no era una gran

⁴ M. Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, p. 14.

⁵ *Ibid*, p. 16.

virtud griega”,⁶ de lo cual se deduce que el panteón estaba limitado. Esta idea se relaciona con la anterior y con lo explicado por Nilsson, acerca de que la religión siempre estuvo ligada al Estado (cualquiera que este fuera: aristocracia, monarquía o democracia), el cual regulaba los cultos y festividades.

El hecho de que “la religión estuviera ‘interconectada’” —siguiente característica de la definición de Bremmer— significa que la esfera de los hombres estaba constantemente relacionada con la de los dioses, lo cual se puede constatar desde los primeros testimonios literarios griegos con los que contamos, la *Ilíada* y la *Odisea*. Esto es diferente, por ejemplo, en la cosmogonía cristiana, es donde estas dos esferas no se relacionan directamente, sino mediante intermediarios (sacerdotes). No obstante, aunque en Grecia las dos esferas tenían lazos estrechos, los mortales no podían intentar traspasar sus límites, es decir, no podían aspirar a una inmortalidad.

Las tres características de Bremmer mencionadas hasta ahora sirven para comprender la siguiente: “la religión mantenía el orden y producía sentido”. Esto es, los griegos explicaron y organizaron el mundo y lo que sucedía en él por medio de mitos protagonizados por dioses o héroes a los que, a la vez, se les rendía culto para que éstos permanecieran así. Por lo tanto, la religión griega “concernía al aquí y ahora” —siguiente característica de Bremmer— ya que daba respuestas a cualquier evento, feliz o infeliz, que se presentara día a día.

El hecho de que “la religión se transmitía de boca en boca, no a través de textos escritos”, siguiente elemento de la religión griega según Bremmer, es un elemento que diferencia a la religión griega de las instituciones religiosas tal y como hoy las conocemos,

⁶ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 5.

en las cuales los creyentes basan su fe en libros específicos, como la Biblia en el Cristianismo o el Corán en el Islam.

Podemos comprender fácilmente la siguiente característica referida por Bremmer: “las mujeres no participaban en la vida religiosa”. Dado que la vida —con todo lo que ella conlleva— en Grecia estaba dominada por los varones libres, ellos podían (y lo hacían) restringir las oportunidades religiosas a las mujeres y a los esclavos, cuya posición en este ámbito era modesta, excepto en aquellos festivales donde el orden social era temporalmente suspendido.

Finalmente, Bremmer explica que la religión “carecía de un establecimiento religioso”, lo cual implica que, aunque había muchos templos, no eran utilizados para reuniones con fines religiosos, es decir, no había un lugar fijo en donde los adeptos llevaran a cabo sus rituales. Esto está íntimamente relacionado con el hecho de que tampoco había una clase sacerdotal, ya que no hubo personas específicas que consagraran su vida al servicio de los dioses. Los sacerdotes, en cambio, no eran sino ciudadanos que, junto a su ocupación en la vida de la ciudad, tenían la misión de cuidar del culto de un dios y custodiar su templo.⁷

Esperamos que aunque esta explicación acerca de lo que era la ‘religión’ en Grecia no es muy extensa, sea lo suficientemente precisa para poder comprender, a lo largo de esta investigación, de qué manera el orfismo formaba parte de ella y, en cierta medida, se le oponía.

Por otro lado, nos parece importante explicar el concepto acuñado por Martin Nilsson: la ‘religiosidad’, puesto que será importante para la comprensión del nacimiento y desarrollo del orfismo. Este autor explica que en Grecia el individuo valía sólo en cuanto

⁷ M. Nilsson, *Historia de la religión griega*, p. 62.

eslabón de la cadena del *genos*, sólo en cuanto ciudadano de una *polis* y, por tanto, la expulsión del *genos* y de la *polis* era, después de la pena de muerte, el castigo más grave que podía afectar a cualquiera, de hecho, uno de los motivos por los que alguien podía sufrir una pena era una falta religiosa, como no cumplir los deberes del culto a los dioses, pues ello ponía en peligro el favor que los dioses dispensaban al *genos* y a la *polis*.⁸ Por ello, suponemos que la gente cumplía inevitablemente lo que le correspondía hacer dentro de los cultos. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿había una fe o creencia profunda común? Cada cual, explica Nilsson, podía decir y pensar sobre los dioses lo que se le antojara, pues no era la religión estatal, sino la poesía y el mito lo que describía la apariencia y la actividad de los dioses. Lo único que estaba cohesionado eran las fiestas, las cuales eran la manifestación más concreta de la religión colectiva (si se le puede llamar así), pero cada uno tenía libertad para, si así lo deseaba, dirigirse personalmente a un dios con sacrificios, promesas o plegarias. Esta ‘religiosidad’ personal existió, entonces, desde época arcaica y se refiere específicamente a lo que la gente hacía o creía respecto a los dioses independientemente de la *polis*, por ejemplo las ofrendas que se presentaban en los distintos templos.

A lo largo de esta investigación, a través del análisis de las vasijas, veremos cómo el orfismo se insertó en esta situación social, tanto en la religión de la *polis*, como en la religiosidad individual.

⁸ M. Nilsson, *Historia de la religiosidad griega*, p. 22.

V. ÁTICA Y MAGNA GRECIA: CERÁMICA Y CERAMISTAS

Un poco de historia

La Confederación o Liga de Delos fue una agrupación conformada por los ciudadanos atenienses, los habitantes de las islas del mar Egeo y los griegos de las costas de Asia Menor, esto es, las ciudades-estado de la antigua Grecia. Fue fundada en el 478 a. C. para asegurar la libertad de las ciudades del oriente griego y continuar la guerra contra los persas.

En el año 454 a. C., Atenas se volvió gestora de la confederación y recibió el tesoro de ésta, que antes se encontraba en Delos, y parte de los fondos comunitarios se empleó para el embellecimiento de la ciudad. Atraídos por la ingente cantidad de puestos de trabajo que se creó para la realización de las obras de reconstrucción y embellecimiento de la *Acrópolis*, acudieron al *Ática* artesanos y obreros de todo el mundo griego, los cuales propiciaron un crecimiento demográfico y económico en esta ciudad.

Pocos años después, firmada la paz de Calias con los persas en el 449 a. C., el poderío ateniense avivó la siempre latente rivalidad con Esparta, cuya participación y ayuda en las guerras médicas se había olvidado intencionalmente, a esta última se unieron, en la denominada Liga del Peloponeso, las ciudades más pobres y desasistidas, cuyos recursos económicos no les habían permitido cumplir con las exigencias impuestas para su integración en la confederación de Delos. La rivalidad entre Atenas y Esparta desembocó en las llamadas Guerras del Peloponeso, las cuales se escalonaron sin tregua desde el 466 a. C. hasta la total derrota ateniense en el 404 a. C. No obstante, el trágico final de Atenas se había pactado años atrás, cuando a raíz de la Paz de Nicias (421 a. C.), que vino a dar a ambos bandos un respiro de seis años, los espartanos aceptaron de los persas la ayuda financiera necesaria para preparar la flota de la que hasta entonces habían carecido.

Atenas, vencida, se vio regida por un gobierno impuesto por Esparta, el llamado gobierno de los ‘treinta tiranos’, oligarcas que implantaron durante algún tiempo un régimen de represalias. El poder de Esparta se mantuvo hasta el año 371 a. C., fecha en la que sus ejércitos, que parecían invencibles, fueron derrotados por los tebanos en la batalla de Leuctra, al mando del general Epaminondas. Así, se inició la supremacía de Tebas, una época confusa, caracterizada por una continua tensión y desgaste entre las ciudades-estado que pugnaban por mantener su autonomía y conseguir un puesto importante en el ámbito comercial.

Este estado de cosas se mantuvo hasta que Filipo II de Macedonia obtuvo el dominio de toda Grecia, tras vencer a los ejércitos aliados de Tebas y Atenas en la batalla de Queronea en el año 338 a. C. Después de este acontecimiento, las *polis* griegas se aliaron a Macedonia como estados tributarios, aunque conservaron su independencia.

Acerca de la vida cultural en el interior de las *polis*, a mediados del siglo V a. C., Atenas, gobernada por Pericles, alcanzó sus momentos de mayor auge y prestigio, ya que este gran político y estratega, que guió el destino de Atenas durante quince años (443-429 a. C.), tuvo el acierto de rodearse de los intelectuales y artistas más preclaros de la época: Anaxágoras de Clazomene, Zenón de Elea, Protágoras, Herodoto y Fidias, entre otros.

Herman Bengtson explica que la *polis* se transformó desde las Guerras Persas hasta Filipo II de Macedonia (aprox. 500 - 330 a. C.) en un organismo que reunía la mayor concentración de la vida política en el interior con la más amplia apertura para todas las influencias culturales exteriores y que, por ello, no es casualidad que precisamente en esta

época la vida intelectual haya alcanzado en suelo griego su primera culminación en la historia de Europa.¹

John Boardman², por su parte, afirma que la ocupación persa de Atenas en 480 a. C., expulsó a los ciudadanos y a los artistas de sus casas, y que cuando pudieron volver a ellas tuvieron que empezar de nuevo a partir de cero, por lo que seguramente hubo un cambio en los diferentes estilos artísticos: arquitectura, escultura o cerámica, los cuales reflejaban, tal vez, un sentimiento nacionalista más profundo.

Después de esa ocupación, entre las batallas de Platea (479 a. C.) y Queronea (338 a. C.) no pisó suelo griego ningún ejército extranjero, afirma Bengtson, y aunque fueran muy perceptibles los cambios de la política, sobre todo desde la terminación de la Guerra del Peloponeso, “la evolución de la vida interna del Estado y de la vida cultural se mantuvo sin haber sido apenas afectada por estas influencias.”³ Por lo tanto, podríamos hablar de una situación constante en la cultura griega en la época en que tuvieron su mayor popularidad las vasijas áticas de figuras rojas en las que aparece Orfeo.

Acerca de la historia de los llamados griegos occidentales, Herman Bengtson explica que la historia externa de la Magna Grecia en el siglo V a. C. se puede conocer sólo en sus rasgos superficiales y que en todas partes estaban las ciudades griegas en duras luchas defensivas contra los pueblos de la antigua Italia que despertaban. En el interior, afirma, el pueblo se levantó en muchas ciudades contra la aristocrática clase dirigente sostenida por los pitagóricos desde mediados del siglo VI a. C.⁴ La historia del Occidente griego resurge en el primer tercio del siglo IV a. C. en Sicilia, este autor explica: “con

¹ H. Bengtson, *Historia de Grecia*, p. 103.

² J. Boardman, *El arte griego*, pp. 163-164.

³ H. Bengtson, *op. cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid*, p. 155.

Dionisio I, el mundo helénico occidental se hizo cargo de la dirección de los griegos; se trató de un desplazamiento trascendental del equilibrio político en el Mar Mediterráneo el que ponía aún más de relieve la decadencia de la tierra patria griega.”⁵ Nuestro análisis de las imágenes de Orfeo en vasijas reflejará este desplazamiento —político y cultural— desde la Grecia continental hacia la península itálica.

Esta decadencia del continente griega se podía sentir desde la derrota de una flota ateniense frente a Siracusa, en Sicilia, durante las Guerras del Peloponeso, en 415 a. C. La expedición ateniense, que se prolongó hasta el 413 a. C., terminó en desastre, con la destrucción de gran parte del ejército y la reducción a la esclavitud de miles de soldados atenienses y aliados.

Por otro lado, Bengtson afirma que desde siempre Sicilia venía a ser como el ‘dorado Oeste’: “Las posibilidades económicas incomparablemente grandes, la riqueza de los campos en cereales y ganados, el esplendor de los soberbios templos y de las ricas ofrendas, todo esto hacía de la isla un país de leyenda que ofrecía sus tesoros al que quisiera recogerlos.”⁶

La influencia de la religión sobre la vida política, como ya mencionamos, experimentó un considerable impulso desde mediados del siglo VI a. C. en la Magna Grecia, donde los pitagóricos gobernaban muchas ciudades, situación que propició la difusión de doctrinas místicas por esta zona desde la época arcaica. Por su parte, en la Grecia continental, los conflictos del siglo V (junto con otras causas que analizaremos posteriormente) hicieron que los movimientos místicos, dentro de los cuales se cuenta al orfismo, se desarrollaran, Bengtson lo explica así: “si en todos los tiempos la necesidad

⁵ *Ibid*, p. 213.

⁶ *Idem*.

enseña a rezar, también en la Guerra del Peloponeso masas de creyentes se entregaron a los enigmáticos cultos místéricos para encontrar en ellos consuelo y esperanza.”⁷

Tenemos entonces que, aunque es distinta la historia de las dos penínsulas que son los lugares de producción de las vasijas que analizaremos, se puede hablar de algunos puntos en común y de influencia mutua, lo que nos permitirá realizar el *continuum* en la iconografía órfica explicado en la introducción.

Cerámica y ceramistas

La industria de la cerámica proporcionaba trabajo y medios de subsistencia a buena parte de la población, ya que las vasijas eran muy frecuentes en la vida cotidiana. Todas las ciudades griegas utilizaban la cerámica, y únicamente las producciones griegas. Específicamente, hasta el siglo V a. C., la mayoría de estas ciudades la importaba principalmente de Corinto y después de Atenas, la cual ocupó a partir del año 570 a. C. una posición muy particular en la producción de los vasos pintados, posición que no hará más que reforzarse durante generaciones, ya que es la única que ciudad que produce excedentes, en gran parte para satisfacer una demanda exterior considerable, así, nueve de diez vasos pintados por griegos son producidas en los talleres de Atenas.⁸ Las vasijas áticas que analizaremos son producto de esta fábrica.

Por su parte, las vasijas de Magna Grecia que utilizaremos son llamadas apulias por el nombre de la región en la que se fabricaron, Apulia, que se ubica en el ‘tacón’ de la ‘bota’ italiana. Estas vasijas se producían principalmente en las ciudades de Ruvo, Tarento, Altamura, Canosa y Armento. Toda esta región, dada su cercanía con Grecia continental,

⁷ *Idem.*

⁸ R. M. Charbonneaux y F. Villard, *Grecia arcaica (620 – 480 a.C.)*, pp. 68-69.

recibía fácilmente su influencia, así que, como veremos, en un principio los modelos de sus vasijas son parecidos a las áticas, sin embargo, pronto desarrollan un estilo propio resultado de su contexto y, a partir de finales del siglo IV a. C., tanto esta región como toda la península italiana toman el control de buena parte de la producción de vasijas griegas.

Tanto en Ática como en Magna Grecia, el pintor, generalmente una persona libre, era quien diseñaba las escenas adaptándolas a la forma de la pieza, la cual era fabricada por el alfarero y algunos ayudantes.⁹ Según Blázquez, lo frecuente era que los alfareros y artistas fueran metecos o extranjeros.¹⁰

Función de las vasijas

Los ceramistas utilizaron un número de formas de vasijas relativamente limitado. Debido a que casi todas tenían usos específicos, lo que se representaba en ellas responde, en buena medida, a sus funciones. Por lo tanto, referiremos brevemente las funciones de los diferentes tipos de vasijas que analizaremos en esta investigación, lo haremos en orden alfabético:¹¹

1. **Ánfora:** su altura usual era de 45 cm., pero las había desde 30 cm. Tenían doble asa y un cuello que era considerablemente más estrecho que el cuerpo. Eran los contenedores usuales para transportar aceite y vino y, quizá por ser tan comunes, han llegado muchas a nosotros. El nombre *amphora* o más bien la forma griega *amphoreus*: ἀμφορεύς, era aplicada a esta forma.

⁹ En total eran generalmente seis personas aunque había talleres en los que trabajaban hasta quince, de los cuales seis eran pintores.

¹⁰ J. M. Blázquez *et al.*, *Historia de Grecia antigua*, p. 641.

¹¹ Esta información fue tomada de: “Shapes” en R. M. Cook, *Greek Painted Pottery / “Profiles of Vases”* en B. A. Sparkers, *The Red and the Black. Studies in Greek pottery / “La cerámica y sus pinturas”* en G. M. A. Richter, *El arte griego*.

Las ánforas de talla especial (más grandes) tenían a veces un uso funerario, por su parte, el llamado *lutróforo*: λουτροφόρος, que era un ánfora más delgada, alta y con el cuello muy estrecho, se usaba en el ritual de las bodas.

- *Pélike*: es una variante del ánfora de una pieza en la cual la mayor anchura de su cuerpo o panza corresponde a su mitad inferior. A diferencia de la parte inferior de muchas ánforas, la del *pélike* es siempre con reborde, así que se mantiene en pie por sí misma. Medían más o menos 35 cm. de altura. Esta vasija servía de recipiente para el vino y otras sustancias. La palabra griega *pélike*: πέλικη existe, pero no se usa para denominar a esta forma.
- 2. Crátera: medía entre 30 y 40 cm. de alto. Era una vasija de cuerpo amplio y boca ancha que facilitaba a los comensales introducir la copa en ella y servirse así directamente. En ella se mezclaba el vino con el agua, ya que los griegos no bebían el vino puro. Había cuatro variantes, según la forma de sus asas y de sus cuerpos: de columnas, de volutas, de cáliz y de campana o acampanada. Algunas cráteras muy grandes tenían un uso funerario. La palabra ordinaria para esta vasija es *kratêr*: κρατήρ.
- *Dinos*: era una variante de la crátera. El nombre viene de la palabra griega δίνοος, que significaba giro o torno. Era un caldero o receptáculo con forma de globo que se encontraba sobre un soporte vertical más o menos adornado. Fue muy usada durante la época arcaica, más tarde cayó en desuso debido a que la mayor parte de su superficie no era apta para la decoración figurada. Sin embargo, su peculiar apariencia le hizo sobrevivir al menos hasta finales del siglo IV a. de C.

- *Stamnos*: era otra variante de la cratera. Tenía forma globular que se distingue por unas pequeñas asas horizontales que surgen de la panza, y por una boca que se estrecha ligeramente en comparación con el volumen de la pieza. Su uso más común era la conservación del vino o como recipiente para cualquier sustancia. En griego, *stamnos*: στάμνος, parece ser más o menos equivalente a ‘ánfora’. La moderna distinción es arbitraria.
3. *Enócoe*: tenía una sola asa y boca redonda o trilobulada. Era la jarra de vino por excelencia que servía para sacarlo de la cratera, donde había sido agitado, antes de servirlo. Medía 30 cm. de altura o más. El apogeo del *enócoe* se sitúa en el periodo geométrico y se hace más raro durante las figuras negras. Es, sin embargo, en los *enócoes* de figuras rojas arcaicos en los que se funda esta clasificación, elaborada por John Beazley. El nombre: οἴνοχόη (de οἶνος: vino, y χέω: verter) significa ‘vertedor de vino’ que encaja con el uso frecuente de este tipo.
 4. *Hidria*: jarra usada para traer el agua de una fuente. Tenía tres asas; una vertical para sostenerla y para derramar el agua y dos horizontales para levantarla. Su altura era la misma que la de las ánforas. Esta vasija puede hallarse tanto en el estilo de figuras rojas como de figuras negras. A menudo incluye escenas de la mitología griega, reflejando deberes morales y sociales. El nombre *hydriai*: ὑδρίαί, está atestiguado satisfactoriamente para esta forma, así como *kalpis*.
 5. *Kýlix*: es una copa para beber vino, con un cuerpo relativamente poco profundo y ancho levantado sobre un pie y con dos asas dispuestas simétricamente. El círculo del interior casi plano sobre la base de la copa, llamado tondo, fue la superficie principal para la decoración pintada. Como las representaciones estaban cubiertas

de vino, las escenas sólo se revelaban por etapas cuando el vino se apuraba. Fueron a menudo diseñados con esto en mente, con escenas creadas con el propósito de que sorprendieran al bebedor al quedar al descubierto. Como el principal uso de los *kýlix* era en los simposios, a menudo se decoraban con escenas divertidas, románticas, o de naturaleza sexual. Dioniso, el dios del vino, y sus sátiros eran temas corrientes en ellos. La palabra *kýlix* procede del griego κύλιξ: ‘copa’.

6. *Lecito*: pequeño recipiente para aceites o perfumes y también para algunos condimentos. Se caracteriza por una forma alargada, un cuello estrecho y una embocadura ancha, que permite a la vez limitar el flujo del aceite y facilitar su aplicación. La forma tradicional (de finales del siglo VI a. C. hasta el segundo cuarto del V a. C.) es de tipo cilíndrico, con un pequeño pie, un hombro ancho desviado, un asa vertical y una embocadura ancha. La escena es pintada en la panza. Mide generalmente entre 20 y 50 cm, pero existen algunos leцитos muy grandes (un metro) a finales del siglo V a. C., cuando el estilo se relega a los usos funerarios. Como consecuencia de esta evolución, la iconografía también cambia: portadores antes de escenas variadas, los vasos representan en adelante escenas casi exclusivamente funerarias. La palabra *lekythos*: λήκυθος, podía describir muchas clases de frascos.
7. *Rhyton*: es la antigua palabra griega (ῥυτόν) para un recipiente en el cual los fluidos esperaban a ser bebidos, o bien, vertidos en alguna ceremonia como la libación. Se les denomina así a vasos caracterizados por una amplia boca en la parte superior y un orificio a través de una cónica constricción en el pie del cual el fluido corre. La idea es que uno saca vino o agua de una vasija de almacenamiento o una fuente

similar de agua, sujeta el agujero con un pulgar, y deja que el fluido corra en la boca (o en el suelo en la libación) del mismo modo que el vino es bebido hoy de una bota de cuero. Así, estas vasijas tienen forma de ‘cuerno’. La palabra *rhyton* no está presente en lo que se conoce de la forma más antigua del griego, pero el de cabeza de toro, del que muchos ejemplos sobreviven, es mencionado en el inventario de vasos de Cnosos.

VI. ANÁLISIS COMPARATIVO: TEXTOS Y CERÁMICA

VI.1. CERÁMICA DE FIGURAS NEGRAS

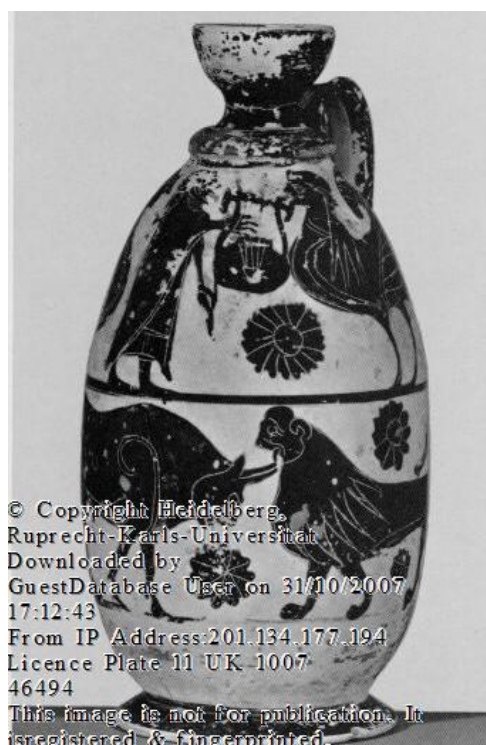
Las tres primeras vasijas que presentaremos son las únicas que encontramos pertenecientes a los siglos VII, VI y principios del V a. C. y, por tanto, las únicas de figuras negras que podrían representar a Orfeo y algunas características del orfismo.

VASIJA 1

La primera imagen es de un lecito que se encuentra en Heidelberg, en Ruprecht-Karls-Universität, datado entre los años 600 y 550 a. C. John Beazley afirma que se trata de una producción ateniense.¹



Vasija 1. Imagen 1



Vasija 1. Imagen 2

Beazley afirma que el personaje que vemos en la imagen 1 es Orfeo y que toca la cítara entre dos Sirenas, quizá hechizándolas; de ser así, ésta sería la representación más antigua de dicho personaje. En un plano inferior, en la imagen 2, vemos a un toro y a un león que tal vez también escuchen a nuestro personaje. Aunque es el único investigador que

¹ En el Núm. 2434 de su catálogo en línea.

considera que esta imagen representa a Orfeo, nos gustaría hablar de varios aspectos de esta vasija.

Música. Introducción

Lo que más nos interesa de esta imagen es el papel que tiene la música, ya que si desde la fecha de producción de esta vasija, principios del siglo VI a. C., se conocían los grandes poderes que Orfeo tenía para hechizar a criaturas como las Sirenas, significa que posiblemente el orfismo pudo haber empezado desde esta época, puesto que, según una de nuestras hipótesis, lo que Orfeo cantaba estaba relacionado con el orfismo, con las iniciaciones y los ritos. Hablaremos más adelante del papel que la música jugó en la sociedad griega y en el orfismo, cuando mostremos vasijas en las que la representación de Orfeo sea más probable, ya que el hecho de que no se volviera a representar encantando Sirenas indica o que el motivo no perduró o que probablemente se trata de otro cantor.

Sirenas

La aparición de Sirenas en esta imagen nos remite, por un lado, a la *Odisea*, cuando Ulises pide a sus compañeros que lo amarren al mástil de su barco y que ellos se tapen los oídos con cera para evitar caer en el hechizo del canto de éstas (canto XII). Por otro lado, también nos remite a las *Argonáuticas órficas* en donde Orfeo toca su cítara para contrarrestar el poder de las sirenas que quieren atraer a los argonautas, el texto dice así:

..., ἀπὸ σκοπέλου νιφόεντος
Σειρήνες θάμβησαν, ἔην δ' ἄμπαυσαν ἀοιδήν·
Καί ῥ' ἡ μὲν λωτοῦς, ἡ δ' αὖ χέλυν ἔκβαλε χειρῶν.
Δεινὰ δ' ἀνεστονάχησαν, ἐπεὶ πότημος ἦιε λυγρός
μοιριδίου θανάτοιο· σφέας δ' ἀπὸ ῥωγάδος ἄκρης
ἐς βυθὸν δίσκευσαν ἀλιρροθίοιο θαλάσσης,
πέτραις δ' ἠλλάξαντο δέμας μορφήν θ' ὑπέροπλον.

(vv. 1284-1290)

Entonces, pues, mientras seguía tocando mi *forminge* desde lo alto del nevado escollo, las Sirenas se asombraron y cesaron en su canto: la una dejó caer de sus manos su lira, la otra su cítara. Gimieron terriblemente porque el triste destino de una muerte falsa había venido. Y desde lo alto de la escarpada cima se lanzaron a las profundidades del estruendoso mar y su cuerpo y su arrogante figura se transformaron en rocas.

(Trad.: M. Periago Lorente)

Sin embargo, y como un argumento más para no considerar al personaje representado en el lecito como Orfeo (aparte de que no se le vuelve a representar entre Sirenas), en las mismas *Argonáuticas órficas* (vv. 310-317 y 950-972) este personaje realiza sacrificios de animales muertos y en el orfismo esta práctica estaba prohibida ya que el derramamiento de sangre no era parte de sus rituales, por lo tanto, las *Argonáuticas órficas* resultan una obra demasiado tardía para poder reflejar el contexto de la imagen, así que sólo el testimonio de la *Odisea* resultaría muy vago para denominar al personaje de la vasija como Orfeo, por lo que proponemos que el personaje de esta vasija no es Orfeo, o por lo menos no el que veremos representado en las siguientes vasijas dentro de un contexto religioso, sino únicamente el que atraía toda clase de seres por su melodiosa voz.

VASIJA 2

La siguiente vasija se trata de una tacita beocia de figuras negras, datada a finales del siglo VI o principios del V a. C.



Vasija 2

Esta pequeña taza muestra una rústica representación (sólo sombras) de Orfeo (la única que veremos en que éste aparecerá con barba), pulsando una lira de cuatro cuerdas o *forminge* (φόρμιγξ), sentado en una silla de tijera. Detrás de él, en semicírculo, se ven cinco pájaros, posados cada uno sobre una especie de rama muy simple. Entre éstos, vemos otras dos ramas vacías. En el extremo inferior hay un ciervo (o gamo) con joven, pero fuerte, cornamenta. Panyagua explica que esta taza salió de un taller provinciano y fue probablemente colgado como exvoto en algún santuario, afirma esto apoyándose en lo dicho por Otto Kern, quien lo dedujo del orificio que la tacita tiene en el borde, coincidente con una de las manchas que, en doble fila, lo decoran.²

² E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, pp. 23-24.

Santuarios y exvotos

Hay varios elementos de esta tacita que nos gustaría resaltar, ya que podrían tener relación con el orfismo. Primero, si aceptamos que fue utilizada como exvoto, tenemos que hablar de los santuarios, los cuales están atestiguados desde las primeras fuentes literarias griegas. En la *Iliada* (6.269-278), por ejemplo, Héctor pide a su madre, Hécuba, que vaya al templo de Atenea en la Acrópolis y ofrezca el mejor peplo y doce vacas para implorar la piedad de la diosa. Aunque en este testimonio no se habla de una taza como la que aquí presentamos, sí se menciona lo que se le ofrece a la diosa: lo mejor que se tenía. Entonces, si ofrecían lo mejor, esta taza debió haber tenido un gran valor para el que la colocó en el templo. Como hipótesis decimos que ese valor se debía a la imagen representada en ella, no sólo de Orfeo como cantor, sino como sacerdote de un movimiento religioso.

Los santuarios —explica Bremmer— tenían distintas funciones en la sociedad griega, como la económica, ya que podían ser bancos de reserva, y la política, puesto que, por ejemplo, las primeras leyes escritas se depositaron en un santuario. Sin embargo, este autor aclara: “El propósito principal de la mayoría de los santuarios era habilitar a los adoradores para sacrificar y hacer ofrendas votivas”.³ Así, ya sea para pedir o para agradecer, los griegos dedicaban también ofrendas votivas, las cuales podían ser un testimonio más duradero que un sacrificio.

Por lo tanto, nos preguntamos qué tan importante podía ser Orfeo y el orfismo en esta época (principios del siglo V) para ofrecer su imagen como exvoto a un dios. Recordemos que Orfeo no fue considerado un dios, sino un profeta, sacerdote o —tal vez— un héroe, por lo que el exvoto no iba dirigido a él, sino tal vez a Dioniso. Esta hipótesis se explicará a lo largo del trabajo, ya que mostraremos la relación tan estrecha que el orfismo

³ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 33.

tenía con este dios, por el momento transcribimos un testimonio de Proclo (*Comentarios a la República de Platón*) quien, cuando relata que Orfeo muere de la misma forma que Dioniso, menciona: “Ὀρφεὺς μὲν ἄτε τῶν Διονύσου τελετῶν ἡγεμῶν γενόμενος τὰ ὅμοια παθεῖν ὑπὸ τῶν μύθων εἴρηται τῷ σφετέρῳ θεῷ.” (1.174.30-175.2): “Orfeo, puesto que era el guía de las iniciaciones de Dioniso, se dice en el mito que sufrió lo mismo que su dios.” (Trad.: A. Bernabé).

Así, afirmamos que esta taza pertenece a un ámbito religioso, tal vez una mezcla entre dionisismo y orfismo. Partimos por un lado, de la relación que desde fechas muy tempranas Orfeo y el orfismo tuvieron con Dioniso; y por otro lado, del hecho que una persona no cuelga un objeto como exvoto con una imagen que no tenga nada que ver con el dios a quien se dirige. Cabría preguntarse si existieron más objetos con la imagen de Orfeo ofrecidos como exvotos en otros santuarios, ya que esta tacita es el único que llegó hasta nosotros.

Orfeo entre animales

Otro elemento de esta taza que queremos rescatar es que el hecho de que en estas fechas se representara a Orfeo atrayendo a los animales, prueba no sólo que ya se conocía esta historia, sino que pudo haber sido reproducida más veces, como afirma Panyagua: “este tema habría sido ya tratado en obras de arte más subido, de alguna de las cuales lo tomaría el artesano beocio, quien difícilmente sería el creador de la escena.”⁴ Esto se refuerza si pensamos en el primer testimonio escrito que tenemos de la figura de Orfeo que data del siglo VI a. C. y pertenece al poeta Íbico, quien dice: ὀνομάκλυτον Ὀρφήν (*fr.* 25.1): “A Orfeo que tiene un célebre nombre”. (Trad.: A. Bernabé)

⁴ E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, pp. 23-24.

El hecho de que tengamos una representación y un texto casi contemporáneos nos confirma, como lo dice una de nuestras hipótesis, que podemos considerar las representaciones en cerámica y los textos escritos, como testimonios paralelos, sin que uno tenga más importancia que el otro.

Por otro lado, y como otra indagación de este trabajo, nos preguntamos: ¿por qué era famoso o célebre (ὄνομάκλυτος)⁵ Orfeo en el testimonio de Íbico? ¿Sólo eran famosas sus notas que, tal vez, únicamente él podía lograr, con las cuales hechizaba a cuantos lo escucharan? ¿O era célebre también lo que cantaba? ¿Podrían ser acaso himnos a los dioses, la cosmogonía o lo que predicaba el orfismo y por eso la taza que estamos analizando tenía valor como exvoto? Si, como creemos, la doctrina órfica estaba ya formada desde la época de las primeras representaciones y testimonios escritos, habría una conexión estrecha entre la figura de Orfeo cantando y el orfismo en la mente de los griegos arcaicos.

No obstante, las representaciones de Orfeo tocando la lira y rodeado de animales, desapareció (o por lo menos ningún ejemplar llegó hasta nosotros) durante los siguientes siglos, y sólo fue retomado en frescos y catacumbas romanas a partir del siglo II d. C. En las vasijas atenienses del siglo V a. C., en cambio, los animales fueron sustituidos por hombres tracios.

Ahora bien, los huecos y la ambigüedad de los testimonios sobre el orfismo hacen ver que muchas de las conjeturas que plantearemos se limitarán a ser meras sospechas o hipótesis, debido principalmente a que no es posible conocer el contexto y el propósito exactos en los que se usó cada vasija que analizaremos.

⁵ κλυτός es un adjetivo verbal de κλύω, que implica oír decir, saber de o por boca de.

Música

Retomamos aquí el tema de la música en Grecia ya que, por un lado, en esta tacita parece posible que efectivamente sea Orfeo el que toca la lira y, por otro lado, porque es necesario conocer la importancia que ésta tenía entre los griegos para entender el papel de Orfeo en esta sociedad.

Damón de Atenas, uno de los maestros de Sócrates y consejero de Pericles, hacia el 450 a. C., defendió la educación musical de los niños ante el tribunal del Areópago y fue de los primeros que sugirieron una conexión específica entre la música y la formación del carácter humano. Platón también defiende esto, por ejemplo en *La República* le pregunta a Glaucón qué ritmos existen y qué clase de vida refleja cada uno, él contesta que hay tres tipos pero que no sabría contestarle lo segundo. Así que Platón interviene:

Ἄλλὰ ταῦτα μὲν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς·
(400b)

En este punto Damón nos ayudará a decidir cuáles son los metros que sirven para expresar vileza, desmesura, demencia u otros defectos semejantes y qué ritmos deberán quedar reservados a las cualidades opuestas.

(Trad.: M. Fernández-Galiano)

Más adelante, Platón especifica que la música debía ser parte de la educación, ya que es capaz de formar el carácter de los ciudadanos e incluso del mismo Estado:

καὶ ἡ μὲν ἀσχημοσύνη καὶ ἀρρυθμία καὶ ἀναρμοστία κακολογίας καὶ κακοηθείας ἀδελφά, τὰ δ' ἐναντία τοῦ ἐναντίου, σώφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἦθους, ἀδελφά τε καὶ μιμήματα.
(401a)

Ahora bien, la falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente relacionadas con la maldad en palabras y modo de ser y, en cambio, las cualidades contrarias son hermanas y reflejos del carácter opuesto, que es el sensato y bondadoso.

Y además nos habla de la manera en que la música es capaz de influir, modificar o incluso destruir el orden social establecido:

δεῖ δ' οὐτ' ἐπαινεῖν τὸ τοιοῦτον οὔτε ὑπολαμβάνειν. εἶδος γὰρ καινὸν μουσικῆς μεταβάλλειν εὐλαβητέον ὡς ἐν ὄλῳ κινδυνεύοντα· οὐδαμοῦ γὰρ κινδύνεται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὧς φησὶ τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι.

(424c)

Se ha de tener, en efecto, cuidado con el cambio e introducción de una nueva especie de canto en el convencimiento de que con ello todo se pone en peligro; porque no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes, como dice Damón y yo creo.

Platón asegura que la educación debe consistir en el aprendizaje de la música y la gimnasia, como lo ha sido desde hace mucho tiempo:

Ἄλλὰ χρή. Τίς οὖν ἡ παιδεία; ἢ χαλεπὸν εὐρεῖν βελτίω τῆς ὑπὸ τοῦ πολλοῦ χρόνου ἠϋρημένης; ἔστιν δέ που ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἢ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική. Ἔστιν γάρ. Ἄρ' οὖν οὐ μουσικῇ πρότερον ἀρξόμεθα παιδεύοντες ἢ γυμναστικῇ;

(376e)

Pues bien, ¿cuál va a ser nuestra educación? ¿No va a ser difícil inventar otra mejor que la que largos siglos nos han transmitido? La cual comprende, según creo, la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma.

Además, menciona las armonías que deberían ser permitidas:

ταύτας δύο ἀρμονίας, βίαιον, ἐκούσιον, δυστυχοῦντων, εὐτυχοῦντων, σωφρόνων, ἀνδρείων [ἀρμονίας] αἴτινες φθόγγους μιμήσονται κάλλιστα, ταύτας λείπε.

(399c)

Estas dos armonías, violenta y pacífica, que mejor pueden imitar las voces de gentes desdichadas o felices, prudentes o valerosas, son las que debes dejar.

Y afirma que para lograr estas dos armonías:

Λύρα δὴ σοι, ἦν δ' ἐγὼ, καὶ κιθάρα λείπεται [καὶ] κατὰ πόλιν χρήσιμα· καὶ αὖ κατ' ἀγροῦς τοῖς νομεῦσι σύριγξ ἂν τις εἶη.

(399d)

No te quedan, pues, más que la lira y la cítara como instrumentos útiles en la ciudad; en el campo, los pastores pueden utilizar una especie de zampoña.

Así que se puede deducir que no es una casualidad el poder que Orfeo ejerce sobre su auditorio, ya que además del encantamiento que por sí misma tiene la lira, las notas que salen de ella acompañan lo que canta, lo cual, según nuestra hipótesis, está relacionado con la religión fundada en su nombre. Además, como veremos, su canto no sólo pacifica sino

que influye en el espíritu de los hombres, lo cual, para Platón, era el objetivo más importante de la música.

Otro testimonio de la importancia de la música en la sociedad griega es la gran cantidad de vasijas en las que aparecen tanto diversos instrumentos, con su ejecutante o sin él, como personas bailando en distintos contextos, lo que nos muestra que la música estaba presente en muchos ámbitos de la vida cotidiana.⁶

Después de haber revisado el papel tan relevante que la música tenía en esta sociedad, no nos queda más que reflexionar acerca del gran poder que Orfeo ejercía sobre su auditorio, ya que si fue reconocido y alabado por ceramistas (siempre fue representado con una lira, lo cual, iconográficamente nos indica que era su ‘elemento distintivo’) y por autores en sus escritos (quienes lo describen tocando su lira), ciertamente debió haber sido algo ‘fuera de lo común’, ya que de no ser así, no hubiera sorprendido de tal manera. Debido a que resulta difícil imaginar cómo, dentro de una sociedad predominantemente ‘musical’, alguien puede sobresalir en ese ámbito, proponemos que la particularidad de Orfeo está en lo que canta, lo cual detallaremos más adelante.

Magia

Bremmer aclara que la magia fue un elemento tradicional de la sociedad griega, pero que se fue volviendo marginal cada vez más por los ataques de filósofos y médicos, que en alguna medida competían por la misma clientela.⁷ En este sentido, conviene que remitamos al concepto de ‘magia’ que utiliza Platón, también en la *República*, para desacreditar a los sacerdotes:

⁶ Sabemos también que la oratoria y la retórica tenían un papel relevante en la cultura griega y cualquier discurso tenía que incluir una musicalidad adecuada y un tono pertinente.

⁷ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 93

ἀγύρται δὲ καὶ μάντιες ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπρωδαῖς, εἴτε τι ἀδίκημά του γέγονεν αὐτοῦ ἢ προγόνων, ἀκείσθαι μεθ' ἡδονῶν τε καὶ ἑορτῶν, ἐάν τέ τινα ἐχθρὸν πημῆναι ἐθέλη, μετὰ σμικρῶν δαπανῶν ὁμοίως δίκαιον ἀδίκῳ βλάψει ἐπαγωγαῖς τισιν καὶ καταδέσμοις, τοὺς θεοὺς, ὡς φασιν, πείθοντές σφισιν ὑπηρετεῖν.

(364b-c)

Por su parte, los charlatanes y adivinos van llamando a las puertas de los ricos y los convencen de que han recibido de los dioses poder para borrar, por medio de sacrificios o conjuros realizados entre regocijos y fiestas, cualquier falta que haya cometido uno de ellos o de sus antepasados; y si alguien desea perjudicar a un enemigo, por poco dinero le harán daño, sea justo o injusto, valiéndose de encantos o ligámenes ya que, según aseguran, tienen a los dioses convencidos para que les ayuden.

Manuel Fernández-Galiano⁸ afirma que en este pasaje Platón se refiere especialmente a los sacerdotes de Orfeo, sin embargo, en muchas partes de su obra vemos que Platón retoma conceptos del orfismo y los hace suyos, lo cual indicaría que tal vez el ataque sea sólo contra estos sacerdotes y no contra el movimiento como tal. Guthrie, por ejemplo, dice que el orfismo tenía demasiada filosofía para la masa, pero que: “en Platón encontramos a alguien que combinaba con el intelecto de los racionalistas una fe religiosa tan profunda como cualquier místico. Platón asumió el orfismo, comprendió su valor, y lo entretejió en la urdimbre de su filosofía de esta manera inimitable que se capta al leerlo, pero que al analizarla, de ser ello posible, se destruiría.”⁹

De todas formas, el carácter mágico de Orfeo y de los sacerdotes órficos no era su signo distintivo, ya que la doctrina órfica abarcaba más bien otros aspectos. De haber sido únicamente ‘magos’ no hubieran causado tal fascinación y aceptación en la sociedad griega, ya que existían muchas personas que se decían tener poderes especiales o mágicos.

⁸ [http://www.acanomas.com/Libros-Clasicos/8436/La-Republica-\(Platon\).htm](http://www.acanomas.com/Libros-Clasicos/8436/La-Republica-(Platon).htm) (Consulta: 21 de noviembre de 2007)

⁹ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...* pp. 245-246.

VASIJAS 3

La siguiente vasija es un *enócoe* ático de figuras negras de finales del siglo VI o principios del V a. C. que se encuentra en el museo romano de Villa Giulia y en el que aparece representada la figura que algunos autores como Guthrie y Panyagua identifican con Orfeo.



Vasija 3

Ricardo Olmos afirma que la figura representada en esta vasija no es Orfeo, sino que es sólo un ‘adolescente’ que asciende los escalones de un *bêma* (βῆμα: tribuna) al son de una adornada cítara que pulsa con el plectro. Uno de sus argumentos es que sus largos cabellos se recogen sobre la nuca en el *crôbilos* (κρωβύλος: mechón de pelo o tupé) y que éste es un peinado que comparten efebos y aedos. Además, dice que aunque le rodea la frase: “salud Orfeo” (χαίρε Ὀρφεύς), las inscripciones no nos aseguran siempre una identificación explícita del personaje. Agrega que el citaredo de elegante atuendo que sube

al estrado es frecuente en la cerámica ática en los últimos decenios del siglo VI a. C. y alude a una fiesta ateniense de iniciación de adolescentes, como el aquí representado, émulo de Apolo, por tanto, el saludo a Orfeo evocaría el modelo ideal del joven, nueva alusión a la *paideia* (παιδεία) del aristócrata.¹⁰

Enrique Panyagua, por su parte, dice que esta vasija es probablemente algo anterior a la tacita beocia y defiende que el personaje sí es Orfeo, sin embargo asegura que éste no vuelve a aparecer representado en esta posición,¹¹ lo cual debilitaría en parte su tesis, ya que, como veremos, los temas representados en las vasijas generalmente se repiten, de hecho, es gracias a esta repetición que algunas de ellas han llegado a nosotros. Guthrie también afirma que es Orfeo y añade que es la representación más antigua de este personaje.¹²

No es posible, sin embargo, saber a ciencia cierta si se trata de Orfeo o no, ya que no hay ningún otro elemento iconográfico (dejando a un lado su lira) que nos indique que se trata de él. De todas formas, el hecho de relacionar su nombre (en la inscripción) con una ceremonia en honor a Apolo, como afirma Olmos, es un tema de interés, debido a que si esta vasija fue utilizada en una ceremonia de iniciación, tenía que haber una relación con el personaje que se aludía, Orfeo, ya que de otro modo no tendría caso poner su nombre en ella.

Apolo y Orfeo

Debido a lo explicado en el párrafo anterior, analizaremos la relación que existía entre Apolo y Orfeo. En primer lugar, este último, como músico, tiene características apolíneas,

¹⁰ R. Olmos, *Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo*, pp. 9-10.

¹¹ E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, pp. 24-5

¹² W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 22.

por ejemplo su tranquilidad y su aspecto civilizado. De hecho se decía que Apolo también congregaba a los animales en torno suyo, tenemos, por ejemplo, el testimonio de Eurípides en *Alcestis*:

{Χο.} ὦ πολύξεινος καὶ ἐλευθέρου ἀνδρὸς ἀεὶ ποτ' οἶκος,
σέ τοι καὶ ὁ Πύθιος εὐλύρας Ἄπολλων
ἠξίωσε ναίειν,
ἔτλα δὲ σοῖσι μηλονόμας
ἐν νομοῖς γενέσθαι,
δοχμῶν διὰ κλειτύων
βοσκήμασι σοῖσι συρίζων
ποιμνίτας ὑμεναίους.
(vv. 568-575)

Coro: ¡Oh morada de mi señor, siempre liberal y abierta a todos los huéspedes! A ti también Apolo Pítico, de buena lira, se dignó habitarte. Y soportó ser pastor en tus dominios, por las sinuosas laderas modulando pastoriles himeneos para tus rebaños.
(Trad.: A. Medina González)

Sin embargo, pensamos que si bien Apolo era conocido por su destreza para tocar la lira y lograba que los animales se congregaran en torno a él, la característica de Orfeo era ‘calmar o apaciguar’ tanto a animales como a seres humanos. Así que tenía un ‘poder’ algo distinto al de Apolo. Por otro lado, mientras Apolo era un dios, Orfeo no lo era, por lo que su asociación con un poder semejante tenía que haber estado conectado con un vínculo especial entre ambas figuras en el imaginario popular. Este poder de Orfeo lo vemos en otros muchos testimonios, como en un pasaje de la misma obra de Eurípides, *Alcestis*, unos doscientos versos antes de la cita anterior, donde Admeto exclama:

εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν,
ὥστ' ἦ κόρην Δήμητρος ἦ κείνης πόσιν
ὑμνοῖσι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν,
κατῆλθον ἄν, καί μ' οὔθ' ὁ Πλούτωνος κύων
οὔθ' οὐπὶ κώπηι ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων
ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστήσαι βίον.
(vv. 357-360)

Y si tuviese la lengua y el canto de Orfeo, para conmover con mis canciones a la hija de Deméter o a su esposo y poder sacarte del Hades, descendería allí y ni el perro de Plutón ni Caronte, sobre el remo, conductor de almas, podrían retenerme, antes de volver a llevar tu vida hacia la luz.

No obstante, estos dos personajes no sólo comparten poderes, sino que Apolo fue honrado por el orfismo, como vemos en el siguiente himno que forma parte de los *Himnos órficos* (XXXIV) dedicado a este dios. Transcribiremos únicamente el comienzo y la invocación final:

Ἐλθέ, μάκαρ, Παιάν, Τιτυοκτόνε, Φοῖβε, Λυκωρεῦ,
Μεμφίτ', ἀγλαότιμε, ἰήιε, ὀλβιοδῶτα,
χρυσολύρη, σπερμεῖε, ἀρότριε, Πύθειε, Τιτάν,
Γρύνειε, Σμινθεῦ, Πυθοκτόνε, Δελφικέ, μάντι, [...] ἔνθεν ἐπωνυμίην σε βροτοὶ κλήζουσιν ἄνακτα,
Πάνα, θεὸν δικέρωτ', ἀνέμων συρίγμαθ' ἰέντα·
οὔνεκα παντὸς ἔχεις κόσμου σφραγίδα τυπῶτιν.
κλῶθι, μάκαρ, σώζων μύστας ἰκετηρίδι φωνῆι.
(vv. 1-5, 24-27)

Ven, afortunado, Peán, matador de Titio, Febo, Licoreo, habitante de Menfis, receptor de espléndidos honores, sanador, dispensador de felicidad, de áurea lira, fecundador, ordenador de las labores agrícolas, Pitio, titán, grinio, esminteo, destructor de Pitón, délfico adivino. [...] Por ello, los mortales te dan la denominación de soberano, Pan, bicorne deidad, que lanzas los silbantes vientos, porque poseen el sello modelado de todo el universo. Escúchanos, bienaventurado, y salva a tus iniciados en razón a las voces de súplica que te dirigen.

(Trad.: M. Periago Lorente)

Así que, podemos ver que la relación entre Orfeo y Apolo no se limita a la música, sino que éste es también parte del orfismo, ya que es uno de los dioses que los integrantes de este movimiento honraban. De hecho, en algunos testimonios (Ovidio, *Metamorfosis*, XI.1-85 / Cónon, *Narraciones*, 45) se cuenta que en algún momento Orfeo ya no rendía culto a Dioniso sino a Helios, al que llamaba Apolo, por lo que aquél hizo que lo atacaran las ménades o bacantes. Esquilo en su obra perdida *Basárides*, relata esta historia que llegó a nosotros a través de Pseudo-Eratóstenes, en sus *Catasterismos*:

..., διὰ δὲ τὴν
γυναῖκα εἰς Ἑλίου καταβάς
καὶ ἰδὼν τὰ ἐκεῖ οἷα ἦν
τὸν μὲν Διόνυσον οὐκ
ἔτιμα, ὑφ' οὗ ἦν δεδοξα-
σμένος, τὸν δὲ Ἑλίου μέ-
γιστον τῶν θεῶν ἐνόμισεν,
ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προση-
γόρευεν· ἐπεγειρόμενός τε

τὴν νύκτα κατὰ τὴν ἑω-
θινήν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ κα-
λούμενον Πάγγαιον <ἀνι-
ῶν> προσέμενε τὰς ἀνατο-
λάς, ἵνα ἴδῃ <τὸν Ἥλιον>
πρῶτον· ὅθεν ὁ Διόνυσος
ὀργισθεὶς αὐτῷ ἔπεμψε τὰς
Βασσαρίδας, ὡς φησιν
Αἰσχύλος ὁ τῶν τραγωδιῶν
ποιητῆς· αἱ διέσπασαν αὐ-
τὸν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν
χωρὶς ἕκαστον· αἱ δὲ Μοῦ-
σαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν
ἐπὶ τοῖς καλουμένοις Λει-
βήθοις.

(1.24R[12].22-44)

Y habiendo bajado al Hades por causa de su mujer y después de haber visto cómo eran las cosas allí, Orfeo dejó de venerar a Diónisos y tuvo como el más grande de los dioses a Helios, al que llamó también Apolo. Solía despertarse cuando todavía era oscuro, poco antes del amanecer, y lo primero que hacía era subir al monte llamado Pangeo a esperar que saliera el sol, para ver a Helios. Eso enfureció a Diónisos, que incitó contra él a las Basárides, como dice el poeta trágico Esquilo. Las vulpejas lo destrozaron y dispersaron sus miembros, cada uno por su lado. Pero vinieron las Musas, reunieron los miembros y les dieron sepultura en la ciudad llamada Libetra.

(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Por otro lado, en un fragmento en que se menciona como autor a Calímaco se dice que los órficos veneraban al mismo tiempo a Dioniso y a Apolo precisamente a causa del mito del desmembramiento de este último dios, elemento importante en el orfismo:

ἐτιμᾶτο δὲ καὶ Διόνυσος ἐν Δελφοῖς σὺν Ἀπόλλωνι οὕτως· οἱ Τιτᾶ-
νες τὰ Διονύσου μέλη σπαράξαντες Ἀπόλλωνι ἀδελφῶϊ ὄντι αὐτοῦ
παρέθεντο ἐμβαλόντες λέβητι, ὃ δὲ παρὰ τῷ τρίποδι ἀπέθετο, ὡς φησι
Καλλίμαχος, καὶ Εὐφορίων λέγων· "ἐν πυρὶ Βάκχον διὸν ὑπερ φιάλης
ἐβάλλοντο."

(fr. 643 Pfeiffer)

En Delfos se veneraba también a Dioniso junto con Apolo, de esta manera: los Titanes, después de despedazar a Dioniso, echaron sus miembros en un caldero, y se los presentaron a Apolo, su hermano. Éste los recogió y los puso junto al trípode, como dice Calímaco. Y Euforión afirma: "En una copa arrojaron al fuego al divino Baco".

(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Entonces, Orfeo está relacionado por un lado con Apolo y por otro con Dioniso. Guthrie lo explica diciendo que, en efecto, no siempre estos dioses estuvieron separados en el pensamiento griego y que esto se ve en la más famosa de las sedes culturales griegas:

Delfos: “Entre los dioses a quienes se consideraba que Apolo había suplantado en el santuario se menciona a Dioniso, y el oráculo delfico servía de medio de difusión para la adoración de esta divinidad.”¹³ Esto apoya el pasaje de las *Basárides* en el que Esquilo narra la preferencia que tenía Orfeo por Apolo.

Por lo tanto, puede ser posible que en esta vasija se hubiera representado a Orfeo como adorador o émulo de Apolo, lo cual no contradiría la postura de ningún investigador acerca de quién es este personaje.

Canto de Orfeo

Aunque, como vimos, Orfeo y Apolo tienen relación especialmente en el canto, queremos regresar a la particularidad del primero para intentar analizar qué cantaba. Para empezar, queremos establecer que su canto se dirigía únicamente a ciertas personas, como lo muestran los siguientes versos que eran el inicio de poemas órficos de diferentes épocas:¹⁴

- a) φθέγξομαι οἷς θέμις ἐστί· θύρας δ' ἐπίθεσθε βέβηλοι.
 - b) ἀείσω ξυνετοῖσι· θύρας δ' ἐπίθεσθε βέβηλοι.
 - a) Hablaré a quienes es lícito; cerrad las puertas, profanos.
 - b) Cantaré para conocedores; cerrad las puertas, profanos.
- (Trad.: A. Bernabé)

En su origen, explica Alberto Bernabé, son dos variantes de una proclamación mística del ámbito órfico-dionisiaco-eleusino, que impide a los no iniciados asistir a determinados ritos. Luego —continúa— se especializa como comienzo de textos religiosos fundamentalmente atribuidos a Orfeo.¹⁵ Así que, como vemos, Orfeo (y seguramente también sus sacerdotes seguidores posteriormente) cantaba solamente para los iniciados.

¹³ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 44.

¹⁴ A. Bernabé, “La fórmula órfica ‘Cerrad las puertas profanos’. Del profano religioso, al profano en la materia”, p. 13.

¹⁵ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 29.

Además, no sólo los cantos se dirigían únicamente a los iniciados, sino que también estaba prohibido dirigirse a los que no lo eran, como dice Diódoro de Sicilia, en su

Biblioteca Histórica:

σύμφωνα δὲ τούτοις εἶναι τὰ τε δηλούμενα διὰ τῶν Ὀρφικῶν ποιημάτων καὶ τὰ παρειαγόμενα κατὰ τὰς τελετάς, περὶ ὧν οὐ θέμις τοῖς ἀμυήτοις ἱστορεῖν τὰ κατὰ μέρος.

(3.62.8)

Y concorde con eso es lo revelado en los poemas órficos y lo introducido secretamente en sus ritos, sobre lo cual no es lícito relatar la historia detalladamente a los no iniciados.

(Trad.: F. Parreu Alasà)

Por lo tanto, si cantaba únicamente para aquellos que ya conocían las doctrinas órficas seguramente narraba algo relativo a éstas. En la teogonía de las *Rapsodias* o *Hieros*

logos leemos lo que Orfeo cantaba, según Ioannes Malalas en su *Cronografía:*

μετὰ δὲ βραχὺ ἠγήσατο τοῦ Ἰσραὴλ Γεδεών. ἐν αὐτῷ δὲ τῷ χρόνῳ ἦν Ὀρφεὺς ὁ Θράϊξ, ὁ λυρικὸς Ὀδρυσάϊος, ὁ σοφώτατος καὶ περιβόητος ποιητής· ὅστις ἐξέθετο θεογονίαν καὶ κόσμου κτίσιν καὶ ἀνθρώπων πλαστουργίαν, εἰρηκῶς ἐν τῇ ἀρχῇ τοῦ συντάγματος αὐτοῦ, ὅτι ἐκ τῆς ἰδίας αὐτοῦ ἐνθυμήσεως οὐκ ἐξέθετό τί ποτε περὶ θεοῦ ἢ τῆς κοσμικῆς κτίσεως, ἀλλ' εἶπεν, ὅτι αἰτησαμένου διὰ ἰδίας αὐτοῦ εὐχῆς μαθεῖν παρὰ τοῦ Φοῖβου Τιτάνος Ἡλίου τὴν θεογονίαν καὶ τὴν κόσμου κτίσιν καὶ τίς ἐποίησεν αὐτήν. ἐμφέρεται γὰρ ἐν τῇ αὐτοῦ ἐκθέσει διὰ ποιητικῶν στίχων οὕτως·

(4.7)

Poco después gobernó en Israel, Gedeón. En el mismo tiempo vivía Orfeo, el tracio, el tañedor de lira de Odrisa, el poeta más sabio y renombrado: fue él quien narró el origen de los dioses, la ordenación del mundo y la configuración de los hombres, tras haber advertido al principio de su obra que no refería nada acerca de la divinidad ni de la organización del mundo que no fuera fruto de su propia reflexión, sino que en respuesta a su propia súplica había aprendido del Sol, el Titán Febo, el origen de los dioses, la ordenación del mundo y quién la había realizado. Lo presenta en su propia exposición, por medio de versos poéticos.

(Trad.: A. Bernabé)

Asimismo, en el *Papiro de Derveni*, tenemos un pasaje en que el comentarista manifiesta que lo que Orfeo componía pertenece al ámbito religioso:

.. ὕμνον [ὕγ]ιή καὶ θεμ[ι]τὰ λέγο[ν]τα· ἱερουργεῖ[ι]το γὰρ τ[ῆ]ι πόησει. [κ]αὶ εἰπεῖν οὐχ οἶόν τ[ε] τῆ τῶν ὀ]νομάτων λύ[σι]γ καὶ τ[ἀ] ῥρηθέντα. ἔστι δὲ ξ[έ]νη τις ἢ] πόησις κ[αὶ] ἀνθρώ[ποις] αἰνι[γμ]ατώδης.

(col. VII. 1-5)

[La gente se equivoca al decir que Orfeo no compuso] un himno que expresa palabras sanas y legítimas, pues lleva a cabo con el poema una acción religiosa y no es posible hallar la solución del sentido de los nombres, aunque se pronuncien. Y es que la poesía es algo extraño y como un acertijo para la gente.
(Trad.: A. Bernabé)

Por su parte, Pausanias en el texto *Descripción de Grecia*, entre las varias versiones que transmite de la muerte de Orfeo, relata una maldición que refleja lo que éste enseñaba.

La historia empieza así:

Μακεδόνων δὲ οἱ χώραν τὴν ὑπὸ τὸ ὄρος τὴν Πιερίαν ἔχοντες καὶ πόλιν Δίον, φασὶν ὑπὸ τῶν γυναικῶν γενέσθαι τὴν τελευτὴν ἐνταῦθα τῷ Ὀρφεῖ· ἰόντι δὲ ἐκ Δίου τὴν ἐπὶ τὸ ὄρος καὶ στάδια προεληλυθότι εἴκοσι κίων τέ ἐστιν ἐν δεξιᾷ καὶ ἐπίθημα ἐπὶ τῷ κίονι ὑδρία λίθου, ἔχει δὲ τὰ ὀστᾶ τοῦ Ὀρφέως ἢ ὑδρία, καθὰ οἱ ἐπιχώριοι λέγουσι.
(9.30.7.1 - 9.30.8.2)

Los macedonios que habitan el país de Pieria al pie del monte y la ciudad de Díon dicen que allí sucedió la muerte de Orfeo a manos de las mujeres. Y yendo desde Díon por el camino de la montaña, a veinte estadios hay a la derecha una columna y sobre ella una hidria de piedra en la cual, según los del país, están los huesos de Orfeo.
(Trad.: A. Tovar)

Después de esta descripción dice que el río Helicón se hundió bajo el suelo cuando las mujeres que mataron a Orfeo se quisieron lavar las manos en él, para que su agua no fuese la purificadora del crimen (Paus. 9.30.8). Posteriormente refiere una leyenda que escuchó en Larisa, acerca de un oráculo de Dioniso que llegó de Tracia a la ciudad de Libetra, que decía que cuando el sol viera los huesos de Orfeo, su ciudad sería destruida por un jabalí, ellos no hicieron caso, así que:

ἐπεὶ δὲ ἐδόκει τῷ θεῷ, συνέβαινέ σφισι τοιάδε. ποιμὴν περὶ μεσοῦσαν μάλιστα τὴν ἡμέραν ἐπικλίνων αὐτὸν πρὸς τοῦ Ὀρφέως τὸν τάφον, ὁ μὲν ἐκάθευδεν ὁ ποιμὴν, ἐπῆρει δὲ οἱ καὶ καθεύδοντι ἔπη τε ἄδειν τῶν Ὀρφέως καὶ μέγα καὶ ἠδὺ φωνεῖν. οἱ οὖν ἐγγύτατα νέμοντες ἢ καὶ ἀροῦντες ἕκαστοι τὰ ἔργα ἀπολείποντες ἠθροίζοντο ἐπὶ τοῦ ποιμένου τὴν ἐν τῷ ὕπνῳ ᾠδὴν· καὶ ποτε ᾠθούντες ἀλλήλους καὶ ἐρίζοντες ὅσ- τις ἐγγύτατα ἔσται τῷ ποιμένι ἀνατρέπουσι τὸν κίονα, καὶ κατεάγη τε ἀπ' αὐτοῦ πεσοῦσα ἢ θήκη καὶ εἶδεν ἥλιος ὃ τι ἦν τῶν ὀστέων τοῦ Ὀρφέως λοιπόν.
(9.30.10-11)

Pero cuando un dios lo quiso, sucedió que un pastor se acostó a mediodía junto al sepulcro de Orfeo, se durmió y se puso a cantar en sueños los versos de Orfeo con fuerte y dulce voz. Los pastores y labradores que estaban por allí, abandonaron las tareas, se reunieron a oír el canto del pastor dormido, y como empezaron a empujarse unos a otros por estar cerca del pastor,

derribaron la columna y se rompió, cayendo de ella la urna y así vio el sol lo que quedaba de los huesos de Orfeo.

Esa noche llovió mucho y el río Sys (σῦς¹⁶) arrasó la ciudad. Pausanias concluye la

historia:

ὅστις δὲ περὶ ποιήσεως ἐπολυπραγμόνησεν ἤδη, τοὺς Ὀρφέως ὕμνους οἶδεν ὄντας ἕκαστόν τε αὐτῶν ἐπὶ βραχύτατον καὶ τὸ σύμπαν οὐκ ἐς ἀριθμὸν πολλὸν πεποιημένους· Λυκομίδαι δὲ ἴσασι τε καὶ ἐπάδουσι τοῖς δρωμένοις. κόσμῳ μὲν δὴ τῶν ἐπῶν δευτερεῖα φέροντο ἂν μετὰ γε Ὀμήρου τοὺς ὕμνους, τιμῆς δὲ ἐκ τοῦ θεοῦ καὶ ἐς πλεον ἐκείνων ἤκουσι.

(9.30.12.1-7)

El que haya estudiado poesía sabe que los himnos de Orfeo son cortos y pocos en número. Los Licómidas les saben y les cantan en los sacrificios. En la belleza de los versos vienen detrás de los himnos de Homero, pero en respeto a lo divino les son superiores.

Por su parte, Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas* también refiere lo que Orfeo

cantaba:

... ἴᾶν δὲ καὶ† Ὀρφεύς,
λαϊῆ ἀνασχόμενος κίθαριν, πείραζεν ἀοιδῆς.
Ἦειδεν δ' ὡς γαῖα καὶ οὐρανὸς ἠδὲ θάλασσα,
τὸ πρὶν ἔτ' ἀλλήλοισι μιῆ συναρηρότα μορφῆ,
νεῖκεος ἐξ ὀλοοῖο διέκριθεν ἀμφὶς ἕκαστα·
ἠδ' ὡς ἔμπεδον αἰὲν ἐν αἰθέρι τέκμαρ ἔχουσιν
ἄστρα, σεληναίης τε καὶ ἡελίοιο κέλευθοι·
οὐρεά θ' ὡς ἀνέτειλε, καὶ ὡς ποταμοὶ κελάδοντες
αὐτῆσιν νύμφησι καὶ ἐρπετὰ πάντ' ἐγένοντο.
ἦειδεν δ' ὡς πρῶτον Ὀφίων Εὐρυνόμη τε
Ὀκεανὶς νιφόντος ἔχον κράτος Οὐλύμποιο·
ὡς τε βίη καὶ χερσὶν ὁ μὲν Κρόνῳ εἵκαθε τιμῆς,
ἠ δὲ Ῥέη, ἔπεσον δ' ἐνὶ κύμασιν Ὀκεανοῖο·
οἱ δὲ τέως μακάρεσσι θεοῖς Τιτῆσιν ἄνασσον,
ὄφρα Ζεὺς ἔτι κούρος, ἔτι φρεσὶ νήπια εἰδώς,
Δικταῖον ναίεσκεν ὑπὸ σπέος, οἱ δὲ μιν οὐπω
γηγενέες Κύκλωπεσ ἐκαρτύναντο κεραυνῶ,
βροντῆ τε στεροπῆ τε· τὰ γὰρ Διὶ κῦδος ὀπάζει.

(vv. 1. 494-511)

Y a su vez Orfeo sosteniendo la cítara con su mano izquierda ensayaba el canto. Cantaba cómo la tierra, el cielo y el mar, otrora confundidos entre sí en una forma única, a consecuencia de una discordia funesta se disgregaron cada uno por su lado; y cómo fijada para siempre en el éter tienen su demarcación los astros y los caminos de la luna y del sol; y los montes cómo surgieron y cómo nacieron los ríos sonoros con sus propias ninfas y todos los animales. Cantaba cómo al principio Ofión y la Oceánide Eurínome tenían el dominio del nevado Olimpo; y cómo, ante la fuerza de sus brazos, cedieron su dignidad el uno a Crono, la

¹⁶ Recuérdese que el sustantivo σῦς significa 'jabalí'.

otra a Rea, y se precipitaron en las olas del Océano. Y aquéllos reinaron entonces sobre los Titanes, dioses bienaventurados, mientras Zeus, niño aún, alentando aún espíritu infantil, moraba bajo la gruta Dictea; y los Cíclopes, nacidos de la tierra, no le habían fortalecido aún con el rayo, el trueno y el relámpago; pues éstos confieren a Zeus su gloria.
(Trad.: M. Valverde Sánchez)

Aunque lo que refiere Apolonio no corresponde a ninguna teogonía en específico, sí nos muestra que las palabras de Orfeo no eran en absoluto un canto profano, sino más bien religioso, con el cual, suponemos, se realizaban tanto las iniciaciones como otros tipos de rituales relacionados con los órficos.

Estos cantos pudieron haber funcionado como recordatorio de los dioses que los órficos consideraban importantes, de la cosmogonía y del origen del mundo, pero más importante aún, seguramente servían para que el alma recordara su origen divino (báquico), con lo cual los iniciados obtenían la esperanza de poder romper el ciclo de reencarnaciones del alma y regresar a esa divinidad, trascendiendo el origen mortal (titánico). Explicaremos estos conceptos a lo largo del trabajo, por ahora, sólo apuntamos que quizá en esta vasija se pretendía representar a Orfeo cantando para los iniciados en un ritual.

Iniciaciones

Debido a que hemos mencionado las iniciaciones y los iniciados, nos parece conveniente aclarar a qué nos referimos con estos términos. Para empezar señalamos que en Grecia había muchas acciones religiosas (no únicamente la iniciación), incluso Bremmer especifica que los griegos no tenían una categoría incluyente llamada ‘ritual’, ya que realizaban distintas acciones que podrían considerarse dentro de ese ámbito.¹⁷ Algunos actos rituales comunes eran: bailes, concursos musicales y atléticos, oraciones e himnos, procesiones y, más importantes que todo, sacrificios de animales.

¹⁷ J. N. Bremmer, *Greek religion*, pp. 38-39.

Todos estos actos religiosos se realizaban dentro de la *polis* y si bien eran personales, debían asegurar, como principal objetivo, el bienestar de la sociedad. Existían, en cambio, otros rituales (dejamos de lado las ofrendas personales de las que hablamos páginas arriba) que tenían un fin casi exclusivamente individual, los cuales formaban parte de los llamados ‘misterios’ o ‘movimientos místéricos’.

Pierre Chantraine, en su *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque*, explica que el verbo μύειν cuyo significado primero es ‘cerrarse’ (boca, ojos, etc.) puede referirse a la palabra ‘misterio’, especialmente a los de Deméter, en Eleusis; y que μύστης refiere al iniciado, palabra opuesta a ἐποπτής que se aplica a la contemplación suprema, el grado superior de la iniciación. Se ha concluido —explica este autor— que el μύστης es propiamente el que cierra los ojos, puede ser también aquél que no repite nada, que tiene los labios cerrados, esto es, el que ha sido iniciado en los misterios.

Bremmer explica que la palabra *misteria* fue originalmente el término ateniense para designar al festival eleusino de Deméter y Kore (o Perséfone) pero que fue usado posteriormente para todo el rango de cultos, desde Isis hasta Mitra “cuyas principales semejanzas fueron la iniciación, el secreto, y un cierto interés en el más allá.”¹⁸

Alberto Bernabé, por su parte, afirma que los misterios no son otra religión, con rasgos identificadores propios y confrontados a la oficial (o la parte organizada por la *polis*) sino una forma más de vivir el fenómeno religioso, complementaria con otra u otras, y que si bien convivían con los ritos cívicos, abiertos a todos los ciudadanos, se accedía a ellos por una opción personal, por un acto voluntario de participación, que requería pasar por un

¹⁸ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 84.

rito de paso, al que llamamos ‘iniciación’.¹⁹ Sin embargo, como veremos, si bien no había una ‘pelea’ entre los órficos y la *polis*, sí tenían elementos que podían confrontarse.

Mircea Eliade, por otro lado, asevera que el término ‘iniciación’, en el sentido más amplio, “denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada. En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en *otro*”.²⁰

Finalmente, Félix Ravaisson explica que los romanos designaron a los misterios como *inicia* o comienzos, nombre que indicaba que se trataba de un paso a una nueva vida.²¹

En la Antigüedad, el término ‘iniciado’ tenía una referencia ‘especial’ en la mente de la sociedad. El mismo Platón, en el *Banquete*, les da su lugar:

πάντες γὰρ κεκοινωνήκατε τῆς φιλοσόφου μανίας τε καὶ βακχείας διὸ πάντες ἀκούσεσθε· συγγνώσεσθε γὰρ τοῖς τε τότε πραχθεῖσι καὶ τοῖς νῦν λεγομένοις. οἱ δὲ οἰκέται, καὶ εἴ τις ἄλλος ἐστὶν βέβηλός τε καὶ ἄγροικος, πύλας πάνυ μεγάλας τοῖς ὤσιν ἐπίθεσθε.

(218b.3)

... pues todos participáis de la manía del filósofo y de su delirio báquico. Por eso todos me vais a oír, ya que excusaréis no sólo mis actos de entonces, sino también mis palabras de ahora. Y vosotros los criados y todo aquel que sea profano y rústico, cerrad con muy grandes puertas vuestros oídos.

(Trad.: L. Gil)

Como vemos, al hablar de los misterios báquicos, Platón utiliza la fórmula órfica que ya analizamos anteriormente: “cerrad con muy grandes puertas vuestros oídos”.

Pausanias, por su parte, también habla de la importancia de las iniciaciones, refiriéndose quizá los misterios de Eleusis: “ὄλβιοι δ’ ἅπαντες αἴσα λυσιπόνων τελετᾶν” (*Fr.*

¹⁹ A. Bernabé, *Los terrores del más allá en el mundo griego*, p. 2.

²⁰ M. Eliade, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, p. 1.

²¹ F. Ravaisson, *L’art et les mystères grecs*, p. 169.

Thren. 131a): “Felices todos por la participación en iniciaciones que liberan de penas.”
(Trad.: A. Bernabé).

Resumiendo, se les llama ‘misterios’ a los distintos movimientos con carácter religioso a los que se accedía por una opción personal de espiritualidad, independientemente de los distintos ritos realizados dentro de la *polis*; e ‘iniciación’ al ritual que se realizaba para pertenecer a uno de esos movimientos místicos. Este ritual, al parecer, podía repetirse varias veces, tal vez como una confirmación de la iniciación primera.

Iniciaciones órficas

Hablaremos ahora de las iniciaciones propiamente órficas. De hecho, Guthrie asegura que, en el ámbito de las religiones místicas, “Orfeo fue el primero en revelar a los hombres el sentido de los ritos de iniciación”.²² Sin embargo, no estamos totalmente de acuerdo con esta afirmación, ya que las iniciaciones existieron desde épocas antiguas. No obstante, Teofrasto, en sus *Caracteres*, se refiere a una iniciación órfica como si fuera la única iniciación existente:

καὶ ὅταν ἐνύπνιον ἴδῃ, πορεύεσθαι πρὸς τοὺς ὄνειροκρίτας, πρὸς τοὺς μάντις, πρὸς τοὺς ὀρνιθοσκοποῦς, ἐρωτήσων, τίνι θεῶν ἢ θεᾶ προσεύχεσθαι δεῖ. καὶ τελεσθησόμενος πρὸς τοὺς Ὀρφεοτελεστάς κατὰ μῆνα πορεύεσθαι μετὰ τῆς γυναικός ἐὰν δὲ μὴ σχολάζῃ ἢ γυνή, μετὰ τῆς τίτθης καὶ τῶν παιδίων.

(XVI.11)

... y, cuando tiene un ensueño, ir a los explicadores de visiones y a los adivinos y a los augures para preguntarles a cuál de los dioses o a qué diosa hay que orar. Y si va a ser iniciado, marchar todos los meses a ver a los sacerdotes de Orfeo con su mujer (o, si su mujer no tiene tiempo, con la nodriza) y con los niños.

(Trad.: M. Fernández-Galiano)

²² W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 17.

Cuando hablamos de ‘iniciación’ órfica, la palabra griega a la cual nos referimos es τελετή, la cual según el *Etymologicum Magnum*²³ era una palabra de amplio significado y:

Χρύσιππος δέ φησι, τοὺς περὶ τῶν θεῶν λόγους εἰκότως καλεῖσθαι τελετάς ... μέγα γὰρ εἶναι τὸ ἄθλον ὑπὲρ θεῶν ἀκούσαί τε ὀρθά, καὶ ἐγκρατεῖς γενέσθαι αὐτῶν.
(751.11-22)

Crisipo dice que es propio dar el nombre de *teletái* a escritos sobre asuntos divinos... porque es gran galardón oír la verdad acerca de los dioses y ser capaz de guardarla para uno mismo.
(Trad.: W. K. C. Guthrie)

Una *teleté*, entonces, podría ser tanto un acto como un texto religioso, por lo que no es de asombrarse si Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, encontraba natural decir:

ῶκοδόμηται δὲ κατὰ τὴν ὁδὸν ναὸς οὐ μέγας καλούμενος Κυαμίτου· σαφὲς δὲ οὐδὲν ἔχω λέγειν εἴτε πρῶτος κυάμους ἔσπειρεν οὗτος εἴτε τινὰ ἐπεφήμισαν ἥρωα, ὅτι τῶν κυάμων ἀνενεγκεῖν οὐκ ἔστι σφίσι ἐς Δήμητρα τὴν εὐρεσιν. ὅστις δὲ ἤδη τελετὴν Ἐλευσίνοι εἶδεν ἢ τὰ καλούμενα Ὀρφικὰ ἐπελέξατο, οἶδεν ὃ λέγω.
(1.37.4.8-13)

En el camino está construido un templo no grande llamado de Ciámites. No puedo decir nada seguro sobre si éste fue el primero que sembró habas o llamaron así a algún héroe porque no podían atribuir el hallazgo de las habas a Deméter. Todo el que haya conocido los misterios de Eleusis o haya leído los textos llamados órficos sabe lo que digo.
(Trad.: M. Cruz Herrero Ingelmo)

Como vemos, los escritos órficos tuvieron una especial importancia, por lo que más adelante retomaremos este tema.

Por otro lado, Platón no sólo considera a Orfeo una persona importante, por ejemplo en la *Apología de Sócrates*: “ἢ αὖ Ὀρφεὶ συγγενέσθαι καὶ Μουσαίῳ καὶ Ἡσιόδῳ καὶ Ὀμήρῳ ἐπὶ πόσῳ ἂν τις δέξαιτ’ ἂν ὑμῶν; ἐγὼ μὲν γὰρ πολλάκις ἐθέλω τεθνάναι εἰ ταῦτ’ ἔστιν ἀληθῆ” (41a 6-8): “Además, ¿cuánto daría alguno de vosotros por estar junto a Orfeo, Museo, Hesíodo y Homero? Yo estoy dispuesto a morir muchas veces, si esto es verdad.” (Trad.: J. Calonge Ruiz).

²³ *El gran etimológico*. Con este título se designa comúnmente a un diccionario griego compuesto hacia la segunda mitad del siglo X d.C. y cuyo título exacto es *Etymologicum mega kai alphabeton*.

Sino que, además, en el *Protágoras*, afirma que éste tiene relación con las iniciaciones,

ἐγὼ δὲ τὴν σοφιστικὴν τέχνην φημὶ μὲν εἶναι παλαιάν, τοὺς δὲ μεταχειριζομένους αὐτὴν τῶν παλαιῶν ἀνδρῶν, φοβουμένους τὸ ἐπαχθὲς αὐτῆς, πρόσχημα ποιεῖσθαι καὶ προκαλύπτεσθαι, τοὺς μὲν ποίησιν, οἶον Ὅμηρον τε καὶ Ἡσίοδον καὶ Σιμωνίδην, τοὺς δὲ αὐτὴν τελετὰς τε καὶ χρησμοφῆδίας, τοὺς ἀμφὶ τὴν Ὀρφέα καὶ Μουσαῖον·
(316d.3-9)

Yo, desde luego, afirmo que el arte de la sofística es antiguo, si bien los que lo manejaban entre los varones de antaño, temerosos de los rencores que suscita, se fabricaron un disfraz, y lo ocultaron, los unos con la poesía, como Homero, Hesíodo y Simónides, y otros, en cambio, con ritos religiosos y oráculos, como los discípulos de Orfeo y Museo.
(Trad.: J. Calonge Ruiz)

De igual forma, Estrabón relaciona a Orfeo con las iniciaciones, en su *Geografía*:

Ὅτι ὑπὸ τῷ Ὀλύμπῳ πόλις Δίων. ἔχει δὲ κώμην πλησίον Πίμπλειαν· ἐνταῦθα τὸν Ὀρφέα διατρίψαι φησι τὸν Κίκονα, ἄνδρα γόητα, ἀπὸ μουσικῆς ἅμα καὶ μαντικῆς καὶ τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν ἀγυρτεύοντα τὸ πρῶτον, εἴτ' ἤδη καὶ μειζόνων ἀξιούντα ἑαυτὸν καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον· τοὺς μὲν οὖν ἐκουσίως ἀποδέχεσθαι, τινὰς δ' ὑπιδόμενους ἐπιβουλήν καὶ βίαν ἐπισυστάντας διαφθεῖραι αὐτόν.
(7a.1.18.2-6)

Bajo el Olimpo está la ciudad de Díon. Cerca tiene una aldea, Pimplea. Se dice que allí vivió Orfeo de Ciconia, un pobre adivino que al principio se ganaba la vida con la música, a la vez que con su arte mántica y con la celebración de misterios relacionados con ritos de iniciación; pero pronto él mismo, considerándose digno incluso de los mayores honores, se rodeó de numerosos seguidores y poder. Unos, pues, lo aceptaron de buen grado, pero otros, temiéndose algún complot o golpe de fuerza, conspiraron contra él y lo mataron.
(Trad.: J. Vela Tejada)

Asimismo, en las *Ranas* de Aristófanes, Esquilo dice a Dioniso:

Ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρὴ ποιητὰς ἀσκεῖν. Σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.
Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετὰς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι, Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους· ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ' ὅτι χρήστ' ἐδίδαξεν, τάξεις, ἀρετὰς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν;
(vv. 1030-1036)

Estos son, entonces, los personajes que un poeta debe cultivar. Toma en cuenta que desde un principio te fueron útiles aquellos poetas de alma noble: Orfeo nos enseñó sus ritos místicos y a abstenernos de matar; Museo la curación de las enfermedades y los oráculos; Hesíodo, el trabajo del campo, la maduración de los cultivos y la forma de cosecharlos; y el divino Homero, ¿de dónde obtuvo tanto honor y tanta gloria, sino de enseñar cosas provechosas, como las estrategias, virtudes y armas propias de la guerra?
(Trad.: R. Martínez Lafuente)

Ahora explicaremos brevemente lo que pensamos que ocurría en estas iniciaciones órficas. Pese a que una de las características del orfismo (y de los misterios en general) era no divulgar a los profanos lo que se hacía en las iniciaciones, se ha conjeturado, sin embargo, que algunos de sus rituales tenían una estrecha relación con sus creencias acerca de lo que sucedía después de la muerte. Ugo Bianchi dice acerca de Eleusis: “No podemos decir que el iniciado de ninguna manera sea asumido a la naturaleza divina... Sino que su participación en las aventuras de las diosas, a través de la ‘visión’ y la ‘simpatía’, era suficiente para asegurarle un destino en el más allá diferente del de aquéllos que no han ‘visto’.”²⁴

Las laminillas de Pelina, en el ámbito que nos compete, confirman la ejecución por parte de los órficos, ya en el siglo IV a. C., de un tipo de prácticas místicas que giraban en torno a Dioniso:

Νῦν ἔθανες καὶ νῦν ἐγένου, τρισόλβιε, ἄματι τῶιδε,
 εἰπεῖν Φερσεφόνοι σ' ὅτι Βάκχος αὐτὸς ἔλυσε.
 ταῖς εἰς γάλα ἔθορες.
 αἶψα εἰς γάλα ἔθορες.
 κριὸς εἰς ἔπεσ<ες>.
 οἶνον ἔχεις εὐδ<α>ίμονα τιμῆ<ν>.
 καὶ σὺ μὲν εἰς ὑπὸ γῆν τελέσας ἄπερ ὄλβιοι ἄλλοι.²⁵
 (L 7)
 Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso, en este día.
 Di 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 felices.
 (Trad.: A. Bernabé)

Alberto Bernabé explica que la referencia a un día concreto (“en este día”) en el que el difunto acaba de morir nos sitúa probablemente en el funeral, por lo que tal vez quien

²⁴ U. Bianchi, “The Greek Mysteries” en *Iconography of religions*, pp. 5-6

²⁵ Griego y traducción tomados de A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá*, L 7.

habla sea el oficiante de los ritos funerarios, no obstante observa que “se duda si las fórmulas mencionadas son las del funeral o las de la iniciación.”²⁶ El epíteto de la primera línea: “tres veces venturoso” y el verbo de la segunda “liberó” indican que quien habla considera que el que acaba de morir no ha sufrido simplemente una muerte de la que renacerá en una nueva vida humana, sino que ha abandonado definitivamente la esfera mortal para acceder al lugar de los bienaventurados, lo cual es el fin último de la doctrina órfica. Bernabé explica que el difunto es bienaventurado por su saber, procedente de la iniciación, pero también por haber completado el ciclo de renacimientos mortales.²⁷

Estas laminillas, que tienen forma de hoja de hiedra, fueron halladas en 1985 en Tesalía, se encontraban sobre el pecho de una difunta, en una tumba donde se encontró también una estatuilla de una ménade, por lo que “todo en la tumba sugiere un ambiente dionisiaco”, dice Alberto Bernabé.²⁸ Por lo tanto, podemos pensar que remiten a una iniciación en donde se invocaba a Dioniso. Así, lo que se hacía en la *teleté* podría llamarse ‘un ensayo’ para la muerte, en donde seguramente el iniciado tomaba el lugar del cadáver (cubierto) y el sacerdote recitaba diversos pasajes de cantos órficos, los cuales no sólo remarcaban el papel y la importancia de la iniciación, sino que le daban ‘pistas’ para saber qué hacer en el momento de la muerte verdadera.

Como hemos visto en algunos testimonios, como en Teofrasto, parece ser que el orfismo fue transmitido por sacerdotes itinerantes que ejecutaban las purificaciones. La más vívida descripción de tales purificadores la presenta Platón que, en el pasaje citado de la *República* (364b-c), los critica. Burkert dice al respecto: “claramente no existía una iglesia báquica u órfica con un dogma o un credo para sancionar los textos, sino sacerdotes

²⁶ *Ibid*, pp. 88 y ss.

²⁷ *Ibid*, p. 92.

²⁸ *Ibid*, p. 88.

purificadores itinerantes, *cathartaí*, iniciadores, *telestaí*, que proporcionaban a sus clientes los rituales y las fórmulas adecuadas según sus requerimientos.”²⁹ Por ejemplo, el autor del papiro de Derveni alude al practicante:

ἀνθρώπων ἐμὴ πόλεσιν ἐπιτελέσαντες [τὰ ἱε]ρὰ εἶδον,
ἔλασσον σφᾶς θαυμάζω μὴ γ[ι]νώσκειν (οὐ γὰρ οἶόν τε
ἀκοῦσαι ὁμοῦ καὶ μαθεῖν τὰ λεγόμενα), ὅσοι δὲ παρὰ τοῦ
τέχνημι ποιούμενου τὰ ἱερά, οὗτοι ἄξιοι θαυμάζεσθαι.
(col. 20. 1-4)

[Tratándose] de los hombres que vieron los ritos sagrados al haberlos practicado en las ciudades, no me extraña tanto que no entiendan —en efecto, no les es posible entender y aprender al mismo tiempo— las fórmulas que se emplean; en cambio, son todos aquellos que [los practicaron] cerca de un hombre que hace de los ritos sagrados su oficio, son ellos los que merecen el asombro y la piedad.

(Trad.: Fabienne Jourdan)³⁰

Resumiendo, parece (aunque no podemos estar seguros) que hubo no sólo sacerdotes itinerantes que realizaban la iniciación propia al orfismo (una práctica que simula la muerte y prepara al iniciado para ella), esto es, para poder ingresar al movimiento, sino que también, como afirma Teofrasto, sacerdotes establecidos que las ofrecían todo el tiempo, quizá como una especie de ‘confirmación’. Entonces, fue un movimiento que, a través de estas iniciaciones, fue reuniendo cada vez más adeptos.

Esta explicación de los misterios órficos, en primer lugar, inducida por la imagen de la vasija 3, que parece representar a un joven iniciado (órfico o no), busca ilustrar cómo estaban organizados dichos misterios, toda vez que tal conocimiento se utilizará y profundizará en el análisis de vasijas posteriores.

²⁹ W. Burkert, *De Homero a los Magos...*, p. 91.

³⁰ La traducción del francés al español es nuestra.

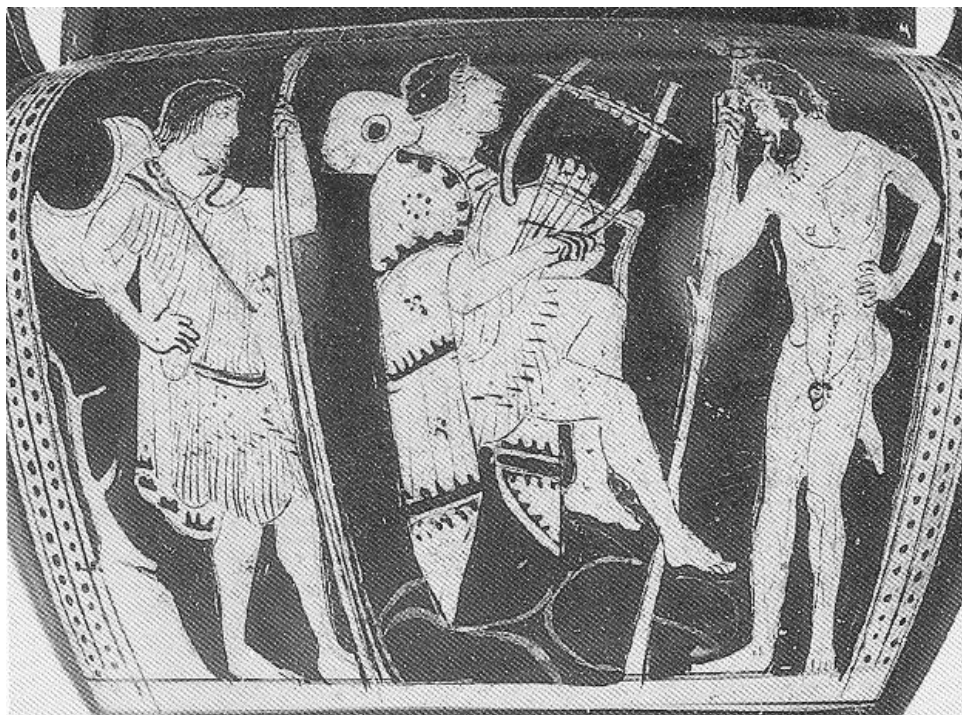
VI. 2. CERÁMICA ÁTICA DE FIGURAS ROJAS

1. ORFEO ENTRE TRACIOS

Como ya mencionamos, Orfeo cantor entre los tracios es un tema frecuente en la cerámica ática a partir de mediados del siglo V a. C. Ricardo Olmos dice que esta representación tiene un paralelo en las *Basárides* de Esquilo,¹ obra conservada fragmentariamente de la que ya hemos hablado, en la que el músico sube al monte Pangeo y, sentado en la cumbre, coronado con el laurel de Apolo, aguarda la salida del sol para ser el primero en cantarle.

VASIJA 4

La primera de estas vasijas que analizaremos es una cratera ática de columnas datada alrededor del año 460 a. C. Se encuentra en Nápoles, en el Museo Nacional.



Vasija 4. Imagen 1

¹ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, p. 11.



Vasija 4. Imagen 2

En un lado de la vasija, imagen 1, vemos a Orfeo de perfil, sentado sobre una roca, lleva puesto un *quitón* (χιτών) y una manta decorada, como las que usan los tracios, y de su espalda cuelga un sombrero que quizá le servía para cubrirse del sol y que era representativo de los viajeros, se llamaba *pétaso* (πέτασος). Orfeo toca su lira y canta, lo cual se expresa iconográficamente con la boca abierta. A su izquierda, de pie, hay un hombre vestido de la misma manera que él, pero sin sombrero, sosteniendo unas lanzas con su mano izquierda y con un escudo colgando en la espalda.

Enfrente de Orfeo, también de pie, está un sátiro que sostiene, no lanzas, sino un tirso. Este personaje parece ser como un espejo en el que el tracio se mira, ya que su mano izquierda colocada en su cadera podría reflejar la de la derecha del hombre tracio, la cual también está en la cadera. Este efecto hace que la imagen parezca ‘equilibrada’.

Como hemos visto hasta ahora y veremos en las vasijas posteriores, la mayoría de los catálogos y libros que analizan o reproducen imágenes de Orfeo en cerámica, sólo presentan la cara de la vasija en donde está éste representado, lo cual nos impide

hacer un análisis completo. El catálogo de John Beazley,² sin embargo, nos ofrece generalmente mínimo las dos caras (algunas veces también lo que se representa en las asas) así que las vasijas que él ofrece, como ésta, sí las pudimos analizar en su totalidad.

En el otro lado de esta vasija, imagen 2, vemos a tres personajes, probablemente hombres, envueltos en las capas griegas o *himation* (ἱμάτιον). El del centro, a quien sólo se le ve la cabeza (de la nariz para arriba) y los pies, está de perfil hacia la derecha, mira al suelo y a través de su capa, podemos ver que flexiona un brazo hacia adelante, parece que el izquierdo. El hombre que está detrás de éste también está envuelto en una capa, sin embargo deja al descubierto su brazo derecho, con el cual sostiene un bastón que apoya en el suelo a su costado derecho; su cabeza y su mirada se dirigen hacia el del centro aunque su cuerpo está de frente. El hombre del lado derecho se encuentra de perfil hacia el del centro; también lo envuelve su *himation* y parece que cruza los brazos recargándolos en su bastón, el cual descansa enfrente de él.

Así que, como nos podemos dar cuenta, tenemos en esta vasija dos escenas distintas, una en la que Orfeo canta para hombres tracios y otra que explicaremos más adelante, ya que tendremos varias vasijas con una representación parecida a ésta. Ahora hablaremos únicamente del primer lado, imagen 1.

Tracios

El primer elemento que nos llama la atención de la vasija en general es que de un lado, el personaje que escucha a Orfeo y él mismo están vestidos como tracios; y del otro lado de la vasija, los personajes están vestidos como griegos. Esta diferencia de vestimenta marca también una diferencia de culturas, por una parte una ‘guerrera’

² No. 206610 de su catálogo en línea.

(marcada por las lanzas que sostiene el tracio) y por otra, una ‘pacífica’ (ninguno de los personajes de la imagen 2 tiene armas).

La historia de Orfeo, sin embargo, está relacionada con los tracios, aunque éstos sean un ‘símbolo bélico’, de hecho, algunas versiones dicen que Orfeo es hijo de un rey tracio. Guthrie afirma al respecto que se puede decir que la patria de Orfeo fue Tracia, “con la conciencia de que así hablamos de él tal como lo concebía cualquier griego o romano normal del siglo V a. C. en adelante.”³ Píndaro, Apolonio de Rodas y las mismas *Argonáuticas órficas* confirman lo anterior.

No obstante, en las vasijas áticas parece claro, por su vestimenta, que Orfeo es griego y que viajó a distintos lados, entre ellos a Tracia, para apaciguar los ánimos guerreros. De hecho, aunque en esta vasija él esté vestido como tracio, sostiene una lira y no unas lanzas, lo que ya marca una gran distinción. Además, como mencionamos, el sombrero de Orfeo es el que usaban los viajeros, por lo que, aunque tenga las mismas vestimentas que los tracios, lo cual indicaría que lleva tiempo entre ellos, el sombrero recuerda su origen extranjero, griego. Recordemos que el auge de estas imágenes se da dentro de una Atenas poderosa, a punto de recibir el tesoro de la liga de Delos, lo cual podemos relacionar con la diferencia tan marcada entre un Orfeo, pacífico o ‘civilizado’ y un tracio guerrero. Así que seguramente el orgullo ateniense tan marcado en esta época se reflejaba en estas representaciones.

Los tracios aparecen en los testimonios escritos griegos desde la *Ilíada* (X. 433-435) y no dejaron de aparecer en la historia helena. Parece que siempre tuvieron relaciones con las *polis* griegas, aunque hubo algunos conflictos entre ellos, por ejemplo, cuando los tracios fueron sometidos por los persas (alrededor del 516 a. C.) y algunos de ellos lucharon contra los griegos bajo el mando de Jerjes en el 480 o cuando,

³ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 28.

en el 382, el rey tracio Cotis declara la guerra a Atenas ayudado por su yerno Ifícrates, el ateniense.⁴

Un testimonio de la relación que los tracios tuvieron particularmente con los atenienses lo tenemos en Platón, en las primeras líneas de la *República* (327a), ya que habla de una fiesta tracia en el Pireo⁵ y la compara en hermosura con una ateniense que tiene lugar ahí mismo, lo cual nos indica que en la época clásica, estas dos culturas no sólo tenían relaciones sino que había una colonia tracia dentro de la *polis*. Esto no implicaba, sin embargo, que los griegos consideraran la cultura tracia igual a la de ellos, pues vimos arriba que daban especial relieve al carácter guerrero de éstos, según aparece reflejado en esta vasija que estamos analizando.

Acerca de los tracios, Herodoto en sus *Historias* opina que si los tracios se unieran, serían el pueblo más poderoso de la tierra, pero que como esa unión es inviable, según él, carecen de poderío (V.3.1). Dice, además, que en general, éstos observan costumbres similares entre ellos, salvo los getas, los trausos y las tribus que habitan al norte de los crestoneos. Acerca de los trausos cuenta:

Τραυσοὶ δὲ τὰ μὲν ἄλλα πάντα κατὰ ταῦτὰ τοῖσι ἄλλοισι Θρήξι ἐπιτελέουσι, κατὰ δὲ τὸν γινόμενον σφίσι καὶ ἀπο γινόμενον ποι-
εῦσι τοιάδε· τὸν μὲν γενόμενον περιζόμενοι οἱ προσήκοντες ὀλο-
φύρονται, ὅσα μιν δεῖ ἐπεὶ τε ἐγένετο ἀναπλῆσαι κακά, ἀνηγεόμε-
νοι τὰ ἀνθρώπια πάντα πάθεα, τὸν δ' ἀπογενόμενον παίζοντές τε
καὶ ἠδόμενοι γῆ κρύπτουσι, ἐπιλέγοντες ὅσων κακῶν ἐξαπαλλα-
χθεῖς ἔστι ἐν πάσῃ εὐδαιμονίῃ.

(V.3.4)

Por su parte, los trausos se atienen, en líneas generales, a las mismas costumbres que los demás tracios, si bien, con ocasión del nacimiento y de la muerte de uno de los suyos, obran como sigue: en el primer caso, los parientes del recién nacido toman asiento a su alrededor y se lamentan ante la serie de males que, por el hecho de haber nacido, deberá sufrir la criatura, enumerando todas las desventuras propias de la vida humana; en

⁴ *The Oxford Classical Dictionary*, s.v.: “Thrace”.

⁵ Manuel Fernández-Galiano, en su comentario a la *República*, explica que la ciudad del Pireo, puerto de Atenas a ocho o nueve kilómetros de ésta, con calles anchas y rectas y una población cosmopolita, tenía abundancia de tracios. Según los estudiosos, la diosa aquí mencionada no parece ser Atenea, sino la diosa tracia Bendis, asimilada frecuentemente a Ártemis. Se sabe, en efecto, que los atenienses, en aras de su interés comercial, favorecían los cultos distintos en esa zona. De aquí se podrá comprender el interés de plasmar a los tracios en las vasijas.

cambio, al que fallece le dan sepultura entre bromas y manifestaciones de alegría, alegando que, libre ya de tan gran número de males, goza de una completa felicidad.
(Trad.: C. Schrader)

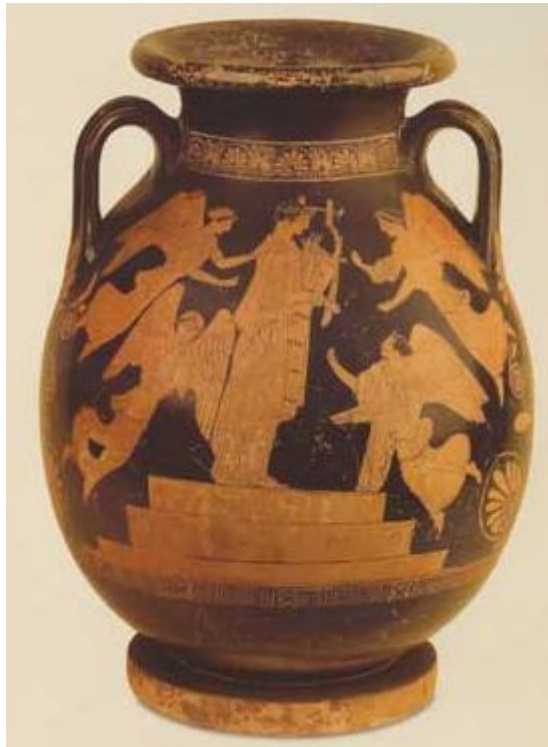
Este pasaje da testimonio de la existencia entre esta población tracia de una concepción semejante a la de los llamados ‘pesimistas’ griegos, que veían en la vida un sufrimiento que acababa con la muerte. Así pues, para los órficos el cuerpo que ocupamos en esta vida es una cárcel para el alma, que es la parte en realidad esencial e importante que reencarna y aspira a llegar a reunirse con lo divino. Los documentos del período arcaico confirman que esa idea era muy común en la época.

Además, Herodoto también nos refiere los dioses de los tracios: “Θεοὺς δὲ σέβονται μόνους τούσδε, Ἄρεα καὶ Διόνυσον καὶ Ἄρτεμιν” (V.3.7): “Adoran tan sólo a los siguientes dioses: a Ares, a Dioniso y a Ártemis.” (Trad.: C. Schrader). Se trata, evidentemente, de una interpretación griega de dichas divinidades, según explican los estudiosos. De Dioniso se dice que habría encarnado a un dios de culto orgiástico relacionado con el éxtasis y el vino, posiblemente identificable con la divinidad tracia Sabazio cuyo culto orgiaco se atribuye frecuentemente a su origen tracio.

Resumiendo, era clara la relación entre Orfeo y Tracia, ya sea como su lugar de nacimiento, ya como lugar de origen de su dios principal, Dioniso, además de como lugar donde tenía sentido su acción para apaciguar los ánimos guerreros.

Precisamente como testimonio de su origen tracio, contamos con una vasija que fue mostrada en Barcelona del 16 de septiembre del 2005 al 8 de enero del 2006, en la exposición titulada: “Los tracios: tesoros enigmáticos de Bulgaria.”⁶ Dicha *pélike* (πελίκη), datada en el siglo V a. C. y encontrada en una tumba en Bulgaria, territorio de los antiguos tracios, parece tener representada la imagen de Orfeo (**vasija 5**):

⁶ http://www.gargoris.com/noticias_5.htm (consultada el 10 de octubre de 2007).



Vasija 5

Si es Orfeo el personaje coronado de laurel que toca la lira de pie sobre un altar (como el que vimos en la figura 3), resulta difícil conjeturar quiénes vuelan a su alrededor, ya que son varios los personajes en la cosmogonía órfica que, según la iconografía, tienen alas. Entre ellos están: Eros, que era representado generalmente más pequeño en comparación con estas figuras, Nike (que estaría sola) y las Furias que aparecen en algunas vasijas. Por otro lado, también cabría la posibilidad de que fueran almas de mortales, lo que indicaría que se encuentran en el Hades.

El hecho de que la cultura tracia pudiera haber representado a Orfeo en esta vasija, mostraría que la imagen que este pueblo tenía de él era diferente de la ática, quizá más orientada a la vida en el más allá, lo cual podría relacionarse con lo que se pensaba en Magna Grecia, de lo cual hablaremos más adelante.

Cabe mencionar que los catálogos de imágenes no mencionan la representación de un Orfeo rodeado de personas aladas. Así que, desgraciadamente, dado que el tema de esta investigación no son los tracios, esta incógnita no será explorada aquí.

Dioniso, los sátiros y su relación con el orfismo

Ricardo Olmos dice que las imágenes de Orfeo cantando coinciden con las doctrinas de la educación musical de Damón el ateniense, de quien también ya hablamos, apunta que “los vasos reflejan el poder seductor de la música y su función iniciática de los jóvenes en la sociedad de los guerreros”.⁷ Sin embargo, como ya explicamos, en el caso de Orfeo era más que una seducción musical.

Esta característica especial de su canto era dada en buena medida por la relación de Orfeo con el dios Dioniso, por lo que era normal que algún símbolo de éste estuviera presente en las escenas en las que Orfeo hechiza a los tracios, por ejemplo, un sátiro, como el que vemos en la imagen 1 de la vasija que estamos analizando (la número 4). Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, narra de dónde provienen los sátiros, dice que un cierto Eufemo le contó que su barco había sido llevado por el viento hasta llegar a unas islas:

ταύτας καλεῖσθαι μὲν ὑπὸ τῶν ναυτῶν Σατυρίδας, εἶναι δὲ τοὺς ἐνοικοῦντας [καὶ] καπυροὺς καὶ ἵππων οὐ πολὺ μείους ἔχειν ἐπὶ τοῖς ἰσχύοις οὐράς. τούτους, ὡς ἦσθοντο, καταδραμόντας ἐπὶ τὴν ναῦν φωνὴν μὲν οὐδεμίαν ἰέναι, ταῖς δὲ γυναιξὶν ἐπιχειρεῖν ταῖς ἐν τῇ νηί· τέλος δὲ δεῖσαντας τοὺς ναύτας βάρβαρον γυναῖκα ἐκβαλεῖν ἐς τὴν νῆσον· ἐς ταύτην οὖν ὑβρίζειν τοὺς Σατύρους οὐ μόνον ἦ καθέστηκεν, ἀλλὰ καὶ τὸ πᾶν ὁμοίως σῶμα.

(1.23.6.3-11)

Estas islas las llamaban los marineros Satíridas; sus habitantes estaban curtidos de sol y tenían encima de las nalgas una cola poco menor que la de los caballos. En cuanto la vieron, corrieron a la nave sin hacer ningún ruido y quisieron coger a las mujeres que en ella había; los marineros asustados echaron por fin una mujer bárbara a la isla y los Sátiros la acometieron no sólo por el sitio debido, sino por todo el cuerpo.

(Trad.: M. Cruz Herrero Ingelmo)

La relación entre los sátiros y Dioniso es permanente en la iconografía de las vasijas así como en las descripciones literarias. El tirso, por otro lado, también es símbolo fijo de Dioniso, pues cuando un pintor quería representar a un seguidor (ménade, bacante, sátiro, sileno, etc.) de este dios, lo único que debía hacer era dibujarlo con un tirso, el cual representaba la fertilidad.

⁷ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, p. 12.

Ciertamente las representaciones teatrales influyeron en estas imágenes (quizá en la disposición del espacio o en la caracterización de algunos personajes), por lo que se podría argumentar que la presencia de un sátiro al lado de Orfeo es una señal de que esta escena tenía algo de teatral, ya que los sátiros eran frecuentes en un ambiente donde el dios principal y creador era Dioniso.

Además, Panyagua recuerda que Lucano, seguramente en su poema *Orfeo*, hoy perdido, decía que la lira de Orfeo había atraído a los faunos al igual que a las fieras:⁸

*Fauni siuicolae... quos poeta Lucanus, secundum opinionem Graecorum, ad Orphei lyram cum innumeris ferarum generibus cantu deductos cecinit.*⁹

Los faunos habitantes de los bosques... a quienes el poeta Lucano describió en sus versos apegándose a la opinión de los griegos, conducidos por el canto hacia la lira de Orfeo junto con numerosos tipos de fieras.¹⁰

Recordemos que los romanos, tanto en textos escritos como en representaciones figurativas, frecuentemente confundían a los faunos, que tenían patas de chivo, con los sátiros, a quienes se les representaba de varias formas, a veces mitad hombre y mitad carnero, pero más frecuentemente con nariz chata, cola de cabra y priapismo permanente.

No obstante, queremos subrayar la relación que el orfismo tuvo con la figura de Dioniso (y el sátiro) para demostrar que no se pretendía aludir a una representación teatral o al poder de encantamiento que tenía Orfeo, sino al movimiento religioso como tal. Para comenzar, veamos uno de los *Himnos órficos*, el LIV, dirigido a “Sileno, el sátiro y a las bacantes”, que transcribimos completo:

Κλῦθί μου, ᾧ πολύσεμνε τροφεῦ, Βάκχοιο τιθηνέ,
Σιληνῶν ὄχ' ἄριστε, τετιμένε πᾶσι θεοῖσι
καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ τριετηρίσιν ὥραις,
ἀγνοτελής, γεραρός, θιάσου νομίῳ τελετάρχα,
εὐαστής, φιλάγρυπνε σὺν εὐζώνοισι τιθήναις,
Ναῖσι καὶ Βάκχαις ἠγούμενε κισσοφόροισι·
δεῦρ' ἐπὶ πάνθειον τελετὴν Σατύροις ἅμα πᾶσι
θηροτύποις, εὐασμα διδοὺς Βακχείου ἀνακτος,

⁸ E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, p. 32.

⁹ Latín tomado de O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, test. 67.

¹⁰ La traducción es nuestra.

σὺν Βάκχαις Λήναια τελεσφόρα σεμνὰ προπέμπων,
ὄργια νυκτιφαῆ τελεταῖς ἀγίαις ἀναφαίνων,
εὐάζων, φιλόθυρσε, γαληνιόων θιάσοισιν.

Escúchame, venerabilísimo educador, nutricio de Baco, el mejor con mucho de los Silenos, honrado entre todos los dioses y entre los mortales en los períodos festivos trienales, que ejerces el ritual sagrado, venerable, director de las ceremonias del gregario grupo de iniciados. Que prorrumpes en gritos de alegría y te mantienes gustoso en vigilia con tus nodrizas de hermosa cintura, guía de Náyades y Bacantes coronadas de hiedra. Acude aquí, al sacratísimo misterio, con todos los sátiros de figura bestial, dando el grito ritual del soberano Baco, tomando parte con las Bacantes en el cortejo de las sagradas Leneas durante su celebración, desvelando los misterios orgiásticos nocturnos en las piadosas ceremonias de iniciación y dando los gritos rituales, complaciente con el tirso y tranquilo entre los rituales cortejos.

(Trad.: M. Periago Lorente)

En este texto podemos ver, entonces, la importancia de la figura del sátiro en los rituales órficos, por lo que la presencia de éste en la vasija que ahora analizamos podría apuntar a un ambiente órfico y tal vez el pintor de ésta (y de otras en donde aparecerán más sátiros) pretendió representar el momento en el que el mismo Orfeo invoca a los sátiros a través de este himno, por lo que éste se hace presente.

Por otro lado, queremos recordar que Orfeo era presentado a menudo como un ‘sacerdote’ de Dioniso, es decir, no como promotor —dentro del movimiento que se creó bajo su nombre— de adoración de dioses nuevos, sino que reformó una rama de la religión ya establecida, la dionisiaca, tomando como su dios, se podría decir, principal, a Dioniso. Esto tenía una justificación en la cosmogonía órfica, llegada a nosotros en diversas versiones, en la cual Dioniso tiene un papel importante. Diódoro de Sicilia¹¹ narra, en su *Biblioteca histórica*, el nacimiento de Dioniso: “τοῦτον δὲ τὸν θεὸν γεγνημέναι φασὶν ἐκ Διὸς καὶ Φερσεφόνης κατὰ τὴν Κρήτην, ὃν Ὀρφεὺς κατὰ τὰς τελετὰς παρέδωκε διασπώμενον ὑπὸ τῶν Τιτάνων.” (5.75.4.6-9): “Dicen que este dios (Dioniso) nació de Zeus y de Perséfone en Creta, al que Orfeo en las iniciaciones presentó despedazado por los Titanes.” (Trad.: A. Bernabé).

¹¹ A. Bernabé en *Hieros logos* atribuye este texto a las *Rapsodias órficas*.

El motivo de Dioniso despedazado por los Titanes seguramente se relataba en una teogonía primitiva. El mito dice así: Dioniso era hijo de Zeus y de Perséfone, hija de éste. Los Titanes, divinidades de los primeros tiempos, celosos de él y probablemente instigados por Hera, deciden darle muerte y devorarlo, para lo cual se embadurnan la cara de yeso¹², engañan al dios, lo matan, lo desmiembran, lo cocinan y se lo comen. El dios, de una forma o de otra (hay variantes en este punto) vuelve a la vida y los Titanes, en castigo, son fulminados por Zeus. Algunos testimonios mencionan, así, tres nacimientos de Dioniso, por ejemplo Filodemo en *Sobre la piedad*:

[πρώτην τούτων τὴν ἐκ μητρός], ἑτέραν δε τὴν ἐκ τοῦ μηροῦ, τρίτην δὲ τὴν ὅτε διασπασθεὶς ὑπὸ τῶν Τιτάνων ῥέας τὰ μέλη συνθεῖσθαι ἀνεβίω. καὶ ἐν Μοψοπίαι δ' Εὐφορίω ὁμολογεῖ τούτοις, ὁ δ' Ὀρφεὺς ἐν ᾿Αιδου καὶ πάντα χρόνον ἐνδιατρε-
[ίβειν].¹³

(fr. 44)

[Sobre el triple nacimiento de Dioniso], el primero, el de su madre, el segundo, el del muslo, el tercero cuando, tras haber sido despedazado por los Titanes, volvió a la vida después de que Rea recogiera los pedazos. Euforión coincide con ellos en la *Mopsopia* y Orfeo pasa todo el tiempo en el Hades.

(Trad.: A. Bernabé)

El desmembramiento de Dioniso es transmitido también por Plutarco en *Acerca de comer carne*:

οὐ χεῖρον δ' ἴσως καὶ προανακρούσασθαι καὶ προαναφωνῆσαι τὰ τοῦ Ἐμπεδοκλέους· ἀλληγορεῖ γὰρ ἐνταῦθα τὰς ψυχὰς, ὅτι φόνων καὶ βρώσεως σαρκῶν καὶ ἀλληλοφαγίας δίκην τίνουσαι σώμασι θνητοῖς ἐνδέδονται. καὶ τοι δοκεῖ παλαιότερος οὗτος ὁ λόγος εἶναι· τὰ γὰρ δὴ περὶ τὸν Διόνυσον μεμυθευμένα πάθη τοῦ διαμελισμοῦ καὶ τὰ Τιτάνων ἐπ' αὐτὸν τολμήματα γευσαμένων τε τοῦ φόνου κολάσεις τε τούτων καὶ κεραυνώσεις, ἥνιγμένος ἐστὶ μῦθος εἰς τὴν παλιγγενεσίαν·

(I. 7 p. 996b)

No es malo empezar y declamar en primer lugar los versos de Empédocles. Insinúa que aquí las almas, puesto que pagan el castigo por el derramamiento de sangre, la ingestión de carne y comerse unos a otros, están atadas a cuerpos mortales. Ciertamente esta doctrina parece que es más antigua, pues los sufrimientos del desmembramiento que el mito cuenta acerca de Dioniso y los atrevimientos de derramamiento de sangre llevados a cabo por los Titanes contra él, y los castigos de éstos y las fulminaciones, es un mito enigmático en cuanto al renacimiento.

(Trad.: A. Bernabé)

¹² Una de las palabras para decir 'yeso' en griego es *títanos* (τίτανος).

¹³ Texto griego tomado de O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, fr. 36.

No extraña que Plutarco afirme que esta idea se atribuye a Empédocles, dado que entre la religión griega y la filosofía hubo una amplia serie de conexiones. Por ello, los autores de textos y los decoradores de vasijas pudieron inspirarse en una y otra, además de alimentar su creatividad en las creencias populares.¹⁴

Regresando a la relación entre el orfismo y Dioniso, tenemos varios *Himnos órficos* dedicados a este dios, como el XXX que habla de su triple nacimiento y que transcribimos completo:

Κικλήσκω Διόνυσον ἐρίβρομον, εὐαστήρα,
πρωτόγονον, διφυή, τρίγονον, Βακχείον ἄνακτα,
ἄγριον, ἄρρητον, κρύφιον, δικέρωτα, δίμορφον,
κισσόβρυον, ταυρωπόν, Ἄρηιον, εὖιον, ἀγνόν,
ὠμάδιον, τριετή, βοτρυηφόρον, ἐρνεσίπεπλον.
Εὐβουλεῦ, πολύβουλε, Διὸς καὶ Περσεφονείης
ἄρρητοις λέκτροισι τεκνωθεῖς, ἄμβροτε δαῖμον·
κλῦθι, μάκαρ, φωνῆς, ἠδὺς δ' ἐπίπνευσον ἄμεμ[φ]ῆς
εὐμενὲς ἦτορ ἔχων, σὺν ἐυζώνοισι τιθήναις.
(vv. 1-9)

Invoco al atronador Dioniso, que lanza su ritual grito, primigenio, de dual naturaleza, engendrado tres veces, soberano transportado por los delirios báquicos. Agreste, inefable, oscuro, provisto de dos cuernos, biforme, cubierto de hiedra, de faz taurina, belicoso, que se celebra con gritos de júbilo, sagrado; que se complace en la carne cruda, de trienales festividades, adornado con racimos de uva y revestido de tiernas ramas. Eubuleo, prudente, engendrado por la secreta unión de Perséfone y Zeus, deidad inmortal. Escucha, afortunado, mi voz, danos tu aprobación, suave y benévolo, con un corazón propicio, acompañado de tus nodrizas de bella cintura.
(Trad.: M. Periago Lorente)

Por tanto, Dioniso es importante en la cosmogonía órfica no sólo por el hecho de ser un dios, sino porque en su historia se sedimentó la creencia de que los seres humanos tienen una parte titánica (o terrenal), el cuerpo, y una divina, el alma. Sobre esto trataremos con más detalle cuando hablemos de la concepción que los órficos tenían acerca del alma.

Por otro lado, las historias míticas de Dioniso y Orfeo tienen en común el detalle del descenso al Hades¹⁵, lo cual explicaba su posesión de una sabiduría especial,

¹⁴ En su obra, *Textos órficos y filosofía presocrática*, Alberto Bernabé compila y compara una serie de elementos doctrinales atribuidos a los órficos con las concepciones de los filósofos presocráticos.

¹⁵ El mito relata que Dioniso fue con Hades para pedirle que dejara regresar al Olimpo a su madre Semele.

orientada a la forma de superar la barrera de la muerte. Hay un reflejo cómico de dicha *catábasis* de Dioniso en *Las ranas* de Aristófanes, donde es retratado bajando al Hades para ver cuál de los dos trágicos atenienses, Esquilo o Eurípides, es digno de volver a la vida. Además, como veremos, hay una versión de *catábasis* en la que Dioniso habría hecho un pacto con Hades intercediendo por sus iniciados. Asimismo, encontramos a Dioniso en el Inframundo en el *Himno órfico* LIII, cuyo primer verso reza así: “Ἀμφιετῆ καλέω Βάκχον, χθόνιον Διόνυσον”: “Invoco a Baco aniversario, Dioniso ctonio¹⁶...” (Tr: M. Periago Lorente).

Por todo ello, sería arriesgado querer separar tajantemente los dos movimientos, el órfico y el dionisiaco, ya que si bien tienen principios distintos, comparten muchos elementos, por lo tanto, la presencia del sátiro en la vasija que estamos analizando, a nuestro juicio, está completamente justificada, ya que bien podría ser, como mencionamos, un símbolo que remitiría a Dioniso.

Pitagorismo y orfismo

Debido a que hemos analizado la relación existente entre el orfismo y el dionisismo, nos parece importante, en este punto, hablar acerca de los pitagóricos, ya que, como mencionamos en la introducción, estos dos movimientos comparten algunos elementos, de hecho, a veces es difícil separar o delimitar autorías de textos

Antes de presentar un panorama general del pitagorismo, hay que subrayar que no fue desarrollado únicamente por Pitágoras mismo, sino que es un producto complejo en el que confluyeron tanto las ideas del fundador como las de sus seguidores o discípulos, algunos de los cuales, al parecer, escribieron obras bajo su nombre. Aquí resulta en especial interesante señalar que una tradición antigua acerca de Hípaso de

¹⁶ Del griego χθονιός: ‘que está bajo la tierra’, ‘subterráneo’. Varios dioses tenían la acepción que remitía al inframundo, como, aquí, Dioniso.

Metaponto, uno de los discípulos más antiguos de Pitágoras, conecta a este personaje con una polémica en contra del Maestro por la prioridad en algunos descubrimientos matemáticos. Nuestra presunción al trazar dicho panorama es aclarar que, pese a los muchos puntos en común entre los aspectos religiosos de ambas corrientes, las concepciones que aquí estamos recabando del análisis iconográfico de las vasijas no proceden directamente del ambiente pitagórico.

Acerca de la vida de Pitágoras, podemos afirmar que nació hacia el 570 a. C. en la isla de Samos y que cuando tenía unos cuarenta años se exilió a Crotona (colonia griega en el sur de Italia fundada en el último tercio del siglo VIII) probablemente a causa de la tiranía de Polícrates, y que en esa ciudad no sólo fundó su escuela sino que, junto con sus seguidores, logró hacerse del control político en esa y otras localidades de la zona, dando lugar a una ‘aristocracia’ en su sentido literal (‘gobierno de los mejores’). El predominio de Pitágoras y sus seguidores continuó sin interrupción durante unos veinte años, durante los cuales Crotona extendió su influencia sobre las ciudades vecinas y en muchas de ellas los puestos dirigentes fueron ocupados por los miembros de la comunidad pitagórica.¹⁷

A mediados del siglo V, después de la muerte de Pitágoras y a raíz de una serie de sublevaciones populares en su contra, muchos pitagóricos se vieron obligados a emigrar desde la Magna Grecia hacia el Oriente, a las ciudades de la península griega. A partir de entonces, existieron sólo como pequeñas comunidades dispersas por el sur de Italia y Grecia, privadas de su antigua influencia y poder político y reducidas a menudo a una virtual condición de mendicidad. Como secta activa y organizada rigurosamente, puede decirse que la comunidad pitagórica murió prácticamente durante el siglo IV a.

¹⁷ W. K. C., Guthrie, *Historia de la filosofía griega. I. “Los primeros presocráticos y los pitagóricos”*, pp. 175-176.

C.¹⁸ Herodoto nos proporciona la mención más antigua conservada de un grupo o ritos pitagóricos, que asocia con la costumbre egipcia de prohibir la entrada a los santuarios o de ser enterrado con objetos de lana.

οὐ μέντοι ἔξ γε τὰ ἱρὰ ἐσφέρεται εἰρίνεα οὐδὲ συγκαταθάπτεται
σφι· οὐ γὰρ ὄσιον. ὁμολογέουσι δὲ ταῦτα τοῖσι Ὀρφικοῖσι καλεο-
μένοισι καὶ Βακχικοῖσι, ἐοῦσι δὲ Αἰγυπτίοισι καὶ Πυθαγορείοισι.
(II. 81. 2)

Sin embargo, [los egipcios] no introducen ropas de lana en los santuarios ni entierran a nadie con ellas, pues supone una irreverencia. En esto coinciden con los ritos que se llaman órficos y báquicos —que son de origen egipcio— y con los pitagóricos.

(Trad.: C. Schrader)

Hay que notar, con todo, que en dicho pasaje (que presenta considerables problemas de interpretación y constitución textual) Herodoto parece establecer una coincidencia entre prácticas pitagóricas y órficas.

Pese al paralelismo entre órficos y pitagóricos, cabe señalar que el motivo que impulsa a éstos últimos a la filosofía es la búsqueda de un modo de vida mediante el cual pueda establecerse una relación correcta entre el hombre y el universo. Dicha relación tenía su fundamento en la armonía, pues los pitagóricos pensaban que el alma humana, tras abandonar el cuerpo que la albergaba temporalmente, debía regresar a su principio inmortal que era el alma cósmica o universo de la que el alma individual era un fragmento. Puesto que el universo era un *kosmos* (κόσμος, es decir, ‘orden’), Pitágoras y sus seguidores creían necesario encontrar la conexión entre sus elementos, a la cual llamaron ‘armonía’, que se alcanzaba por medio de una forma de filosofía basada en especulaciones matemáticas. El estudio de las ciencias (μαθήματα), a su vez, era para los pitagóricos un ingrediente indispensable de su filosofía, en cuanto funcionaba como ‘purificación ritual’ (en un sentido análogo al de las iniciaciones órficas), es decir, como un método para liberar el alma del ciclo de las reencarnaciones.

¹⁸ *Ibid*, p. 178.

Así, vemos que los pitagóricos comparten con los órficos la concepción de la inmortalidad del alma. Más aún, Porfirio (*Vida de Pitágoras*, 19) dice expresamente que Pitágoras fue el primero en llevar a Grecia la creencia en la inmortalidad del alma en que ésta transmigra a otras especies de seres vivos, que los acontecimientos se repiten de forma cíclica, y que hay que considerar a todos los seres dotados de vida como del mismo género.

Es tal la cantidad de testimonios acerca de la creencia pitagórica en la vinculación entre todas las formas de vida que un conocido estudioso de la filosofía griega puede afirmar: “Podemos dar por sentado que esta doctrina, no menos que las relativas a la inmortalidad y la transmigración, formaban parte de la enseñanza de Pitágoras”.¹⁹ Sin embargo, cabe la duda de si Porfirio tenía razón en atribuir a Pitágoras la introducción a Grecia de la doctrina de la inmortalidad del alma como parece confirmar Herodoto o si en realidad se trata de una concepción muy difundida en la época arcaica.

Es importante señalar aquí que una serie de doctrinas características del pitagorismo fueron totalmente ajenas al orfismo, así, por ejemplo, para los pitagóricos, los números, además de ser considerados la substancia de todas las cosas, tenían un significado místico o más bien una carga simbólica. Además, el número era responsable de la *armonía*, el principio divino según el cual estaba estructurado el conjunto del cosmos o mundo ordenado. Pensaban que la base de todo concepto era un número, por ejemplo, el número *uno* ‘era’ la unidad, el principio generador de todo; el *dos*, la diversidad; el *tres*, la armonía; y el *cuatro* la justicia. La suma de estos cuatro números era el número que los pitagóricos consideraban perfecto, el *diez*, que representaron

¹⁹ *Ibid*, pp. 183-184.

gráficamente mediante la figura conocida como la *tetraktys* (τετρακτύς) que se convirtió en un símbolo sagrado para ellos, por el cual juraban:



Resultó también muy significativo para la veneración de la τετρακτύς el hecho de que no sólo participa de la naturaleza de la Década sino que también contiene los elementos numéricos de la armonía musical. Pitágoras descubrió, en efecto, que haciendo sonar una cuerda que fuera de la mitad de otra se obtenía un tono una octava más alto que con la cuerda del doble de longitud, es decir, el tono de octava dependía de una relación de proporcionalidad de 2 a 1 en la longitud de las cuerdas. Del mismo modo, los intervalos de quinta y de cuarta se obtenían respectivamente con las relaciones de 2:3 y de 3:4, es decir, usando los elementos de la τετρακτύς. Esto significa que Pitágoras había descubierto que los tonos musicales fundamentales podían representarse mediante una relación numérica. Así pues, el número regía no sólo la forma de las figuras geométricas, como el triángulo, sino también la música, que, por cierto, era considerada por los pitagóricos como un poderoso medio de catarsis, como medicina del cuerpo y del alma.

Otra de las doctrinas científicas de los pitagóricos que no se encuentran en el orfismo está la *armonía* del universo, esto es, los pitagóricos concebían que en el centro del universo había una ἑστία o bola de fuego con diez cuerpos celestes alrededor: la Anti-tierra (un planeta que, según Aristóteles, los pitagóricos habrían inventado para completar el número perfecto de cuerpos alrededor de la bola de fuego, es decir, diez) la Tierra, la Luna, el Sol, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno y la esfera de las estrellas fijas.

Una conexión entre la música y la astronomía pitagóricas resultaba de su concepción de la ‘armonía de las esferas’. Según ésta, todo cuerpo que se mueve velozmente produce un sonido musical, de modo que, en su movimiento circular y, puesto que cada uno viajaba a velocidad diferente, los cuerpos celestes emitían un sonido característico. Aquellos que viajaban a mayor velocidad emitirían las notas más altas. Las notas más bajas provendrían de los que viajaban más lentos y que se encontraban más cerca de la Tierra. De esta forma, el movimiento de los planetas producía una serie de tonos musicales que en su conjunto constituían una octava. La armonía de las esferas o música celestial, sin embargo, no sería perceptible para nosotros simplemente por el hecho de que llevamos escuchándola desde nuestro nacimiento y nuestros oídos están demasiado habituados a ella, mientras que Pitágoras la captaría gracias a la excepcional constitución de sus órganos sensoriales. También la vida diaria debía estar regida por el principio de armonía, en virtud del cual los pitagóricos seguían algunos preceptos y prohibiciones básicos orientados al vegetarianismo y a la abstinencia de ciertos alimentos, como habas y algunos peces, así como la obediencia a una forma de vida o βίος πυθαγορικός.

El tema de la forma de vida es, pues, junto con la inmortalidad del alma y la metempsicosis, uno de los elementos comunes al orfismo y al pitagorismo que les confieren una fisonomía muy similar, por más que el aspecto ‘científico’ del pitagorismo permaneció del todo ajeno al orfismo. Parece probable, sin embargo, como afirma Guthrie que los pitagóricos hayan dado origen a una parte del dogma órfico, aunque le parece más probable “que el dogma órfico ya estuviese formulado, al menos en sus líneas generales, cuando Pitágoras fundó su comunidad”.²⁰ Como sea, no sería

²⁰ *Ibid*, p. 223.

descabellado pensar que algunos pitagóricos hayan contribuido a desarrollar o al menos a difundir las ideas ‘órficas’ que motivaron a ceramistas a crear sus imágenes.

No hay que olvidar, en efecto, que mientras que no se conoce el nombre de ningún ‘órfico’ concreto, se tienen testimonios muy seguros de que Pitágoras mismo al igual que otros pitagóricos antiguos como Cércope y Brontino, publicó escritos suyos bajo el nombre de Orfeo, como dice Diógenes Laercio: ²¹

Ἴων δὲ ὁ Χίος ἐν τοῖς Τριαγμοῖς φησιν αὐτὸν [sc. Pitágoras] ἔνια ποιήσαντα ἀνενεγκεῖν εἰς Ὀρφέα.
(VIII, 8)

Ión de Quíos dice en sus *Triagmas* que Pitágoras escribió un poema y lo atribuyó a Orfeo.

(La traducción es nuestra)

Esto, visto sobre el panorama de amplia difusión y gran influencia política y cultural del pitagorismo en Magna Grecia en los siglos V y IV a. C., podría explicar la nutrida presencia en esa zona de documentos órficos con una impronta pitagórica.

Vista la relación entre el orfismo y dos de los movimientos místéricos más importantes de la época: el dionisismo y el pitagorismo, podemos pasar al análisis de otra vasija.

VASIJA 6

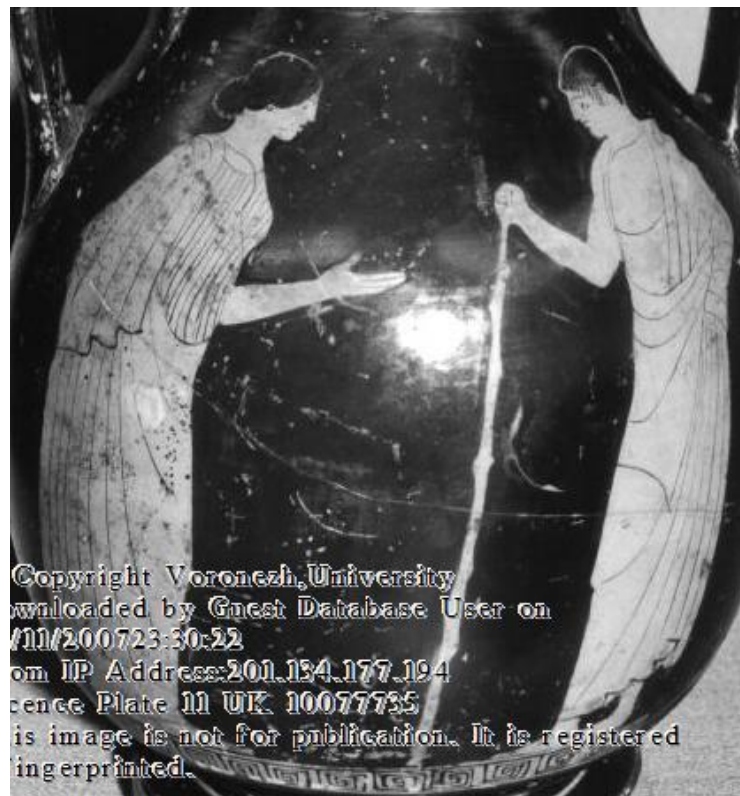
La siguiente vasija es una *pélike* ática datada alrededor del 460 a. C.

²¹ Véase también: Clem., *Strom.*, I. 131 / Iambl., *V. Pyth.*, 146.



Copyright Voronezh University
Downloaded by Guest Database User on
11/20/2017 12:26
from IP Address: 201.134.177.194
Science Plate III UK 10077734

Vasija 6. Imagen 1



Copyright Voronezh University
Downloaded by Guest Database User on
11/20/2017 12:30:22
from IP Address: 201.134.177.194
Science Plate III UK 10077735
This image is not for publication. It is registered
and fingerprinted.

Vasija 6. Imagen 2

En la imagen 1, vemos a Orfeo tocando la lira sentado en una roca. Está coronado de laurel y su *himation* le cubre de la cadera para abajo, lo escucha un hombre tracio que está envuelto en su capa tracia y lleva su gorro característico. Bajo su capa, éste sostiene dos lanzas que no tocan el piso.

En la imagen 2 vemos a dos personajes, el de la derecha, un hombre, está recargado en su bastón, el cual sostiene con su mano derecha. Podemos decir que este hombre no es tracio, ya que tiene puesto su *himation* ‘a la manera’ griega, esto es: el *himation* le tapa sólo el hombro izquierdo, cruza por la parte de atrás de la cadera para abajo, dejando así la parte derecha del pecho descubierta. Enfrente de él hay una mujer que está vestida con *himation* y *quitón*, su cabello está recogido hacia atrás. Esta mujer extiende su mano derecha hacia el hombre quien dirige su mirada hacia la mano pero no parece hacer ningún gesto de correspondencia. Más adelante hablaremos de un posible significado de esta imagen.

Por ahora, únicamente subrayamos, por una parte, el hecho de que Orfeo es aquí totalmente griego, ya no lleva la capa tracia de la vasija anterior; por otra parte, llamamos la atención hacia los listones o bandas que cuelgan de su lira, de las que hablaremos detalladamente más tarde.

VASIJA 7

La siguiente vasija es una crátera de columnas, datada alrededor del 440 a. C. Actualmente está en Berlín, en el Altes Museum (Staatliche Museen zu Berlin, Museumsinsel). Aunque procede de Gela, comunidad griega siciliana fundada, según Tucídides, en el siglo VII a. C., la vasija sigue el mismo esquema figurativo encontrado en obras áticas, por lo que suponemos que no tuvo ninguna influencia significativa de la

región de procedencia, razón por la cual la analizamos en este momento y no junto con las vasijas apulias.



Vasija 7. Imagen 1



Vasija 7. Imagen 2

De un lado, imagen 1, vemos a Orfeo sentado sobre una roca en la misma posición que en la vasija 4, toca la lira de ocho cuerdas y canta. Su *himation* cae sobre sus caderas y está coronado de laurel. Lo escuchan cuatro tracios encantados por su música.

La otra cara de la vasija, imagen 2, muestra cuatro personajes griegos, lo cual deducimos por sus vestimentas; tal vez, de acuerdo con la forma de su cabello, son dos hombres y dos mujeres. Del lado izquierdo vemos a un hombre que extiende su mano y su índice derechos para decirle algo a la mujer que tiene enfrente. En medio de ellos vemos un objeto redondo suspendido en el aire. La mujer parece estar muy atenta a lo que él dice. Al lado derecho de esta pareja tenemos otra en la que parece que los papeles se invirtieron, ya que ahora es el hombre el que parece escuchar atento a la mujer quien, como nuevos elementos, tiene su cabeza cubierta y parece haber lanzado hacia arriba el objeto redondo que se encuentra en medio de ellos, muy cerca de su mano derecha.

Suponemos que en esta imagen 2, tenemos dos veces a la misma pareja, la razón de esto la daremos más adelante. Beazley²² afirma que el personaje de la derecha es mujer, lo cual fortalece nuestra hipótesis. Además, agrega que lo que está suspendido son discos o cabestros (lo que se ata al cuello o a la cabeza de un caballo), pero parece más probable que sea lo primero, por su forma. Esto también lo analizaremos posteriormente.

Polígnoto

Ricardo Olmos²³ considera que la escena de la imagen 1 y todas las que muestran un esquema semejante, tienen una influencia indudable y cercana de la pintura de Polígnoto, quien trabajó en la primera mitad del siglo V a. C. y es considerado uno de

²² Fig. 216168 de su catálogo en línea.

²³ R. Olmos, "Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo", p. 29.

los pintores más importantes del arte griego. Junto a Micón, decoró el pórtico del ágora de Atenas y reconstruyó la ciudad tras el ataque persa. Representó el saqueo de Troya al menos en dos ocasiones, una de ellas, la realizada para el *Lesque* (λέσχη) de los cnidios en Delfos, fue descrita con minuciosidad por Pausanias; la otra, fue expuesta durante años en una de las salas de los propileos de la Acrópolis.

Richard Buxton²⁴ explica que *lesque* significa tanto lugar público donde la gente podía reunirse y departir, como la charla que allí tenía lugar. La *lesque* que conocemos mejor es la suntuosa que conocieron los cnidios en Delfos, quizá como muestra de gratitud por la contundente derrota de los persas en Eurimedonte. Pausanias se explaya en la descripción de sus enormes murales que representan la caída de Troya y la visita de Odiseo al inframundo para consultar a Tiresias. A continuación presentamos un fragmento de una reconstrucción del mural de Polígnoto que proporciona Panyagua, la cual está basada en la descripción de Pausanias (**figura 8**):

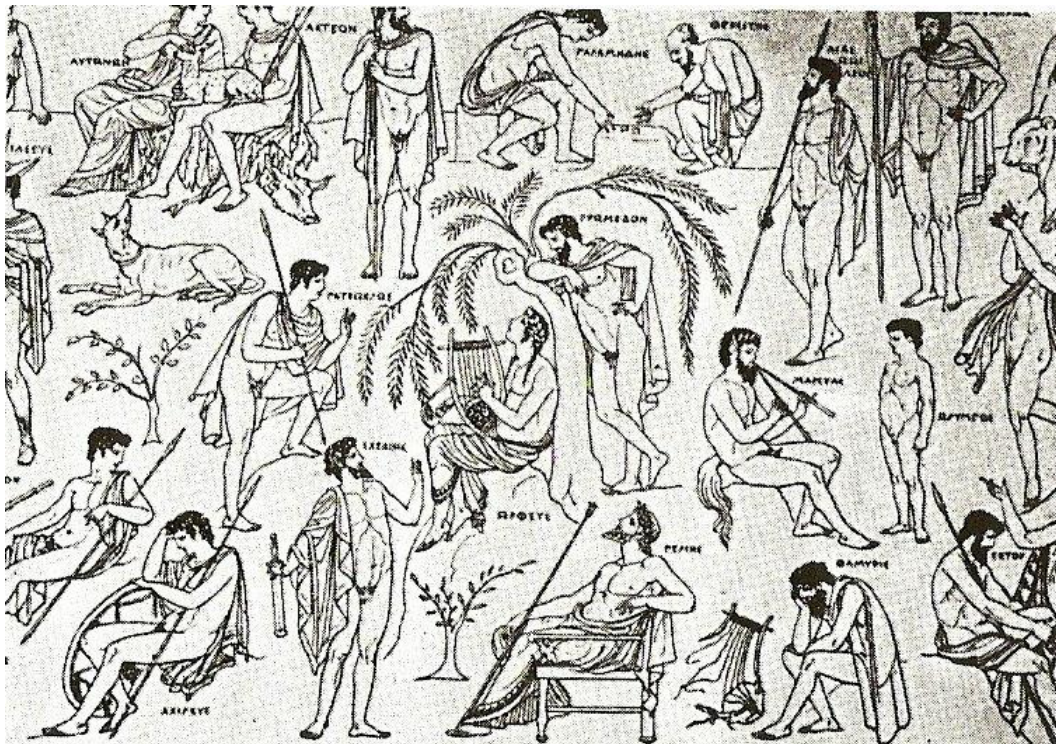


Figura 8

²⁴ R. Buxton, *El imaginario griego...*, p. 50.

Para poder afirmar si las escenas de las vasijas en las que aparece Orfeo están influenciadas por este mural, presentamos el fragmento de la obra de Pausanias, *Descripción de Grecia*, en donde aparece Orfeo:

ἀποβλέψαντι δὲ αὐθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς, ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος, ἐφάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρας, τῇ δὲ ἑτέρῃ χειρὶ ἰτέας ψαύει· κλώνες εἰσιν ὧν ψαύει, προσανακέκλιται δὲ τῷ δένδρῳ. τὸ δὲ ἄλλος οἶκεν εἶναι τῆς Περσεφόνης, ἔνθα αἰγυριοὶ καὶ ἰτέαι δόξη τῇ Ὀμήρου πεφύκασιν· Ἑλληνικὸν δὲ τὸ σχῆμά ἐστι τῷ Ὀρφεῖ, καὶ οὔτε ἡ ἔσθῆς οὔτε ἐπίθημά ἐστιν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ Θράκιον.
(10.30.6.1-7)

Mirando de nuevo hacia la parte inferior de la pintura se ve, al lado de Patroclo, sentado, a Orfeo sobre una especie de cumbre, cogiendo con la mano izquierda una cítara y con la otra unas ramas de sauce, y se reclina sobre este árbol. El árbol parece ser el bosque de Perséfone, donde según Homero crecen álamos negros y sauces. Orfeo tiene aspecto de griego, y no tiene vestido ni tocado de tracio.
(Trad.: A. Tovar)

En este pasaje Pausanias está describiendo la parte de la pintura de Polígnoto que supuestamente representa el inframundo que Odiseo conoce cuando baja a consultar a Tiresias, sin embargo, en la *Odisea*, que es la primera fuente que conocemos acerca de esa *catábasis*, no se menciona a Orfeo en el Hades, por lo tanto podemos suponer que era una figura ‘necesaria’, que se debía introducir (aunque no estuviera en la descripción original de Homero) no sólo para satisfacción de Polígnoto como pintor, sino para la de la gente que vería esa pintura, ya que tenía que ser claro el hecho de que se estaba representando el Hades. Entonces, suponemos que en la época de este pintor no sólo la figura de Orfeo como buen cantor, sino como conocedor del inframundo, ya era muy conocida. Se podría pensar que esa necesidad de pintar a Orfeo en el inframundo tenía que ver con el descenso de éste al Hades para buscar a su esposa muerta por la picadura de una serpiente;²⁵ sin embargo, dado que no hay suficientes testimonios que soporten esta hipótesis, pensamos que su presencia en el más allá responde únicamente a elementos órficos, lo cual analizaremos más adelante.

²⁵ Historia transmitida en su totalidad tardíamente por Ovidio en *Metamorfosis* X.1.85 y por Virgilio en *Geórgicas* IV.452-526.

Aunque no podemos estar seguros de que los autores de las imágenes de las vasijas conocieran el fresco de Polígnoto en el que Orfeo aparecía sentado sobre una elevación del terreno, tocando la cítara y rodeado por algunos héroes que le escuchaban atentos, quizá sí oyeron hablar de él y fue, dado que tuvo gran fama, su inspiración.

Corona

Resaltaremos algunos elementos que, tal vez, pudieron haber sido una influencia directa de este mural hacia los artesanos que plasmaron la figura de Orfeo. Por ejemplo, vemos aquí a Orfeo con una corona de laurel y, como hemos visto y veremos, en las vasijas de figuras rojas, en el Ática, éste siempre se representó así.

Alberto Bernabé dice que las coronas tienen distintos valores o significados: simposiaco, funerario, señal de triunfo en una competencia y místico. Además aclara que aunque parecen muy diversos, pueden ser solidarios en este contexto.²⁶ Platón, en la *República* (328c) cuenta que llegó a casa de Polemarco y que Céfalo, el padre de este último tenía puesta una corona, ya que acababa de hacer un sacrificio en el patio. Así que, si los sacrificantes eran los que portaban la corona, nos preguntamos si Orfeo podía estar relacionado en estas vasijas con la figura de sacerdote que ofrecía sacrificios. Esto, de ser cierto, sería otra prueba más de que las vasijas no sólo evocaban la figura de Orfeo y su leyenda, sino que también evocaban a la religión órfica. Por otro lado, como veremos, en las vasijas apulias Orfeo no será representado con corona, por tanto quizá lo que la corona representaba en estas escenas ya no era necesario en las apulias (puesto que ya estaba clara o establecida la relación entre Orfeo y el orfismo).

²⁶ A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 170.

Árbol

Otro elemento que queremos señalar del mural de Polígnoto, que también está en las escenas de las vasijas, es el árbol en el que parece que Orfeo se recarga, así como la rama que éste sostiene, según la descripción de Pausanias, se trata de un sauce. Panyagua²⁷ explica que el sauce en un árbol consagrado a Apolo y, siguiendo la descripción de Pausanias, este árbol representa al bosque de Perséfone, es decir, al inframundo.

Hacemos hincapié en este árbol porque aparecerá en otras vasijas y, además, en las laminillas órficas lo veremos convertido en un albo ciprés. Así que si esta interpretación es cierta, cada vez que aparezca un árbol como éste, se estará aludiendo al paisaje vegetal del inframundo, lo cual, de nuevo, fortalece nuestra hipótesis acerca de que estas vasijas áticas representan elementos del orfismo y no sólo la leyenda de Orfeo.

¿Pelota?

Aunque tenemos una vasija más (la núm. 9) en la que vemos en la escena objetos circulares parecidos a los de la imagen 2 de esta vasija, no tenemos ninguna otra o algún texto que nos indique claramente qué son estos objetos o qué significan. Sin embargo, proponemos que podrían tener relación ya sea con la magia, puesto que, como mencionamos, se decía que Orfeo era mago (aunque no era su característica distintiva), o con los juguetes que los Titanes usaron para distraer a Dioniso y matarlo. Para sostener esta última propuesta, tenemos el testimonio de Clemente de Alejandría, en el

Protrepticus:

ἐκτραγωδοῦσαι ἄρπαγὴν. Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλιον κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων, δόλιον δὲ ὑποδύντων Τιτάνων, ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν, οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν, ἔτι νηπίαχον ὄντα, ὡς ὁ τῆς Τελετῆς ποιητῆς Ὀρφεὺς φησιν ὁ Θράκιος· κῶνος καὶ ρόμβος

²⁷ E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, p. 31.

καὶ παίγνια καμπεσίγυια, μῆλά τε χρύσεια καλὰ παρ' Ἑσπερίδων
λιγυφώνων. Καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ
ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι· ἀστράγαλος, σφαῖρα, στρόβιλος,
μῆλα, ῥόμβος, ἔσοπτρον, πόκος.

(2.17.2 – 2.18.1)

Los misterios de Dioniso son totalmente inhumanos. Cuando aún era un niño y a su alrededor bailaban en tumulto los Curetes en una danza armada, se introdujeron los Titanes con engaño y, tras engañarle con juguetes infantiles, lo descuartizaron, a pesar de ser aún muy niño, como afirma el poeta de esta iniciación, el tracio Orfeo:

*“Una piña, una rueda y muñecas articuladas,
hermosas manzanas de oro de las Hespérides de armoniosos sonidos.”*

No es inútil mostraros los vanos símbolos de esta iniciación para condenarlos: ¡una vértebra, una pelota, una bola, manzanas, una cuerda, un espejo y un copo de lana!

(Trad.: M. C. Isart Hernández)

Guthrie explica que aunque se haya intentado demostrar que estos objetos eran sólo juguetes, llama la atención la presencia en los dos versos órficos que Clemente señala las palabras κῶνος y ῥόμβος (“una piña y una rueda” o, como traduce Guthrie, “peonzas varias”). La primera significa una piña que inmediatamente nos remite a los tirsos dionisiacos que portaban los adoradores de este dios, de los cuales ya hablamos. La segunda significa una especie de ‘churinga’, instrumento que, al hacerlo girar en torno a la cabeza, producía un sonido vibrante, y “ha sido y es empleado en las ceremonias religiosas de pueblos primitivos en muchas regiones.”²⁸ Por otro lado, el copo de lana citado nos remite a la prohibición órfica (y pitagórica) de usar ropa fabricada con este material.

Por otro lado, tenemos un pasaje que reproduce Giorgio Colli en su colección de textos, que titula “Ritual de los misterios”.²⁹ En él se mencionan también estos juguetes, al parecer, como parte de un ritual dionisiaco:

]. διὰ τὴν τελετὴν
ἔμαυτὸν ἐξ]έτεμον, ποινὰς πατ[έρων ἔπεισα
]σῶισόμ με Βριμῶ μεγάλῃ
]Δημήτηρ τε ἿΡέα
]Κούρητές τε ἔνοπλοι
]ωμεν
Ἷ]να ποιῶμεν ἱερὰ καλὰ
]. νηι κριός τε τράγος τε

²⁸ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 123.

²⁹ G. Colli, *La sabiduría griega*, 4. A 69.

Ἰαπερίσια δῶρα
 Ἰ. ου καὶ ἐπὶ ποταμοῦ νομῶι
 τοὺς ὄρχεις λαμβάνων τοῦ τράγου
 Ἰτὰ δὲ λοιπὰ κρέα ἐσθιέτω
 ὁ δὲ βέβηλος μὴ ἐφοράτω
 Ἰλλου ἀναθεῖς εἰς τὸ ἀνηρε-
 Ἰαλων εὐχή
 Προτόγο]νον καὶ Εὐβουλέα καλῶ
 Ἰ. ας εὐρήας κικλήσκω
 Ἰ. ιτοφίλους σὺ ἀπαύανας
 Δῆμητρος καὶ Παλλάδος ἡμῖν
 Εὐβου]λεῦ Ἰρικεπαίγε σῶισόμ με
 Φάν]ητα· εἰς Διόνυσος σύμβολα
 Ἰυρα· Θεὸς διὰ κόλπου
 ψυ]χ]ρ[ὸ]ν ἔπιον ὄνος βουκόλος
 Ἰγιας σύνθεμα· ἄνω κάτω τοῖς
 Ἰκαὶ ὃ σοι ἐδόθη ἀνηλώσαι
 εἰς τὸν κάλαθον ἐμβαλῖν
 κ]ῶνος ῥόμβος ἀστράγαλοι
 Ἰῆ ἔσοπτρος.

(vv. 23.8-34)

.....a través de la iniciación
me mutilé a mí mismo, pagué la pena de mis padres
sálvame gran Brimó
y Deméter Rea
y Curetes armados

para que presentemos bellas ofrendas
un carnero y un macho cabrío
dones infinitos
y en el prado al lado del río
 cogiendo los testículos del macho cabrío
y que se coma la carne que queda;
 y que el impuro no mire
dedicando hacia el.....
oración:
 llamo a Protógono y Eubuleo
invoco las abundantes.....
tú, seco sediento
de Deméter y Palas para nosotros
Eubuleo Iriquepeo, sálvame
Fanes: un solo Dioniso señas
dios en el seno
(agua) fresca bebí...asno guía de rebaños
fórmula: arriba abajo.....
y lo que se te permitió destruir
echa en el cesto
un trompo, un rombo, unos dados
o un espejo.

(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Más adelante hablaremos de algunos elementos mencionados aquí, como la cesta, por ahora sólo queremos resaltar los juguetes, que aunque no incluyen una pelota,

sí están relacionados con Dioniso, así que no sería descabellado que se añadiera este otro objeto.

Además, parece que existió un poema titulado “Pelota”, como se menciona en unos escolios a la *Ilíada*: “ἢ τε καλουμένη Σφαίρα ποίημά ἐστιν εἰς τὸν Λίνον, ἀναφέρεται δὲ εἰς Ὀρφέα” (18.570c1.4-5): “La llamada *Pelota* es un poema dedicado a Lino. Se atribuye a Orfeo.” (Trad.: A. Bernabé).

Así que es probable que lo que se representa en esta vasija, el objeto circular, tenga una relación con los misterios órficos. Por ejemplo, podríamos pensar que en las iniciaciones órficas también se representaba la historia del asesinato de Dioniso, así como en los misterios eleusinos se representaba la del rapto de Perséfone por Hades, por lo tanto, eran necesarios algunos objetos que recordaran esta historia.

Mujeres

Como hemos visto en las imágenes anteriores y como veremos en las que siguen, las mujeres normalmente no forman parte del auditorio que escucha cantar a Orfeo. Por el contrario, son ellas las que aparecen asesinandolo en un gran número de vasijas. Las versiones de su muerte, según mencionaremos, son varias, pero parece que la que inspiró a los ceramistas para representar a las mujeres atacando a Orfeo fue el hecho de que éste no las incluía en las iniciaciones, así que ellas, furiosas y celosas porque sus hombres (esposos o familiares) lo seguían, deciden asesinarlo.

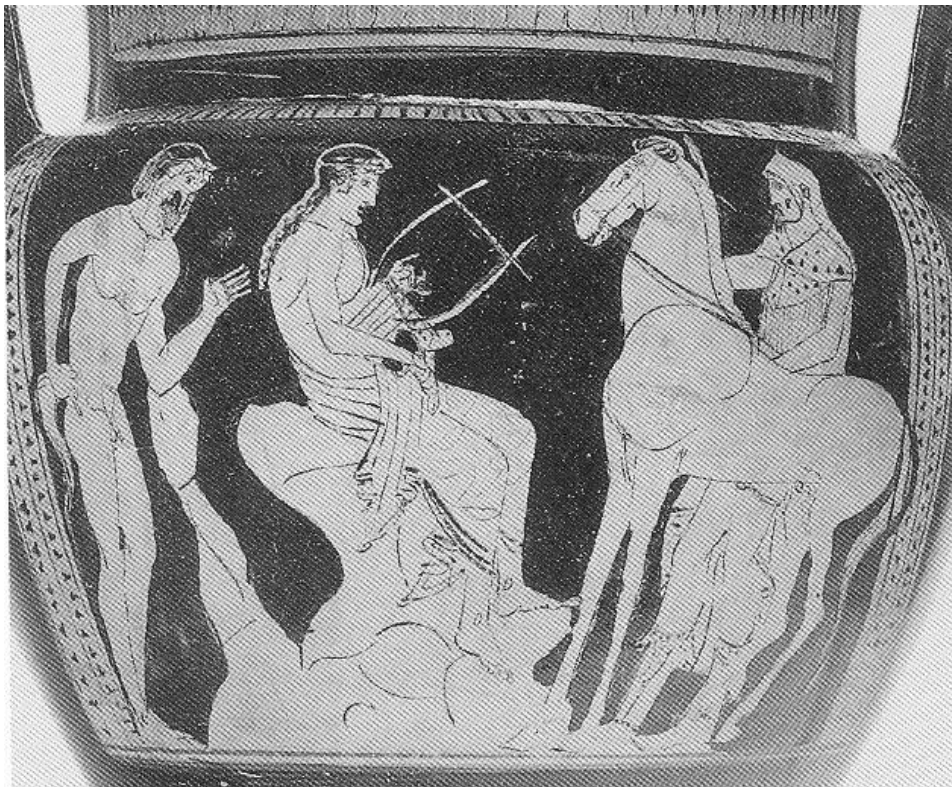
Por lo tanto, el hecho de que aparezcan mujeres en estas escenas, imagen 2, es relevante, porque aquí claramente no lo quieren matar, ya que no portan ningún tipo de arma que nos indique esa acción. Así que nosotros proponemos que las mujeres sí eran parte de las iniciaciones órficas, así como lo eran de las dionisiacas y de los ritos de

Eleusis, y que estas representaciones, que encontramos en el reverso de las que representan a Orfeo cantando, pueden mostrar algún rito o incluso su iniciación.

Podemos explicar la escena de la imagen 2 dividiéndola en dos partes, en las cuales actúan los mismos personajes: en la del lado izquierdo, un hombre enseña o muestra algo a la mujer, por eso es él quien señala la pelota, que quizá él mismo aventó; y en la del lado derecho, la mujer, ya iniciada (lo cual se representaría con el turbante que lleva en la cabeza) es la que muestra al hombre lo mismo que él le mostró primero, es por eso que ahora es ella la que lanza la pelota. Hablaremos de la posible representación de algunos pasos del ritual más adelante, ya que hay varias vasijas que probablemente representen lo mismo que ésta.

VASIJA 9

La siguiente vasija es también una cratera ática de columnas que se ha datado alrededor del 430 a. C. y que actualmente se encuentra en el Museo de Arte de Portland.



Vasija 9. Imagen 1



Vasija 9. Imagen 2

De un lado, imagen 1, vemos en el centro a Orfeo que, coronado de laurel y con un *himation* caído sobre la cadera, toca la lira sentado en una roca. Detrás de él, hay un sátiro que extiende su mano izquierda hacia aquél. Y en el extremo derecho, hay un hombre tracio que está parado detrás de un caballo. Ésta es también una representación de Orfeo cantando (y hechizando) a un tracio en presencia de un sátiro. Llama la atención la posición en que se encuentra este último personaje, la misma que veremos en otras vasijas, ya que el sátiro que vimos en la vasija 4 parecía que únicamente escuchaba a Orfeo, como un miembro más del auditorio, unido a los tracios, y aquí parece que se dirige a Orfeo quizá pidiéndole o exigiéndole algo. Presentaremos una hipótesis de este ademán usando las siguientes representaciones de Orfeo cantando.

Del otro lado, imagen 2, vemos a una mujer de perfil hacia la derecha, en medio de dos jóvenes que sostienen sus bastones con la mano derecha. La mujer extiende su brazo izquierdo casi con el mismo gesto que la mujer de la vasija 7, imagen 2, que aventaba el objeto circular. En efecto, nuevamente vemos dos objetos circulares suspendidos entre los tres personajes. El hecho de que la imagen de estos personajes,

que no parece ser parte del auditorio que escucha el canto de Orfeo, se repita en una escena casi igual que en la vasija 7, podría fortalecer la hipótesis de que el canto de Orfeo se relaciona con el orfismo, si es que aceptamos que esta imagen representa un ritual o iniciación.

VASIJA 10

En esta vasija vemos unidas dos historias de Orfeo: el cantor que apacigua los ánimos guerreros de los tracios y su muerte a manos de unas mujeres. Es una hidria de esquema ática que proviene de Nola, Italia y que actualmente se encuentra en París, en el Petit Palais. Ha sido datada alrededor del año 430 a. C. De la escena completa, solamente contamos con un dibujo.³⁰



Vasija 10. Imagen 1

³⁰ Transmitido por J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, fig. 141.



Vasija 10. Imagen 2

La escena tiene como centro (dado que los demás personajes están viéndolo) la figura de Orfeo tocando la lira y enfrente de él, como hemos visto en las vasijas anteriores, está un tracio que, en un gesto que no habíamos visto en estos personajes, levanta su brazo derecho hacia Orfeo. Detrás de nuestro cantor, está un sátiro que también levanta el brazo izquierdo, como en la vasija anterior, mientras que coloca el derecho detrás de su cadera.

En esta ocasión entran en escena dos mujeres, una en cada extremo: la primera atrás del sátiro, a nuestra izquierda, está armada con una especie de garrote y camina dirigiéndose hacia Orfeo con la mano izquierda levantada; y la segunda, estática detrás del hombre tracio, a nuestra derecha, sostiene con su mano derecha una lanza que apoya en el piso.

¿Qué habrá querido representar el artesano con todos estos elementos? Quizá el sátiro y el hombre tracio le están advirtiendo a Orfeo del peligro que corre al seguir cantando allí, ya que las mujeres, tal vez también tracias, se acercan para matarlo. Esta versión indicaría que ciertamente Orfeo, que se encontraba en tierras tracias, era sacerdote de Dioniso y por esta razón el dios lo protegía a través del sátiro.

Analizaremos más adelante el detalle del brazo extendido (tanto del tracio como del sátiro).

VASIJA 11

La siguiente vasija, como la anterior, une dos historias y tiene elementos parecidos. Es una cratera ática con forma de campana, datada entre el 440 y el 430 a. C. y es atribuida al ‘Pintor de Londres’. Actualmente se encuentra en Nueva York, en el Museo Metropolitano de Arte.



Vasija 11. Imagen 1



Vasija 11. Imagen 2



Vasija11. Imagen 3



Vasija 11. Imagen 4

En la imagen 1 vemos a Orfeo sentado sobre una roca, coronado de laurel, con una *himation* colgando de la cintura para abajo. Sostiene la lira con la mano izquierda y en la derecha tiene un plectro para tocarla. Parece como si hubiera interrumpido su canto por alguna razón, quizá por culpa de la mujer que, según la posición de sus pies,

acaba de llegar. Esta mujer se dirige al hombre tracio que se encuentra enfrente de Orfeo y que seguramente escuchaba su canto. La mujer sujeta con su mano izquierda una hoz y el hombre sostiene en su derecha unas lanzas que recarga en el piso, lo cual hace pensar que ambos pertenecen a una misma cultura guerrera. Por la posición de sus brazos, parece que los dos personajes están discutiendo y que el hombre intenta impedir que la mujer ataque a Orfeo; esta interpretación parece más probable aquí dado que la posición de la mano del hombre tracio es diferente a la del sátiro y del tracio de las dos vasijas anteriores (la número 9 y la 10). Aquí dobla su mano ligeramente hacia arriba, con un gesto que podría querer decir: ‘alto’.

Así que, si pensamos que la discusión entre estos dos personajes es a causa de Orfeo, tenemos que admitir, entonces, que éste no puede estar tocando simples notas, por muy bellas que sean, sino que definitivamente está cantando algo que invita a cambiar, algo distinto, tal vez la nueva cosmogonía o los preceptos que los iniciados órficos tenían que seguir.

En el otro lado de la vasija, imagen 2, tenemos una escena que se parece a los lados opuestos de otras vasijas en que Orfeo aparece cantando (vasijas 4, 6, 7 y 9). Todas estas imágenes, a nuestro parecer, contienen elementos relacionados con la iniciación en los misterios, en este caso, órficos. En la escena de esta vasija vemos a tres personajes, el de en medio está desnudo, su *himation* sólo le cubre la parte de enfrente y le cruza la espalda, así que lo podemos ver, casi de perfil, sin ropa. Está un poco inclinado hacia adelante y tiene los brazos cruzados (como uno de los hombres de la vasija 4). De su costado derecho, que es el que no vemos, sale un bastón que forma un ángulo como de cuarenta y cinco grados con el suelo. Detrás de él, a nuestra derecha, está el segundo personaje, quien también sostiene un bastón pero, a diferencia del primero, lo sostiene verticalmente, además, a éste sí lo cubre bien su *himation*. Es un

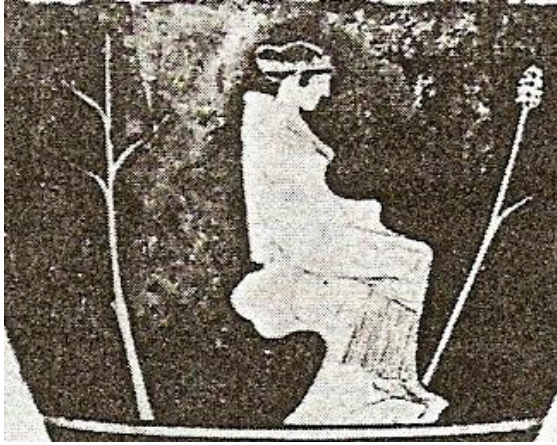
hombre adulto, mayor que el otro, lo cual deducimos por su barba (primer personaje con este atributo en las escenas órficas). Quizá está esperando al joven o ha ido a acompañarlo. Del lado izquierdo vemos a una mujer con la cabeza cubierta (como la de la vasija número 7) que sostiene en sus manos una *fiale* (φιάλη: plato extendido) que veremos en vasijas posteriores usadas para presentar ofrendas. Detrás de ella, vemos una columna, que podría indicar un lugar especial delimitado, quizá un templo en donde se lleva a cabo la iniciación.

En esta vasija aparecen por primera vez otros dos personajes (imagen 3 y 4). Se trata de dos mujeres que están a los costados, debajo de las asas de la vasija, una de cada lado. Están sentadas viendo hacia esta la escena de la imagen 2. Por la posición de sus manos, las dos parecen estar diciendo o haciendo algo. Llevan en su cabeza una banda y están vestidas de igual modo, con *himation* y una capa que les cubre el torso, como la mujer de la vasija 6.

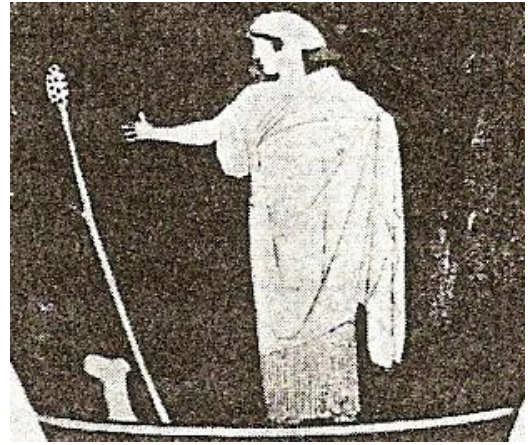
Pasos de una iniciación

Otra indicio de que la escena de la imagen 2 y las parecidas de las vasijas analizadas anteriormente representan una iniciación, puede encontrarse en el análisis de Christiane Bron,³¹ quien utiliza las imágenes de distintas vasijas de Grecia clásica para establecer la secuencia que ilustra la iniciación de una nueva bacante en los misterios dionisiacos. Una de las secuencias que establece está formada por las siguientes cuatro vasijas: la primera (**vasija 12**) es un *skyphos* o copa profunda conservada en Basilea. La segunda (**vasija 13**) es una copa que se custodia en Florencia. La tercera (**vasija 14**) también es una copa que está en Brindisi. Y la cuarta es un *rhyton* que se encuentra en el Louvre, en París (**vasija 15**):

³¹ C. Bron, “Porteurs de Thyrsé ou bacchants” en *Images et société en Grèce. L’iconographie comme méthode d’analyse*, p. 149.



Vasija 12, imagen 1



Vasija 12, imagen 2



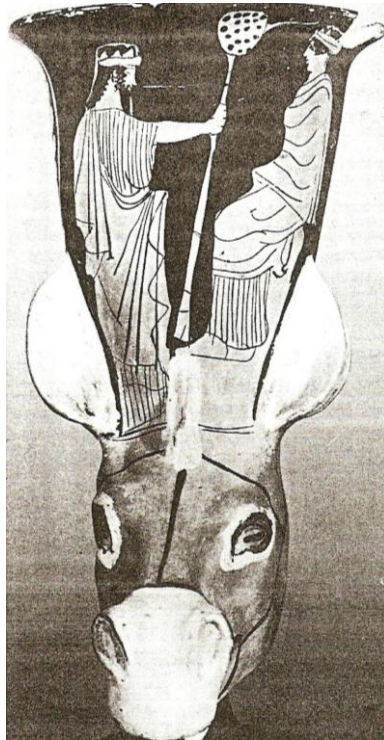
2.

Vasija 13



3.

Vasija 14



Vasija 15

Esta serie gira alrededor de un personaje, una mujer, envuelta en una manta, sola y en silencio; dado que en los misterios de Dioniso, era el tirso lo que los convertía en iniciados, se deduce que estas imágenes son la etapa que precede a la ‘metamorfosis’.

La aspirante, en la imagen 1 de la vasija 12, está sentada en una especie de roca y sólo tiene descubierta la cabeza, en una actitud que contrasta con la exuberancia habitual del *tiaso* (θίασος).³² Un tirso está delante de ella, elemento que la conecta con el mundo dionisiaco. En la imagen 2, de la misma vasija, una mujer de pie extiende la mano hacia un tirso que está clavado en la tierra. Se encuentran en estado de espera o de preparación, pues las dos mujeres todavía no están en presencia de los miembros del *tiaso*, y aunque ellas no portan el tirso se dirigen a él.

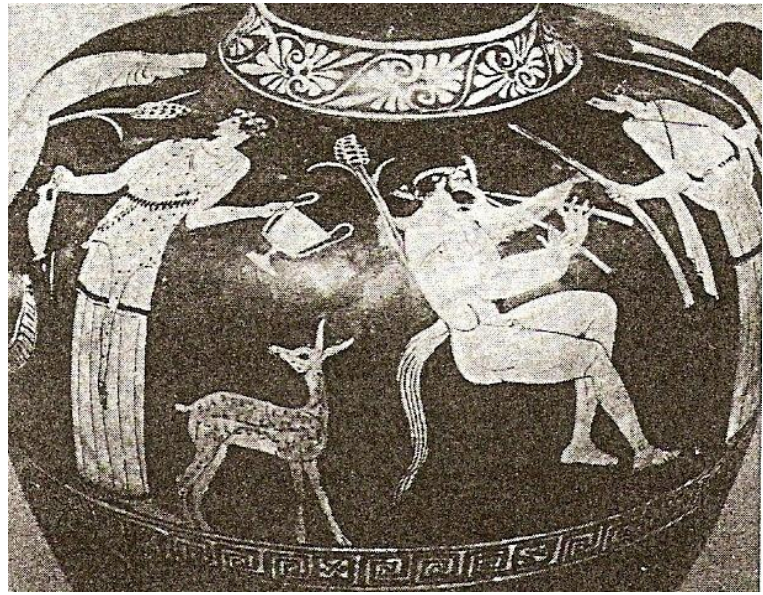
En la vasija 13, un hombre con un bastón está parado delante de una mujer también sentada y envuelta en su manto, con un tirso frente a sí que sostiene entre sus piernas. Sus miradas no se cruzan, la presencia de un hombre, y no de un sátiro, indica la anterioridad de esta escena en el desarrollo del ritual. En una segunda etapa, vasija 14, la iniciada, futura sacerdotisa y bacante, aparece bajo los hechizos de un sátiro desnudo, quien le tiende las manos. Estos dos personajes están ligados a través de las miradas y los gestos. En la siguiente vasija, la 15, un hombre con barba y corona, parecido a Dioniso, extiende el tirso a la mujer, quizá en la última etapa de este ritual. Estas cuatro vasijas —asegura Bron³³— son una etapa de un rito probablemente complejo y no adquieren sentido más que colocadas dentro de una serie.

En una hidria que se encuentra en la Universidad de Mississippi, esta misma autora asegura que también se representa algún paso de la iniciación de una ménade (**vasija 16**):³⁴

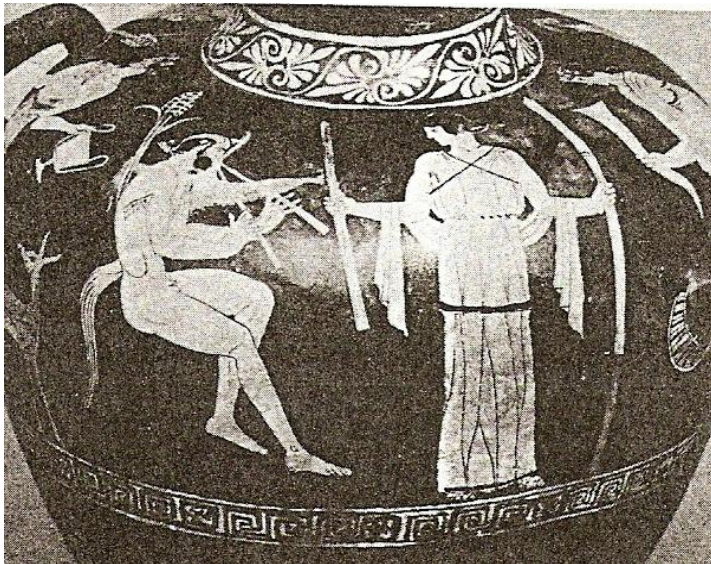
³² Término griego que se emplea para designar un grupo bullicioso de personas que celebran un culto en honor de un dios, específicamente se refiere al cortejo de Dioniso compuesto por ménades y sátiros.

³³ C. Bron, “Porteurs de Thyrses ou bacchants”, p. 146.

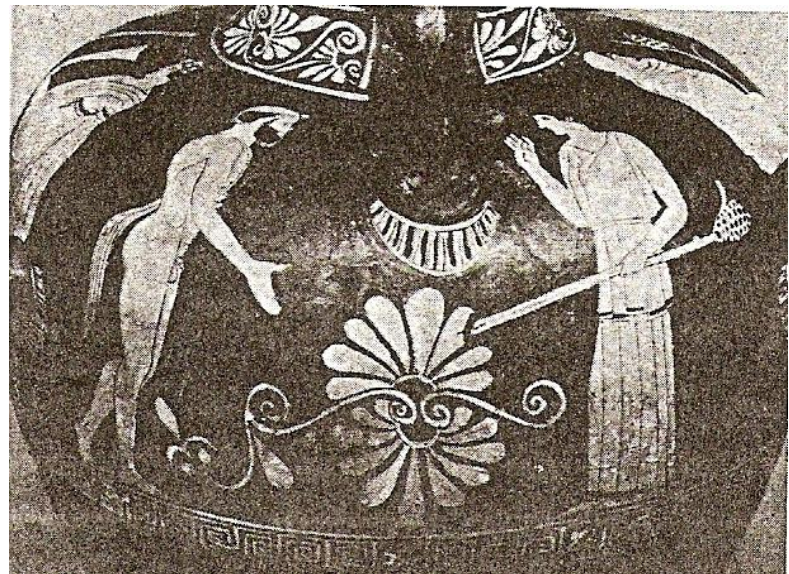
³⁴ *Ibid*, p. 149.



Vasija 16. Imagen 1



Vasija 16. Imagen 2



Vasija 16. Imagen 3

La ménade aprendiz está sentada encima del asa izquierda, esto es, en el extremo izquierdo de la imagen 1, envuelta en una manta con un tirso a su lado. Delante de ella, una ménade, coronada de hiedra, lleva puesta una piel de gamo y sostiene en una mano un cántaro y en la otra un *enócoe*, no se sabe si va a hacer una libación o a vaciar el vino para darle de beber a la futura ménade, ya que el efecto de la mezcla entre el vino y la música debe provocar la posesión y el trance dionisiaco.

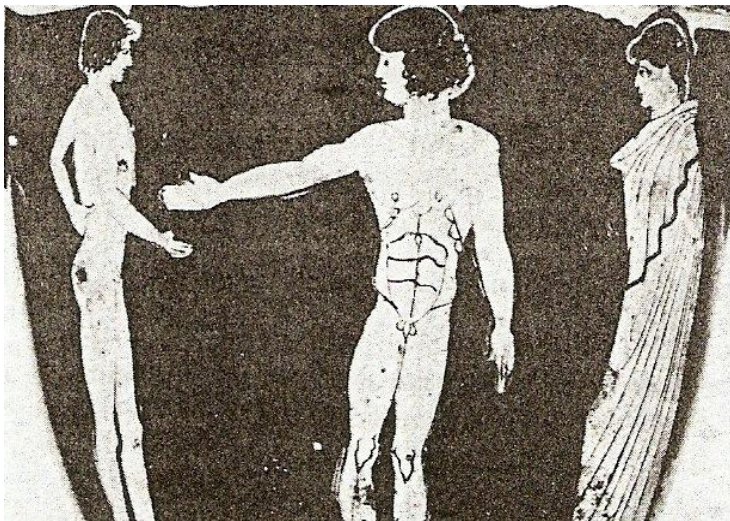
Entre el siguiente personaje y esta mujer vemos a un ciervo o gamo, volteando hacia esta última. En el centro de la imagen, entonces, un sátiro sentado toca una flauta doble, también tiene una corona de hiedra y hay un tirso detrás de él. Está dando la cara a una mujer, imagen 2, que en vez de vasijas sostiene dos antorchas, recordando que las ceremonias dionisiacas tenían lugar de preferencia en la noche; ella no lleva nada en la cabeza, signo, junto con la piel de gamo, que la distingue de la mujer que sostiene las vasijas. La mujer que está al lado de esta última, en el asa derecha, sí tiene una corona de hiedra en la cabeza y sostiene con su mano derecha un gran cuerno para beber.

Del otro lado de la vasija, imagen 3, colocados a cada lado del asa derecha, un sátiro y una mujer están de frente. El sátiro con la cabeza coronada de hiedra le tiende la mano a la mujer, quien sostiene con su mano izquierda un tirso mientras levanta la derecha en un gesto quizá de aceptación o aprobación. Esta mujer tampoco lleva nada en la cabeza.

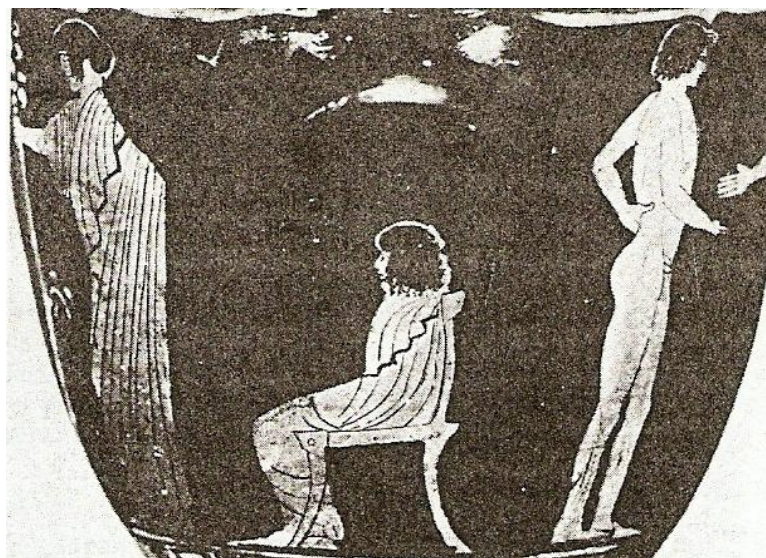
Bron explica que sólo la 'iniciadora', la ménade que está enfrente de la candidata, porta la *nébride* (νεβρίς: piel de gamo) además, es ella quien sostiene el cántaro, vaso ritual por excelencia. El ciervo que está a su lado evoca, por su parte, la naturaleza salvaje, lugar predilecto de los cultos dionisiacos. Además, sólo la mujer que sostiene el cuerno y los sátiros llevan coronas de hiedra. Por tanto, la que oficia, la sacerdotisa, sería la ménade que sostiene el cántaro, mientras que las otras mujeres,

diferenciadas por sus atributos, ocuparían diversos rangos y funciones en el ordenamiento del ritual.

Por último, mostramos una cratera también analizada por Bron, que se encuentra en el Museo del Louvre, en París, que además tiene elementos en común con las vasijas órficas (**vasija 17**):



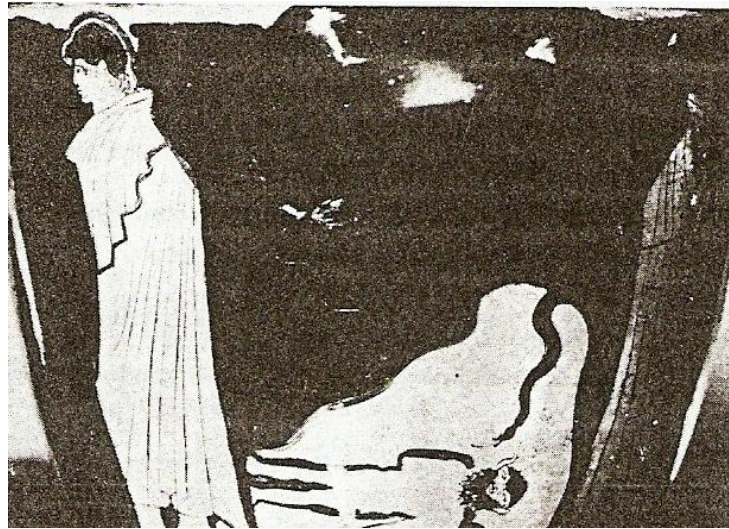
Vasija 17. Imagen 1



Vasija 17. Imagen 2



Vasija 17. Imagen 3



Vasija 17. Imagen 4

En una de sus caras, imagen 1, un hombre joven desnudo extiende la mano hacia otro joven que se encuentra a nuestra izquierda que también está desnudo y que parece corresponderle el gesto, a la derecha está otro joven que mira al personaje del centro y que está envuelto en una capa. El personaje central resalta por su cabellera con caireles, en forma cuadrada y un poco larga, características que nos permitirán distinguirlo en las demás imágenes de la vasija.

Bajo el asa derecha, imagen 2, un personaje con un peinado igual al del centro de la imagen 1 está sentado y tiene el cuerpo totalmente cubierto por una capa, sólo se le ve la cabeza.

En el otro lado de la vasija, imagen 3, dos mujeres encuadran a un sátiro que extiende la mano derecha hacia el tirso que le presenta la mujer de nuestra derecha. Ambas mujeres están envueltas en una capa, por lo que sólo les vemos la cabeza.

Bajo el asa izquierda, imagen 4, una roca decorada con una serpiente y con la imagen de un sátiro acostado permite incluir las dos escenas en la continuidad marcada por las imágenes de las asas. Bron propone que esta vasija representa la metamorfosis de un iniciado, primero con sus amigos, después sentado, aislado, y al final convertido en sátiro.³⁵ Añadimos el hecho de que, cuando está ‘con sus amigos’ como marca Bron, el de la izquierda, también está desnudo, lo que indicaría que quizá también pasó por el ritual y, entonces, el gesto del personaje central de la vasija indicaría que va a ‘seguir sus pasos’.

No podemos afirmar que los pasos de la iniciación órfica fueran los mismos que los de la dionisiaca, ya que los símbolos y concepciones eran distintos. Sin embargo, ambas tenían en común pertenecer a religiones místicas, esto es, que realizaban sus rituales apartados de la sociedad, como resultado de una decisión personal. Por lo anterior, no podemos saber con certeza nada de ninguna de las dos sólo lo que a algunos autores clásicos se les escapa contar o lo que podamos deducir de las representaciones en vasijas.

Nosotros proponemos, entonces, que las imágenes de los lados opuestos a las de Orfeo cantando para los hombres tracios pueden ser la representación de alguna parte de un ritual, quizá de una iniciación órfica. Para demostrar esto, tomamos como base el análisis de Bron y encontramos algunos elementos en nuestras vasijas que nos revelan que también son escenas de un ritual:

³⁵ C. Bron, “Porteurs de Thyrses ou bacchants”, p. 152.

En primer lugar, nos parece importante mencionar el hombre, casi desnudo, de la vasija 11, el cual podría tener una similitud con el de la vasija 17, de esta forma, su desnudez marcaría que es la persona que está a punto de iniciarse.

En la vasija 4, el personaje de en medio está cubierto con un *himation* y únicamente vemos su cabeza, igual que en la imagen 1 de la vasija 12 en donde la mujer sentada también está cubierta. Estos personajes podrían ser, entonces, los que van a iniciarse.

Por otro lado, la mujer de la imagen 2 en la vasija 12 está de pie acercándose al tirso sin su capa pero con la cabeza cubierta de la misma forma que la mujer en la imagen 2 de la vasija 7. Recordemos que nosotros establecimos que esta mujer es la misma que aparece del lado izquierdo, pero que ya ha pasado por algún ritual, lo cual se marcaría con la cabeza tapada. Además, en la imagen 2 de la vasija 11, la mujer que ofrece algo en una *fiale* al hombre que está casi desnudo, también tiene la cabeza cubierta. Proponemos, entonces, que el tener la cabeza cubierta significa haber pasado por alguna etapa de la iniciación. Si esto fuera así, podríamos afirmar que las mujeres también eran parte de las iniciaciones y rituales órficos, contrariamente a lo que dicen autores tanto contemporáneos como clásicos, quienes afirman, entre otras cosas, que Orfeo fue muerto a manos de las mujeres porque no les permitía ser parte de los rituales.

Sigamos con la comparación. Todos los hombres (no tracios) que aparecen en las vasijas con representaciones de Orfeo, esto es: 4, 6, 7, 9 y 11, sostienen un bastón, así como en la vasija 13, el hombre que está parado frente a la mujer aprendiz. Este distintivo podría marcar una jerarquía para los hombres dentro del ritual o dentro del mismo movimiento órfico, quizá represente a los sacerdotes que predicaban el orfismo (descritos por Platón). El hecho de que enseñen o muestren algo lo vemos, por ejemplo,

en la vasija 7 donde, como ya establecimos, el hombre enseña algo a la mujer, la cual lo repite inmediatamente (en este caso por medio de una pelota o algún tipo de juego).

En la vasija 11, la mujer que ya mencionamos que tiene el cabello cubierto, ofrece una *fiale* (que podría contener alguna ofrenda) al personaje que está en medio. En el análisis de Bron, en la imagen 1 de la vasija 16, la sacerdotisa se dispone a hacer una libación o una ofrenda, por lo que sostiene unas vasijas en ambas manos. Si bien en las imágenes órficas mencionadas, las mujeres no sostienen vasijas, sí sostienen elementos rituales, como la misma *fiale* o la pelota, lo que nos lleva a pensar que estas escenas sí podrían ser parte de un ritual.

Otro aspecto relevante es que en los misterios dionisiacos debía haber un símbolo del dios que los precede, Dioniso, por ejemplo el sátiro o los tirsos de las imágenes que analiza Bron. En las vasijas órficas, por otro lado, también aparecen los sátiros como símbolo de este dios. Así que este elemento uniría a los dos movimientos místicos.

El último elemento que queremos rescatar a propósito del análisis de Bron es el gesto de extender la mano, tanto de los sátiros y de los hombres tracios, en las escenas en donde sí aparece Orfeo, como de las mujeres y los hombres griegos, en las escenas en que realizan algún paso de una iniciación órfica (según nuestra conclusión), esto es: en las vasijas 9 y 10, Orfeo canta y los sátiros, que forman parte del auditorio que lo escucha, extienden su brazo hacia él. Por su parte, los hombres tracios tanto de la vasija 10 como de la 11, también en presencia de Orfeo, dirigen la suya, el primero hacia éste y el segundo hacia una mujer. Por otro lado, en las imágenes de las vasijas donde no aparece Orfeo, vemos asimismo este gesto: en la vasija 4, por debajo del *himation*, la mujer alarga su brazo. En la vasija 6 también la mujer extiende su mano al hombre que tiene enfrente. En la vasija 7, estiran la mano tanto el hombre de la esquina izquierda

como la mujer de la derecha. En la vasija 9, la mujer de en medio alarga el brazo, tal parece que también al aventar una pelota hacia arriba. Y, por último, en la vasija 11, las dos mujeres que están sentadas debajo de las asas, dirigen sus manos hacia el frente: la primera, imagen 3, alarga la derecha mientras reposa la izquierda en sus piernas y la segunda, imagen 4, sí extiende las dos.

Pensamos, como ya habíamos adelantado, que en el caso de las imágenes donde Orfeo canta, el gesto de los hombres tracios y de los sátiros indica una advertencia hacia éste, ya que, por un lado, las mujeres lo atacarán, como se presagia en la vasija 11, y por otro, Dioniso está molesto porque Orfeo lo ha cambiado por Apolo (versión que ya presentamos). Sin embargo, nos queda la duda de si la seña de los sátiros puede indicar también lo que a continuación explicamos.

En el caso de las imágenes en donde no aparece Orfeo, este gesto puede ser parte de un rito, como en las imágenes que representan una iniciación dionisiaca analizadas por Bron, por ejemplo en la vasija 12, donde una mujer alarga su mano para alcanzar el tirso; en la 14, un sátiro le extiende las manos a esta misma mujer incitándola a la danza y al frenesí; en la 13, un hombre le ofrece el tirso a la iniciada, así como en la 15, lo hace el hombre que se parece a Dioniso; en la 16, imagen 3, un sátiro, en la etapa final de la iniciación, tiende su mano derecha hacia la mujer que sostiene un tirso con su mano izquierda y con la derecha hace una señal de aprobación; y finalmente en la 17, imagen 1, el iniciado extiende su mano a otro joven que, quizá, acaba de iniciarse y, en la imagen 3, un sátiro alarga la suya para tomar el tirso que le ofrece una mujer.

Bron únicamente coloca estas imágenes en serie y explica que podrían ser, en conjunto, un rito de iniciación. Sin embargo, no explica paso por paso, lo cual, ciertamente es muy difícil dado el hermetismo de las religiones místicas. Nosotros proponemos que este gesto puede aludir a un pacto hecho entre Dioniso y sus iniciados,

en el caso de los ritos dionisiacos, y entre Orfeo y los suyos, en el caso de los ritos órficos. A su vez, el primero podría hacer referencia a otro hecho entre Dioniso y Hades, el cual vemos representado en la siguiente crátera de volutas conservada en el Museo de Arte de Toledo (Ohio, EUA) (**vasija 18**):



Vasija 18

Ricardo Olmos explica que esta crátera nos ofrece la única representación conservada de un pacto en los infiernos entre Dioniso y el dios Hades.³⁶ En el interior del *naiskos* (νάϊσκος) están los esposos Perséfone y Hades, éste extiende su mano derecha para dársela a Dioniso, que se encuentra afuera vestido con una piel de gamo y que sostiene en la izquierda su cetro, el *narthex* (νάρθηξ) o caña florida, con las cintas rituales atadas. Amarrado de una columna del lado derecho está el Cancerbero, guardián del inframundo, dos de cuyas cabezas se amansan ante el pacto y la tercera permanece atenta. También vemos, recargado en la misma columna, al dios *psicopompo* (ψυχοπομπός) Hermes, con zapatos alados, caduceo, gorro ancho o *pétaso* de viajero y túnica sobre el hombro agitada por el viento. Hermes, mediador entre ambos mundos, es testigo del pacto. Enfrente del Cancerbero y atrás de Dioniso vemos a miembros del

³⁶Apéndice al libro de A. Bernabé, *Instrucciones para el más allá...*, p. 304.

séquito de éste: un sátiro y una ménade. Los demás personajes no tienen relevancia en este momento.

Ricardo Olmos afirma: “No se trata del mero encuentro de un héroe con Hades y Perséfone ante el palacio infernal, como Heracles u Orfeo, viajeros ambos del allende. Se trata de una mediación de Dioniso en favor de sus adeptos.”³⁷ Sin embargo, cuando analicemos las vasijas apulias que representan a Orfeo cantando en el Hades argumentaremos que Orfeo también intercede en favor de sus adeptos.

Por lo tanto, en las vasijas en las que vemos este gesto es posible que se aluda al pacto que ambos personajes, Dioniso (según esta vasija) y Orfeo (a través no sólo de la relación que tiene con Dioniso sino a través de un posible pacto con el mismo Hades representado en las vasija apulias) tienen con Hades. Tal vez los sátiros, en el caso de las escenas en donde sí aparece Orfeo, también aludan a un pacto: el mismo Dioniso pactando ya sea con Orfeo o con sus seguidores.

Este pacto, entonces, se repetía o representaba en las iniciaciones y con él no sólo se aceptaba al iniciado, sino que se le prometía lo que él esperaba, lo cual es más claro en el caso órfico: una buena existencia en el más allá y la promesa de unión con la parte divina.

Quizá la comparación entre las vasijas que analiza Bron y las nuestras no resulte suficiente para argumentar que los lados opuestos de las vasijas que representan a Orfeo cantando para un auditorio tracio simbolizan algunos pasos de un ritual, probablemente de una iniciación. Sin embargo, es claro que estas escenas no están relacionadas iconográficamente con el canto de Orfeo, ya que los que lo escuchan están vestidos de forma diferente y ponen toda su atención en el canto que los hechiza, podríamos decir que ésta es una escena cerrada. Por su parte, en las representaciones que referimos, cada

³⁷ *Ibid*, p. 306.

personaje parece estar realizando su propia actividad, mostrando así que ninguno está escuchando al cantor, es decir, en una sola vasija tenemos dos imágenes que únicamente se relacionan entre sí a través de Orfeo y el orfismo, pero que representan dos momentos diferentes. Así, si bien las imágenes no forman parte de una sola escena, consideramos que las vasijas eran hechas como un todo, por lo que sus lados estaban generalmente relacionados. Por lo tanto, puede ser factible que una imagen en la que aparece un personaje tan conocido como Orfeo se acompañara de otra que tuviera que ver con él y qué mejor que relacionarlo con sus propios misterios.

2. ORFEO ATACADO POR MUJERES

A partir de los años 480 ó 470 a. C., en el ambiente posterior a las Guerras Médicas, la cerámica ática inicia la representación del motivo de la muerte de Orfeo a manos de unas enloquecidas mujeres. A lo largo de dos o tres décadas el tema conocerá un raro éxito, el cual se ha asociado a las *Basárides* de Esquilo³⁸ puesto que, como ya mencionamos, en esta obra perdida se relata que Orfeo al final de su vida desdeñó el culto a todos los dioses excepto al sol, a quien llamó Apolo, por lo que Dioniso mandó a sus seguidoras que lo mataran. Sin embargo, dado que la obra se representó entre los años 466 y 459, habría que suponer que esa historia ya era muy conocida (como para representarse en cerámica) unas décadas antes, lo cual nos hace pensar, por un lado, en la tradición oral, y por otro, en el orfismo, que para estas fechas ya tenía más de un siglo de existencia.

No obstante, tenemos otras versiones de la muerte de Orfeo. Una de ellas, perteneciente a la teogonía de Eudemo y transmitida por Platón e Isócrates, relata que Orfeo, entre otros (tal vez sus seguidores), habló mal de los dioses, según palabras de Isócrates en el *Busiris*:

τοιούτους δὲ λόγους περὶ αὐτῶν τῶν θεῶν εἰρήκασιν οἷους οὐδεὶς ἂν περὶ τῶν ἐχθρῶν εἰπεῖν τολμήσειεν· οὐ γὰρ μόνον κλοπᾶς καὶ μοιχείας καὶ παρ' ἀνθρώποις θητείας αὐτοῖς ὠνεΐδισαν, ἀλλὰ καὶ παίδων βρώσεις καὶ πατέρων ἐκτομᾶς καὶ μητέρων δεσμοῦς καὶ πολλὰς ἄλλας ἀνομίας κατ' αὐτῶν ἐλογοποίησαν. Ὑπὲρ ᾧ τὴν μὲν ἀξίαν δίκην οὐκ ἔδοσαν· οὐμὴν ἀτιμώρητοί γε διέφυγον, ἀλλ' οἱ μὲν [...] Ὀρφεὺς δ' ὁ μάλιστα τούτων τῶν λόγων ἀψάμενος διασπασθεὶς τὸν βίον ἐτελευτήσεν.

(38.5-39.6)

Y acerca de los mismos dioses dijeron tales cosas, las cuales nadie se atrevería a decirlas acerca de los enemigos; pues no sólo les echaron en cara robo, adulterios y servicios prestados a los hombres mismos, sino que inventaron contra ellos que devoraban a sus hijos, castraban a sus padres, encadenaban a sus madres y muchas otras transgresiones de la ley. Ciertamente no recibieron un castigo justo por eso, pero no escaparon impunes, sino que unos... Y Orfeo, que en primer lugar atacó con estas palabras, terminó su vida dilapidado.

(Trad.: Juan Manuel Guzmán Hermida)

³⁸ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, p. 10

Podemos entender este castigo si recordamos que el propósito de las teogonías llamadas *órficas* era replantear el origen del hombre y del cosmos, para poder repensar la existencia en su totalidad, así que ciertamente se hablaba de manera distinta acerca de los dioses, lo cual pudo haber molestado a personas ajenas al orfismo.

Tenemos, además, la historia de Eurídice (sea este el nombre de la mujer u otro), según la cual ella fue muerta picada por una serpiente y Orfeo, como esposo, decidió ir al Hades para regresarla a la vida. Esta historia como tal es relatada en su totalidad tardíamente por Ovidio y Virgilio, sin embargo algunos autores griegos hacen alusión a ella, por ejemplo Platón en el *Banquete*:

Ὅρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῆ ἀπέπεμψαν ἐξ Ἅιδου, φάσμα δείξαν-
τες τῆς γυναικὸς ἐφ' ἣν ἦκεν, αὐτὴν δὲ οὐ δόντες, ὅτι μαλθακίζεσ-
θαι ἐδόκει, ἅτε ὢν κιθαρῳδός, καὶ οὐ τολμᾶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος
ἀποθνήσκειν ὥσπερ Ἄλκηστις, ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσιέναι
εἰς Ἅιδου. τοιγάρτοι διὰ ταῦτα δίκην αὐτῷ ἐπέθεσαν, καὶ ἐποίησαν
τὸν θάνατον αὐτοῦ ὑπὸ γυναικῶν γενέσθαι...

(179 d-e)

En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin que consiguiera su objeto, después de haberle mostrado el espectro de la mujer en busca de la cual había llegado, pero sin entregársela, porque les parecía que se mostraba cobarde, como buen citaredo, y no tuvo el arrojo de morir por amor como Alceste, sino que buscóse el medio de penetrar con vida al Hades. Por esta razón sin duda le impusieron también un castigo e hicieron que su muerte fuera a mano de mujeres.

(Trad.: L. Gil)

Como vemos, Platón no menciona el nombre de la mujer que Orfeo fue a buscar al Hades, así como tampoco lo hace Eurípides en el *Alceste* en un fragmento que ya referimos (vv. 357-362). Sin embargo, podemos afirmar que en el siglo V a. C. ya se sabía que Orfeo había descendido y, por lo tanto, que conocía el Hades y podía transmitir ese conocimiento (aunque no estaba claro si había ido a rescatar a una mujer y el nombre de ella).

Queremos señalar, sin embargo, que quizá el hecho de que Orfeo hubiera descendido al Hades para rescatar a Eurídice no era tan importante como el conocer el inframundo, ya que la historia de esta mujer no se repite en los testimonios escritos griegos ni se representa en las vasijas. En cambio, es importante que Orfeo conozca el

Hades ya que así podría transmitir a sus iniciados lo que van a encontrar allá, lo cual está especificado, por ejemplo, en las laminillas doradas.

Existe, finalmente, otra historia acerca del asesinato de Orfeo a manos de las mujeres, la cual es relatada por Conón:

τελευταῖ δὲ διασπασαμένων αὐτὸν τῶν Θραικίων καὶ Μακεδόνων
γυναικῶν, ὅτι οὐ μετεδίδου αὐταῖς τῶν ὀργίων, τάχα μὲν καὶ κατ'
ἄλλας προφάσεις· φασι δ' οὖν αὐτὸν δυστυχήσαντα περὶ γυναῖκα πᾶν
ἐχθῆραι τὸ γένος. Ἐφοί ταμὲν οὖν τακταῖς ἡμέραις ὀπλισμένων
πλήθος Θραικῶν καὶ Μακεδόνων ἐν Λιβήθροις, εἰς οἶκημα ἐν συν-
ερχόμενον μέγα τε καὶ πρὸς τελετὰς εὖ πεποιημένον· ὁπότε δ' ὀρ-
γιάζειν εἰσίασι, πρὸ τῶν πυλῶν ἀπετίθεσαν τὰ ὄα. ὁ αἰγυναῖκες
ἐπιτηρήσασαι καὶ τὰ ὄπλα ἀρπασάμεναι ὑπ' ὀργῆς τῆς διὰ τὴν ἀτι-
μίαν τοῦς τε προσπίπτοντας κατειργάσαντο, καὶ τὸν Ὀρφέα κατὰ
μελὴ ἔρριψαν εἰς τὴν θάλασσαν σποράδην.

(Fragmenta 45)

Él mismo (Orfeo) muere habiendo sido despedazado por las mujeres tracias y macedonias, porque no les comunicaba los ritos secretos y quizá también por otras excusas; pues dicen que, habiendo tenido mala suerte él mismo con respecto a su mujer odiaba a todo el género (femenino). Pues, en días preestablecidos, una multitud de tracios y macedonios armados iba periódicamente a Libetra, reuniéndose en una sola construcción, grande y adecuada para celebrar las iniciaciones; y cuando entraban a celebrar los misterios, dejaban las armas delante de las puertas. Las mujeres después de haber acechado y de tomar las armas, debido a la cólera que les causó el desprecio, atacaron a los que se acercaban y arrojaron al mar a Orfeo dispersando sus partes aquí y allá.

(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

En esta cita vemos de nuevo que la muerte de Orfeo está relacionada con lo que él enseñaba, con los ritos secretos o iniciaciones. El hecho de relacionar la historia de la muerte de Orfeo con el orfismo nos muestra quizá un pensamiento común en la época, puesto que si bien no representaban en las vasijas la razón de la muerte, tal vez no era necesario, ya que era algo que se sabía.

En las vasijas, entonces, la historia que se cuenta es que Orfeo muere a manos de unas mujeres, quienes a veces parecen bacantes, otras tracias y otras simplemente griegas, y si bien la historia de su muerte era especialmente cruel, en las imágenes no se representaba el momento preciso, sino el anterior a que las mujeres lo alcanzaran. El hecho de no referir acontecimientos crueles o desagradables, quizá tenga que ver con lo

que dice Aristóteles acerca de las tragedias, en las cuales se evitaba representar en escena lo τερατώδες: lo maravilloso, como explica en la *Poética*:

Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος [...] τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον ἐστίν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.
(1453b.1-3 / 1453b.7-11)

El temor trágico y la piedad pueden ser provocados por el espectáculo; pero también pueden surgir de la misma estructura y los incidentes del drama, que es el mejor camino y muestra al mejor poeta... Sin embargo, aquellos que utilizan el espectáculo para colocar delante de nosotros lo que es simplemente monstruoso y que no produce temor, desconocen por completo el sentido de la tragedia; no se debe exigir de la tragedia cualquier clase de placer, sino sólo su propio placer.

(Trad.: J. Goya y Muniain)

Han llegado hasta nosotros muchas de estas imágenes de Orfeo perseguido por las mujeres, sin embargo, dado que la mayoría de ellas son prácticamente iguales, vamos a presentar únicamente las que tienen algo diferente que comentar acerca del orfismo.

VASIJA 19

La primera representación pertenece a una hidria-kalpis ática datada alrededor del año 460 a. C. que actualmente se encuentra en Boston, en el Museo de Bellas Artes.



Vasija 19. Imagen 1



Vasija 19. Imagen 2

En el centro de la escena (que presentamos desdoblada en la imagen 1) vemos a Orfeo en *quitón* corto, *himation* y botas, coronado de laurel, elevando la lira con la mano derecha sobre su cabeza e intentando escapar de dos mujeres, una de cada lado, quienes lo jalen por los cabellos. Otras tres mujeres también intentan atacarlo, dos a nuestra izquierda con lanzas y una a nuestra derecha con una hoz. En los extremos de la vasija vemos a dos hombres: en el izquierdo a un tracio, lo cual sabemos específicamente por su gorro; ésta parece dirigirse hacia adelante, por la posición de su mano derecha y su pie izquierdo ligeramente levantado. En cambio, el hombre que vemos en el extremo derecho está totalmente estático, reposa su mano izquierda en la cadera y con la derecha sostiene una lanza que apoya en el piso, no podemos asegurar si este personaje es tracio dado que su vestimenta no tiene ninguna característica que nos lo pueda indicar, sin embargo, dado que en ninguna vasija con este tema aparece un hombre que no lo sea, lo suponemos.

En el paisaje vemos dos árboles y, según el LIMC (nosotros no la distinguimos), una inscripción que dice: ΟΡΦΕΥΣ.

Vestimenta y lira de Orfeo

Las botas que lleva Orfeo son una característica que no habíamos visto en otras vasijas, ya que normalmente son precisamente los tracios los que utilizan este tipo de calzado. Así que si este alfarero consideraba a Orfeo como tracio, pondría en duda el hecho de que hubiera diferencias entre éste y su auditorio, es decir, Orfeo tracio no podría estar ‘calmando’ los ánimos guerreros de los tracios, sino que quizá ahora sí estaría compartiendo sus misterios, causa por la cual, quizá, fue muerto por las mujeres tracias, mientras que los hombres, a los que estaba iniciando, observaban su asesinato.

Por otro lado, podemos afirmar que la lira de Orfeo forma parte de su vestimenta, por lo que en todas las vasijas en que éste se representa aparece con ella. Específicamente en éstas en que es atacado, aparece casi siempre en la misma posición, esto es, a punto de caer al suelo con su lira levantada. Hay dos teorías acerca del uso que Orfeo le da a su lira en estas imágenes: la primera, transmitida por Beazley, dice que se está defendiendo con ella, por eso la sostiene encima de él.³⁹ La otra teoría dice que no es que se intente defender con ella, sino que más bien quiere salvarla, ya que es su identidad y posesión más querida, Ricardo Olmos explica: “Prefiere presentar su cuerpo, a veces desnudo, a las atacantes, lo que alude una vez más a un sacrificio que requiere, para ser perfecto, la voluntariedad y aceptación de la víctima”.⁴⁰ Nos parece más probable que Orfeo fuera representado queriendo salvar su lira, ya que ésta sería muy pequeña y frágil como instrumento de defensa, por lo tanto, hablaremos más detalladamente acerca de la posibilidad de que su lira pueda referir a su sacrificio.

³⁹ Citada en R. Olmos, “Imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, p. 10

⁴⁰ *Idem.*

Sacrificio

Nos parece necesario profundizar en el argumento que plantea Olmos, ya que ciertamente la vida del órfico es de sacrificios, tal vez no al punto de sacrificar la propia vida pero sí eran considerados unos ascetas ya que, debían, además de ser iniciados, llevar una vida ‘órfica’, es decir, seguir ciertas reglas para escapar del círculo de reencarnaciones, por lo tanto, qué mejor ejemplo que el propio ‘predicador’ o ‘sacerdote’ principal se sacrificara. Por otro lado, si Orfeo se está sacrificando no es sólo por el valor de la lira, por ser lo que lo caracteriza, sino por el valor de lo que canta con ella, por lo cual ésta podría ser considerada un símbolo de los textos denominados ‘órficos’. Por consiguiente, si en verdad los artesanos quisieron mostrar a Orfeo salvando su lira, sacrificándose por ella, estaban representando al mismo tiempo la salvación de la ‘doctrina órfica’, en la que ellos o su auditorio tal vez creían.

Ya mencionamos que Orfeo era considerado un sacerdote que iniciaba en los misterios, pero, como también especificamos, estar iniciado no era la única condición para disfrutar de la recompensa órfica en el más allá, sino que se debían seguir ciertos preceptos, como el abstenerse de matar, lo cual es mencionado por ejemplo por Aristófanes, en *Las Ranas*: “Ὀρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ’ ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ’ ἀπέχεσθαι” (1032): “Orfeo nos enseñó las iniciaciones y el horror del homicidio.” (Trad.: F. Baráibar).

Eurípides, por su parte, en el *Hipólito* menciona no sólo la prohibición de la carne, sino la doctrina en sí: “ἤδη νῦν αὔχει καὶ δι’ ἀψύχου βορᾶς σίτοις καπήλευ’ Ὀρφέα τ’ ἄνακτ’ ἔχων βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς.” (952-954): “Continúa ufanándote ahora y vendiendo la mercancía de que no comes carne y, según tu señor Orfeo, ponte fuera de ti, honrando el humo de innumerables libros.” (Trad.: A. Medina González).

Estos testimonios dejan ver el sentido de sacrificio de Orfeo representado en la cerámica, esto es, por un lado Orfeo predica que no se debe matar y por el otro, en estas vasijas vemos cómo sus atacantes contradicen este ‘precepto’, lo que mostraría que ellas no son ‘órficas’ y que hacen un sacrificio más parecido a los que realizaba la sociedad en general de animales principalmente. De hecho, Marcel Detienne afirma que en la muerte de Orfeo representada en vasijas vemos, al lado de los instrumentos de la vida del campo, instrumentos de sacrificio sangrante: degolladora, espetón y hachas.⁴¹ Aunque no nos parece clara la diferencia entre los instrumentos del campo y los llamados de ‘sacrificio sangrante’, sin embargo, lo que este estudioso afirma apoya nuestra hipótesis acerca de un sacrificio sangrante por parte de estas mujeres. Por otro lado, tenemos la comprobación de que los órficos no hacían sacrificios de animales en

Las leyes de Platón:

καὶ τοῦναντίον ἀκούομεν ἐν ἄλλοις, ὅτε οὐδὲ βοῶς ἐτόλμων μὲν γεύεσθαι, θύματά τε οὐκ ἦν τοῖς θεοῖσι ζῶα, πέλανοι δὲ καὶ μέλιτι καρποὶ δεδευμένοι καὶ τοιαῦτα ἄλλα ἀγνὰ θύματα, σαρκῶν δ’ ἀπείχοντο ὡς οὐχ ὅσιον ὄν ἐσθίειν οὐδὲ τοὺς τῶν θεῶν βομοῦς αἷματι μιαίνειν, ἀλλὰ Ὀρφικοί τινες λεγόμενοι βίοι ἐγίγνοντο ἡμῶν τοῖς τότε, ἀψύχων μὲν ἐχόμενοι πάντων, ἐμψύχων δὲ τοῦναντίον πάντων ἀπεχόμενοι.

(6. 782c-d)

Y lo contrario, escuchamos en otros, cuando no osaban ni probar el buey y no tenían las divinidades ofrendas de animales, sino mezclas líquidas de harina, miel y aceite, frutos embebidos en miel y otras ofrendas ‘puras’ semejantes, mientras se apartaban de la carne como si no fuera pío comerla ni manchar los altares de los dioses con sangre, sino que aquellos de nosotros que vieron entonces llegaron a tener una especie de vida llamada órfica, puesto que se aferraban a todo lo inanimado, pero se apartaban, por el contrario, de todo lo animado.

(Trad.: F. Lisi)

Debido a este rechazo hacia los sacrificios de animales, el orfismo fue un grupo sectario y, quizá (hay autores que así lo creen) rechazado, ya que los sacrificios eran parte fundamental de las fiestas de la *polis*. Marcel Detienne hace una analogía entre el rechazo al sacrificio y el rechazo a las creencias de la *polis*:

⁴¹ “Les chemins de la déviance: Orphisme, Dionysisme et Pythagorisme” en *Orfismo in Magna Grecia*, p. 77.

Así como el abstenerse de carne equivale a colocarse fuera de la ciudad, dado que el ejercicio del sacrificio cruento pertenece al entramado mismo de lo político, el renunciar a los dioses de los demás desemboca en el cuestionamiento del edificio entero de la vida en la ciudad. El politeísmo griego está hecho de tal manera que nuclea lo social y se integra en lo político.⁴²

El hecho de que el orfismo tuviera como un ‘precepto de vida’ no derramar sangre, ni de animal ni de humano, está asociado con la transmigración del alma o metempsicosis, la cual, como ya mencionamos, no pertenece en exclusiva al ámbito órfico. Esta concepción implica la creencia de que el alma reencarna varias veces en cuerpos distintos hasta lograr escapar del círculo. Este proceso es considerado el castigo que los seres humanos tienen que pagar por lo que los Titanes cometieron contra Dioniso.⁴³ Algunos autores griegos clásicos nos refieren esta concepción, sin embargo, los reproduciremos más adelante, cuando hablemos de la concepción de los órficos sobre el más allá.

Resumiendo, Orfeo no sólo intenta salvar su lira debido a que probablemente representa lo que él canta, es decir, la misma doctrina órfica, sino que, además, se sacrifica a sí mismo no sólo como alusión a una vida órfica, en donde no se puede matar a ningún ser con vida, sino para resaltar de forma negativa el sacrificio sangrante que se realizaba en la *polis* y que estas mujeres llevan a cabo con él.

Árbol. Continuación

En esta vasija es interesante la posición que ocupa uno de los árboles: entre Orfeo y la mujer a la que ve de frente. Además, el hombre tracio que está en un extremo, parece agarrar con su mano derecha otro árbol igual. Debido a que sería difícil asegurar qué tipo de árbol es, nos queda relacionarlo con el árbol que ya señalamos representado en

⁴² M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, p. 98.

⁴³ Para mayor información sobre el significado de la muerte de Dioniso a manos de los Titanes, véase: “Les chemins de la déviance: Orphisme, Dionysisme et Pythagorisme” por M. Detienne en *Orfeo in Magna Grecia*, pp. 49-79.

la pintura de Polígnoto, que hace alusión al Hades, a través del bosque de Perséfone. Así que, dado que no es posible que la acción se realice en el Hades, porque el que muere es Orfeo, no las mujeres, suponemos que la relación entre él y este lugar estaba presente en la mente de los alfareros y en la de los clientes que compraban las vasijas, lo cual apoyaría la idea de que este personaje fue desde muy temprano asociado al más allá.

VASIJA 20

Presentamos una cratera ática de columnas datada entre los años 500 y 450 a. C. que actualmente se encuentra en Ferrara, en el Museo Nacional de Spina.



Vasija 20. Imagen 1



Vasija 20. Imagen 2

Vemos, en la imagen 1, a Orfeo cayendo al suelo y a algunas mujeres que lo atacan alrededor. A diferencia de la vasija anterior, en la que las mujeres estaban peinadas, con el cabello recogido y una diadema, aquí las mujeres tienen el cabello suelto, como si estuvieran furiosas en un ataque sin control o como si fueran parte del cortejo dionisiaco o *tiaso*.

La vasija está dañada y no se pueden distinguir las armas con las que lo atacan, pero parece que una de las mujeres, la que se encuentra detrás de Orfeo, está a punto de arrojarle una gran piedra⁴⁴ y la mujer que está detrás de ésta tiene en su mano una especie de mazo o garrote. Orfeo sostiene la lira sobre su cabeza con la mano derecha. En esta ocasión lo vemos también con botas y ahora se le añade un gorro, que parecería más bien tracio.

Del otro lado de la vasija, imagen 2, vemos a tres personajes, dos son hombres que miran al centro, el de la derecha está envuelto en su *himation* y extiende la mano derecha hacia el personaje del centro. El hombre de la izquierda, al que también lo cubre su *himation*, sostiene un bastón. En medio de ellos, hay una mujer que mira hacia

⁴⁴ Dado el tamaño de esta piedra, podemos pensar que esta mujer está poseída por un poder sobrehumano, el cual relacionamos con Dioniso, ya que, como sabemos, las bacantes realizaban acciones inusuales.

este último hombre. Ella tiene la cabeza cubierta y parece que por debajo de su *himation* extiende su mano izquierda hacia el primer hombre.

¿Iniciación?

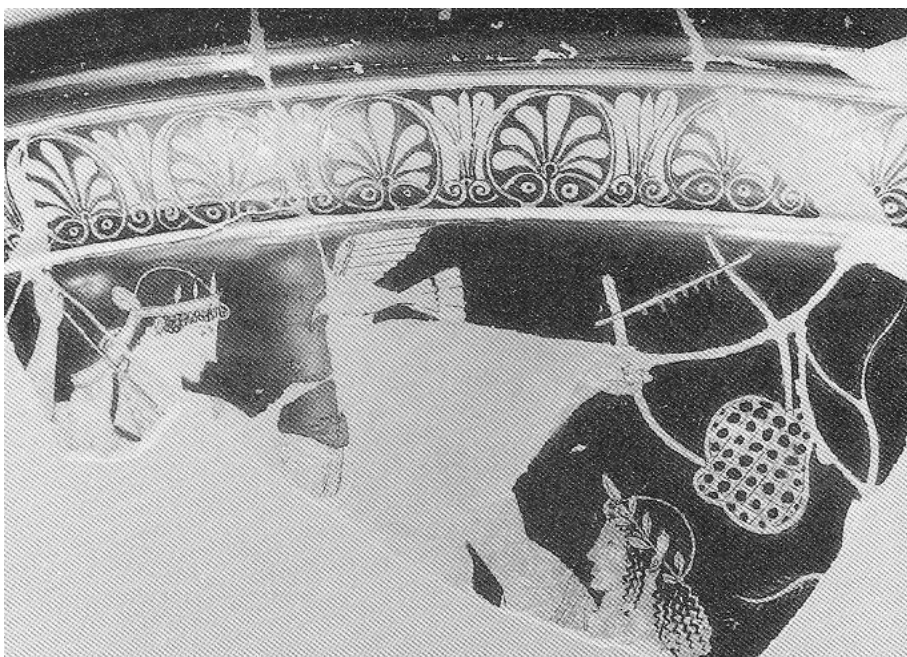
Como podemos notar, la imagen 2 es muy parecida a las que se encontraban al reverso de la representación de Orfeo cantando entre tracios, las cuales analizamos como momentos de una iniciación. Así que nos preguntamos si esta imagen pudiera tener el mismo sentido, esto es, representar una parte de un rito o iniciación, lo cual suponemos debido a que esta escena comparte algunos elementos con las mencionadas, como son: el hecho de que aparece una mujer en medio de dos hombres; que ella tiene la cabeza cubierta, como las de las vasijas 7, 11 y 12; que debajo de su *himation* extiende un brazo, como las de las vasijas 4, 6, 7, 9 y 11; que el hombre de la izquierda sostiene un bastón, como los de las vasijas 4, 6, 7, 9, 11 y 12; y que el hombre de la derecha parece estar diciéndole algo a la mujer, ya que tiene su brazo derecho extendido hacia ella, como en la vasija 7.

Si es que los alfareros quisieron plasmar la misma escena que las que ya mencionamos, significaría que las historias de Orfeo que se representaron en vasijas, esto es, cantando y siendo atacado por mujeres, estaban estrechamente relacionadas no sólo con el movimiento órfico sino específicamente con algún ritual, el cual quizá era escondido a través de las imágenes de las aventuras de este héroe. Así, representando de un lado una historia conocida de algún héroe, en este caso, Orfeo, la imagen del otro lado podría pasar inadvertida para los no iniciados en el movimiento místico.

VASIJA 21

La siguiente vasija con la representación de Orfeo atacado por mujeres es una crátera de cáliz ática que ha sido datada en el 460 a. C. y que actualmente se encuentra en Basilea.

Sólo se conserva un fragmento.



Vasija 21

Orfeo coronado de laurel, levanta la lira con la mano derecha por encima de su cabeza, parece que está a punto de caer al suelo (como en las demás representaciones de esta imagen) ya que es atacado por la izquierda por una mujer que tiene una banda en la cabeza. En el paisaje vemos un ave, en medio de los personajes, y un árbol a la derecha, detrás de Orfeo.

Águila / Zeus

En pocas representaciones de Orfeo aparecen animales⁴⁵ y, cuando aparecen, se relacionan con el poder especial del canto de este personaje quien, como vimos en el análisis de la vasija 1, no sólo atraía a los hombres sino también a los animales, por ello,

⁴⁵ Por ejemplo, en nuestras vasijas 1 y 2, así como en otras que no referimos en esta investigación puesto que consideramos que no aportaban ningún elemento nuevo a nuestro estudio.

aquí, en una escena en que Orfeo es atacado, nos llama la atención el ave. El LIMC especifica que es un águila. Si aceptamos esto, podríamos relacionar esta escena con Zeus, ya que el águila es el animal característico de este dios. Sin embargo, específicamente en la historia de Orfeo atacado, no aparece Zeus, por lo que relacionamos a este dios con el orfismo en general en donde sí tiene un papel importante.

Tenemos varias versiones de un *Himno a Zeus*, una, quizá la primera, aparece en el Papiro de Derveni (*fr.* 14), otra aparece en el tratado pseudoaristotélico *De Mundo*, y otra más en las *Rapsodias* (Eusebio, *Praeparatio Evangelica*). En ellas se reconoce a Zeus como el primero, el creador y el fundamento de todo el universo, por lo que se puede deducir que Zeus era considerado el dios primordial en el orfismo. Ciertamente se podría argumentar que este dios también era, en el panteón olímpico, el más importante, por lo que no tendría que ser una característica única del orfismo. Sin embargo, el Zeus olímpico no es concebido como un ‘creador’. Al respecto, Guthrie explica: “la concepción que, a nuestro parecer, más derecho tiene a ser llamada una idea órfica es la de un creador. El supremo regidor del universo tiene que ser a la vez su creador, un ser que en su modo de operar se parece más al Dios del Génesis que a los dioses de Hesíodo.”⁴⁶

Pensamos que hubiera sido muy difícil, en una sociedad tan religiosa como la griega, introducir dioses totalmente nuevos, así que lo que los órficos cambiaron fue la concepción del hombre y su relación con la divinidad a través de distintos modos de actuar de los mismos dioses, es decir, se les atribuyó nuevas funciones e historias a los mismos dioses. Por lo tanto, esta ave sí puede aludir al Zeus órfico, al supremo creador que está presente en todo momento (incluso cuando matan a Orfeo).

⁴⁶ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 108.

VASIJA 22

La siguiente vasija es una cratera ática en forma de campana, atribuida al pintor de Curti. Ha sido datada entre los años 440 y 430 a. C. Actualmente se encuentra en el Museo de Arte de la Universidad de Harvard.



Vasija 22. Imagen 1



Vasija 22. Imagen 2

De un lado, imagen 1, está representada la escena que se repite varias veces en las vasijas: Orfeo en el suelo, herido por una lanza que tiene clavada en el pecho, la cual es sostenida por la mujer que está enfrente de él. Éste lleva sólo un *himation* plegado que pasa por su nuca, cae por su hombro izquierdo, da una vuelta a su brazo y cae al suelo, por lo que no le cubre ninguna parte de su cuerpo, ya que lo único que le preocupa es salvar su lira, la cual eleva con su mano derecha hacia atrás, mientras que otra mujer intenta quitársela con su mano izquierda ya que en la derecha sostiene una hoz y se dispone a atacarlo. Las dos mujeres están vestidas igual, esto es, ‘a la manera griega’, con un *quitón* y la de la izquierda, además, con un *himation*. Ambas llevan una diadema que sostiene su cabello.

En el tema de Orfeo asesinado, hemos visto dos opciones para los lados opuestos a los que aparece este personaje: que la vasija entera sea cubierta por imágenes de mujeres que atacan a Orfeo o que de un lado esté la imagen del asesinato y del otro lado, según hemos propuesto, una escena que pudiera relacionarse con las iniciaciones o con algún rito órfico. Esta vasija nos presenta una escena distinta, ya que del otro lado, imagen 2, vemos a Dioniso coronado de hiedra, con su característica barba y cabellera, que sostiene su tirso con la mano derecha y con la izquierda un cántaro, vasija distintiva del dios (esta copa es del mismo tipo que la que sostenía la mujer sacerdotisa en la vasija 16). Este dios está viendo a una mujer que se aproxima en reverencia, según su leve inclinación hacia adelante y parece que baila, según la postura de sus pies. Ella lleva puesta una corona de la que le salen una especie de cuernos y sostiene con su mano izquierda un tambor circular que toca con la derecha. La explicación que ofrecemos para estos cuernos es su posible relación con el macho cabrío, el cual era un animal que caracterizaba a Dioniso. Así que aquí puede ser signo de que ella es una

seguidora de éste (papel que en otras representaciones juega el tirso o la corona de hiedra).

Detrás de Dioniso vemos a un sátiro también coronado de hiedra tocando la flauta doble. Está sentado en una especie de piedra, cruza su pierna derecha por encima de la izquierda y, ya que está totalmente desnudo, podemos ver parte de sus genitales. Es como si este sátiro estuviera sustituyendo a Orfeo en su papel de músico.

Probablemente esta escena sea, de nuevo, la representación de un ritual, en este caso, dionisiaco. Ya hemos hablado de la relación que hay entre Orfeo y el orfismo y Dioniso y el dionisismo, así que sólo nos queda colocar esta vasija como una prueba más de que la representación de la escena del asesinato de Orfeo tenía que ver completamente con ambos misterios: el orfismo y el dionisismo.

Diferencias rituales entre el orfismo y el dionisismo

Debido a que se pudiera pensar que todas las escenas que hemos analizado con algunos elementos rituales son más bien dionisiacas, nos parece importante remarcar que si bien Dioniso fue el dios más importante en la concepción órfica, no obstante los ritos y las concepciones dionisiacos, más conocidos que los órficos, eran distintos.

Los ritos de Dioniso han llegado a nosotros en buena medida gracias a las *Bacantes* de Eurípides (vv. 664 y ss.), en donde un mensajero le describe al rey Penteo que las bacantes realizan acciones portentosas y milagros, como que se cubrían con moteadas pieles ceñidas con serpientes que les lamían la mejilla; o que amamantaban a cabras monteses o lobeznos salvajes; o que hacían emanar agua de las rocas o vino del suelo, todo esto gracias a Dioniso. En esta descripción se menciona cómo lucían físicamente las bacantes, lo cual podemos ver en la sacerdotisa de la vasija 16, imagen 1, en el mismo Dioniso, en la vasija 18 y, tal vez, en las mujeres de la vasija 20 que

atacan a Orfeo. El mensajero también nos da cuenta de lo que las caracterizaba: el tirso y la corona de hiedra. Los pastores (entre los que se encontraba el mensajero que narra la historia) pretendían cazar a Ágave, madre del rey, para entregársela a éste, pero fueron descubiertos. Ellos lograron huir, sin embargo las bacantes destazaron al ganado que ellos traían y posteriormente se dirigieron a las ciudades y robaron niños, y aunque no se especifica si también los mataban, lo suponemos. Además, aunque ellas eran atacadas por los habitantes de la ciudad, no eran heridas. Después de esto, ellas regresaron a las montañas para lavarse. El mensajero concluye su relato así:

τὸν δαίμον' οὖν τόνδ', ὅστις ἔστ', ᾧ δέσποτα,
δέχου πόλει τῆιδ' ὡς τά τ' ἄλλ' ἐστὶν μέγας
κάκεϊνό φασιν αὐτόν, ὡς ἐγὼ κλύω,
τὴν παυσίλυπον ἄμπελον δοῦναι βροτοῖς.
οἴνου δὲ μηκέτ' ὄντος οὐκ ἔστιν Κύπρις
οὐδ' ἄλλο τερπνὸν οὐδὲν ἀνθρώποις ἔτι.
(769-774)

A esta divinidad, pues, sea quien sea, oh señor, recíbelo en esta ciudad, porque por muchas razones es grande, y dicen de él, según he oído, que dio a los mortales la viña consoladora. Y si desaparece el vino, no hay amor ni ningún otro goce de los humanos.
(Trad.: A. Tovar)

Usando esta narración, los ritos dionisiacos han sido analizados y, a veces, criticados. En cambio, no tenemos ninguna obra que hable de los ritos órficos como tales, por lo que hemos intentado su reconstrucción a través no sólo de fragmentos de textos, sino de vasijas y otros testimonios arqueológicos, gracias a los cuales podemos afirmar que sus ritos eran distintos. Para empezar, como ya mencionamos anteriormente, los órficos no comían carne, por lo que, mucho menos, destazarían animales. No parece, por otro lado, que los seguidores de Orfeo tuvieran un impacto negativo en la sociedad, a excepción de las críticas, por ejemplo las de Platón en el sentido de que eran unos magos charlatanes. Y, por último, tampoco parece que estos seguidores tuvieran algún poder extraño como para no salir heridos de algún ataque con armas (como las bacantes que describe Eurípides). Parece que lo que los sacerdotes órficos ofrecían era únicamente purificaciones e iniciaciones, pero no había una

comunidad reunida (como las bacantes) que viviera aparte. El orfismo, entonces, era más bien una forma de ver la vida y la muerte, es decir, era un movimiento más espiritual e individual que el dionisismo, por lo que sus ritos eran más particulares y, por tanto, privados, razón por la cual han llegado a nosotros menos testimonios de ellos.

3. CABEZA DE ORFEO

El siguiente tema que fue representado en las vasijas áticas es la cabeza de Orfeo dando oráculos, esto es, después de que fue desmembrado por las mujeres que acabamos de ver, las cuales arrojaron su cabeza al río. El elemento de los textos y la escritura en el orfismo es muy importante no sólo para comprender su funcionamiento, sino para definir otro elemento que lo separó de la *polis* griega en general. Sin embargo, ese tema lo trataremos detalladamente más adelante, por el momento sólo mencionamos que lo que dicta Orfeo puede ser lo mismo que cantaba en las vasijas donde aparecía rodeado por los tracios, esto es: la cosmogonía, la teogonía, los himnos o los preceptos órficos. Además, el hecho de que en el Ática se representara este tema es una muestra más de que las vasijas con la figura de Orfeo sí tenían relación con el orfismo.

El LIMC refiere dos vasijas áticas que muestran una mujer que sostiene con la mano izquierda la cabeza de Orfeo y con la derecha un puñal, es decir, el momento en que le arranca la cabeza,⁴⁷ pero dado que estas vasijas están en muy mal estado, no es posible distinguir las figuras, así que sólo las mencionamos pero no las reproducimos.

VASIJA 23

La primera imagen que analizaremos con este tema es de una hidria ática que se encuentra en el Museo de Otago, procedente de Dunedin y que ha sido datada en el 420 a. C.

⁴⁷*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, t. VII 1-2, s.v.: “Orphée”, fig. 66 y 67.



Vasija 23

Vemos a Apolo, o un efebo de Apolo, en el centro de la escena de pie. Éste sostiene con la mano izquierda una lira y con la derecha su rama de laurel que señala la cabeza de Orfeo. Ésta se encuentra en el piso, parece que ha llegado a través de la corriente, y se eleva al cielo abriendo los labios, en el gesto oracular. Atrás de Apolo y de la cabeza de Orfeo vemos a dos Musas, la de la izquierda puede ser Calíope, su madre, quien se encuentra en un estado de aflicción, esto es, envuelta en su *himation* viendo hacia abajo (quizá por la muerte de su hijo).

Momento preciso

Aunque parece que Orfeo está dictando oráculos, nadie escribe lo que dice, así que quizá podemos hablar del momento preciso en que la cabeza es encontrada, por lo que nadie ha llegado aún que se dé a la tarea de escribir.

Por otro lado, podemos también pensar en el momento en que Apolo le otorga el don profético a Orfeo, don que hasta ese momento había estado dominado por aquel

dios, a través, por ejemplo, del oráculo de Delfos, es decir, la figura de Orfeo pasa de ser un sacerdote a un profeta oracular, por lo que este momento tendría gran importancia en el orfismo.

VASIJA 24

La siguiente vasija es una hidria ática de Basilea que se encuentra en el Antikenmuseum y que ha sido datada entre 440 y 430 a. C.



Vasija 24

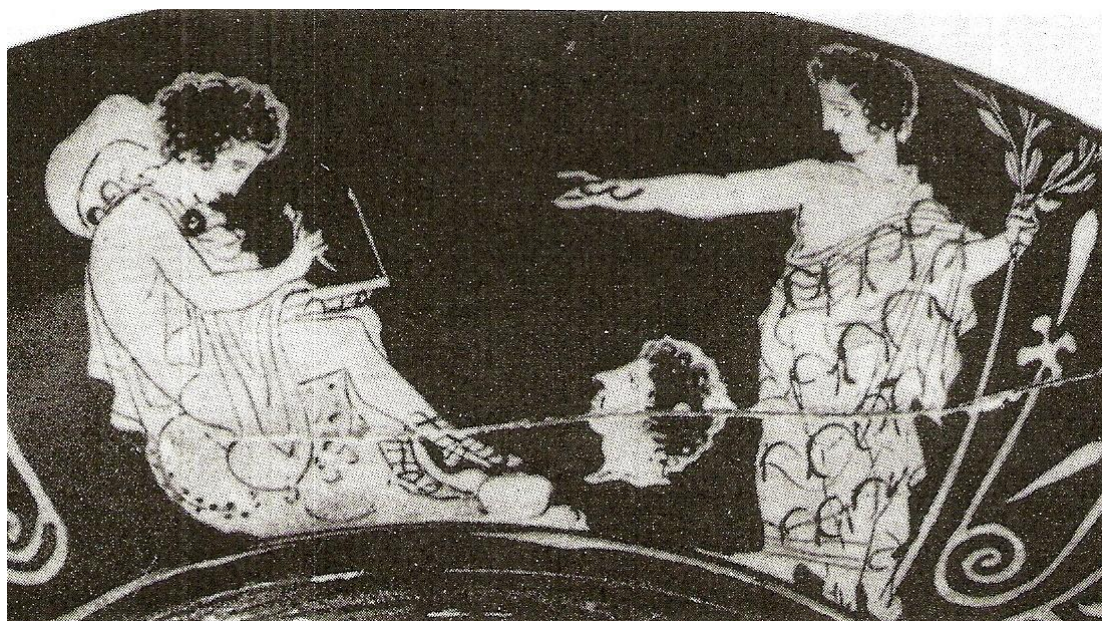
Un hombre con barba, coronado, desnudo y con su *himation* colgando de su hombro derecho, dirige su brazo izquierdo a la cabeza de Orfeo que se encuentra en una cavidad rocosa. Su pie está apoyado en una roca que sobresale y sostiene con la mano derecha, dos objetos largos y delgados, parecidos a unos bastones, con los que parece apoyarse. Está rodeado de mujeres que tienen instrumentos musicales. La mujer a la izquierda de la cabeza, que sostiene una lira parece ser Calíope, la madre de Orfeo, encima de ella están inscritas las palabras: *καλός, καλή* (hermoso, hermosa). La cabeza ha llegado, suponemos que a través del río, cantando, acerca de esto Olmos

especifica: “La cabeza de Orfeo, transfigurada, es sobremanera hermosa y de un tamaño superior al humano.”⁴⁸

Por otro lado, según este mismo autor, lo que sostiene el varón son largas cintas y no dos bastones o lanzas como propuso Fritz Graf. Explica que son cabrestantes para izar la cabeza o, mejor, para depositarla en la oquedad oracular, el lugar consagrado y añade: “Las cintas mantendrán un sentido simbólico; son el vínculo que transmite el poder profético del canto a su descubridor. El varón ha de ser el poeta lírico Terpandro de Mitilene, que recibe en Lesbos la inspiración de la cabeza viva de Orfeo.”⁴⁹ Esto apoyaría el hecho de que es el momento en que Orfeo pasa de ser un sacerdote a un profeta.

VASIJA 25

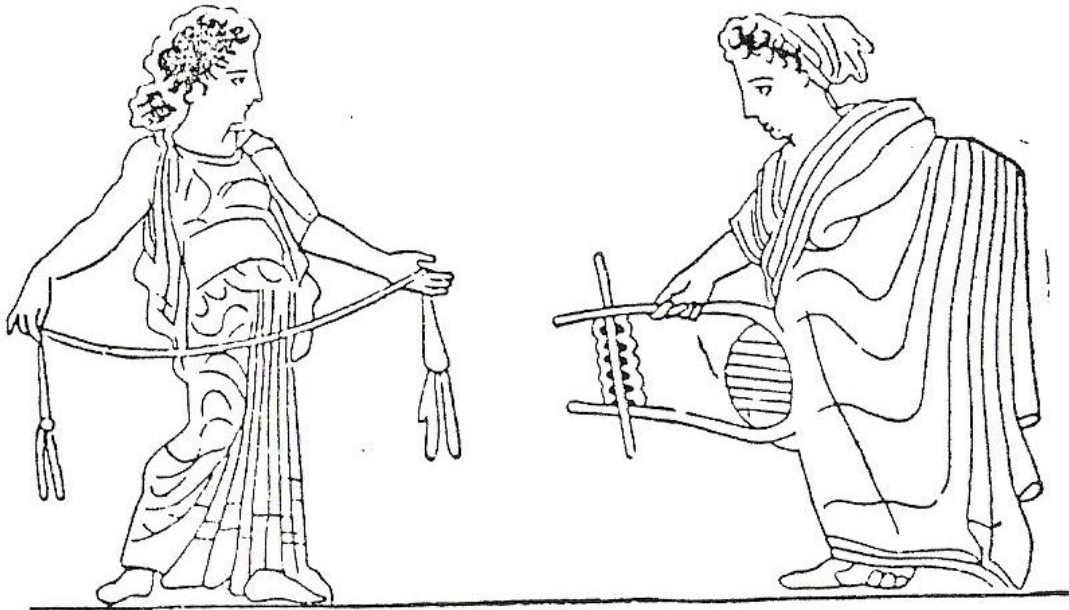
La siguiente vasija es una *kylix* ática que procede de Nápoles, en el Sur de Italia. Se encuentra en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y ha sido datada alrededor del año 410 a. C. De la parte de atrás contamos únicamente con un dibujo:



Vasija 25. Imagen 1

⁴⁸ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, p. 13.

⁴⁹ *Idem.*



Vasija 25. Imagen 2

De un lado, imagen 1, un efebo sentado en una roca con sandalias y *pétaso*, inscribe en un díptico con un punzón o *stylus* (στύλος) las palabras inspiradas por la cabeza oracular de Orfeo esto es, el joven toma nota de la escritura órfica. Apolo está a la derecha de la cabeza, que se encuentra en el suelo, y sostiene la rama de laurel con su mano izquierda mientras con la derecha parece que ordena y propicia la transmisión del oráculo.

En la otra cara, imagen 2, vemos a dos mujeres, la de la derecha sostiene una lira con su mano derecha y la de la izquierda una banda con ambas manos. Tal vez estas dos mujeres son las Musas que aparecen en las vasijas anteriores en el momento del descubrimiento de la cabeza de Orfeo.

Joven que escribe

Después de que la cabeza llega por las corrientes y es depositada, quizá por Apolo, en el lugar adecuado, empieza a dictarle a un joven. Este joven que anota lo que la cabeza de Orfeo le dicta no es un joven cualquiera sino que seguramente, dado todo lo que hemos analizado, es un iniciado para el que la escritura tiene un sentido o significado especial y

esencial. Adolf Furtwängler propuso en 1900 la identificación con Museo del joven que escribe y que se inicia.⁵⁰

Así que se puede decir que el joven iniciado está poniendo por escrito las palabras de Orfeo, lo cual daría a los textos llamados órficos la suficiente validez ya que procederían directamente de su sacerdote o profeta. Tal vez Orfeo mismo no los escribió, pero sí se pensaba que eran sus palabras. De acuerdo con esta imagen, explica Bernabé, cada uno de los poetas posteriores no sería más que un *médium* de la voz inspiradora de Orfeo.⁵¹ Eurípides, en el *Alceste*, menciona estas tablillas dictadas por Orfeo:

{Χο.} ἐγὼ καὶ διὰ μούσας
καὶ μετάρσιος ἦιξα, καὶ
πλείστων ἀψάμενος λόγων
κρείσσον οὐδέν Ἀνάγκας
ἡῶρον οὐδέ τι φάρμακον
Θρήισσαις ἐν σανίσιν, τὰς
Ὀρφεῖα κατέγραψεν
γῆρυς...

(vv. 962-972)

{Coro} Yo, por medio de las Musas, llegué a las alturas celestiales, y, después de aferrarme a innumerables doctrinas, nada hallé más poderoso que la Necesidad. Contra ella no hay remedio alguno en las tablillas tracias en las que se encuentra incisa la palabra de Orfeo...

(Trad.: A. Medina González)

Por lo tanto, podemos comprender que el proceso de escritura de este joven que pone por escrito lo que Orfeo le está dictando es sumamente importante para los órficos, ya que se podría considerar que es el origen de sus textos. Más adelante hablaremos con más detalle acerca del papel que la escritura tuvo en el orfismo.

Banda

En la imagen 2, una Musa sostiene una banda que veremos en varias imágenes y analizaremos más adelante. Aunque aquí puede referir a la inspiración poética, como las

⁵⁰ Citado en R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, pp. 13-14.

⁵¹ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 12.

que sostiene el hombre de la vasija anterior, no queda fuera la posibilidad de que también pueda referir a los misterios, los cuales están tomando forma del otro lado de la vasija, gracias a la escritura dictada por Orfeo.

VI. 3. CERÁMICA APULIA (FIGURAS ROJAS)

1. ORFEO ENTRE TRACIOS

El tema de Orfeo cantando únicamente para hombres tracios se representó muy poco en las vasijas de producción apulia, lo cual nos muestra que, como tal, no tuvo el éxito que vio en el Ática. Presentaremos, entonces, las dos únicas que pudimos encontrar con esta imagen.

VASIJA 26

Enrique Panyagua¹ refiere el dibujo de una crátera que ha sido datada en el siglo IV a. C. y que actualmente se encuentra en Atenas, en el Museo Nacional.



Vasija 26

Este autor dice que el músico puede ser tanto Orfeo como Támara,² la decisión depende de si los personajes que le escuchan son hombres tracios o amazonas. Aunque es

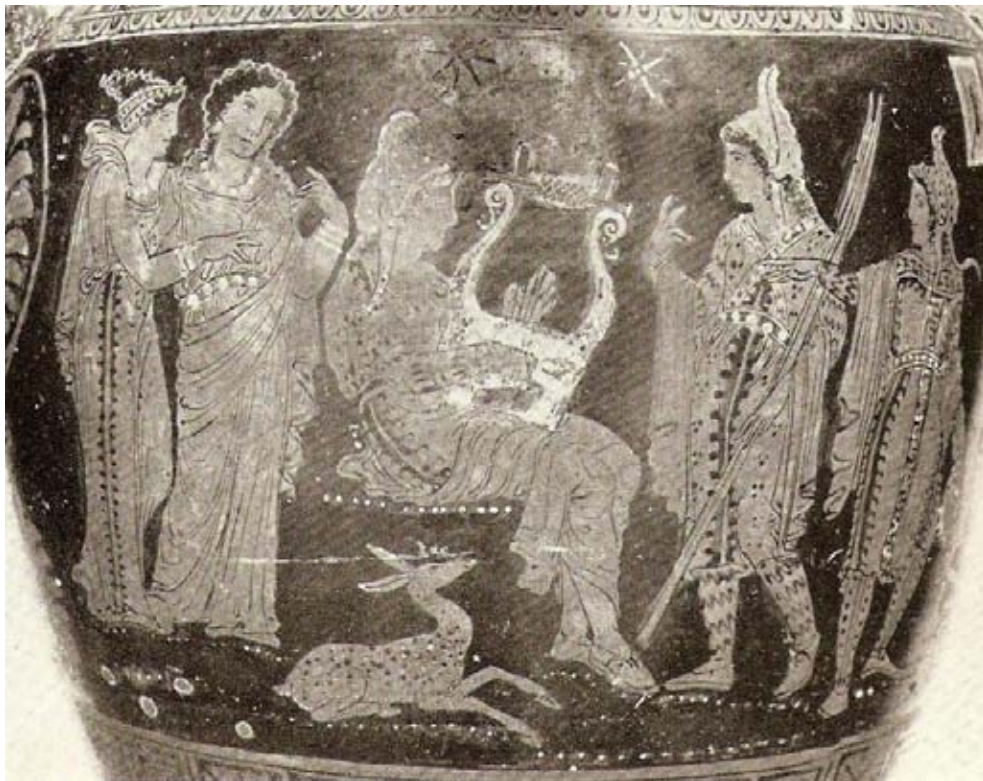
¹ E. Panyagua, Enrique, “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo” parte I, fig. 67.

² Támara tocaba la lira admirablemente, pues había sido alumno de Lino. Sin embargo, dado que pretendió vencer a las Musas en el canto, éstas, enojadas, lo cegaron, enmudecieron e hicieron perder la memoria. Desesperado, Támara arrojó la lira a un río del Peloponeso (cf. C. Falcón Martínez *et al*, *Diccionario de la mitología clásica*).

enorme el parecido que tiene esta imagen con el esquema iconográfico de las vasijas en donde veíamos a Orfeo tocar para un auditorio tracio, parece que los personajes que le escuchan son más bien las amazonas por lo que el cantor, entonces, sería Támiris, no Orfeo. Esta conclusión contradiría parcialmente la conclusión de Panyagua quien, en su catálogo, únicamente insinúa (escribe 'Orfeo' entre signos de interrogación) que es este último.

VASIJA 27

La segunda vasija es una cratera de volutas que se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles, datada en la segunda mitad del siglo IV a. C.



Vasija 27. Imagen 1



Vasija 27. Imagen 2

Vemos, en la imagen 1, a Orfeo en medio de la escena tocando la lira. Su posición es prácticamente la misma que la que veíamos en las vasijas áticas, esto es, sentado de perfil hacia la derecha, quizá sobre una roca, tocando la lira. Además, cruza el pie derecho delante del izquierdo. Lo que cambia en esta imagen es su vestimenta, ya que es igual que la de los tracios, incluso lleva también el gorro que en vasijas áticas identificaba al auditorio tracio que escuchaba a Orfeo.

Debajo de donde está sentado Orfeo vemos un gamo como el que vimos en la vasija 16 y veremos más adelante en una escena en donde unas mujeres atacan a Orfeo. Recordemos que en el análisis de la vasija mencionada, propusimos que este gamo tiene una relación directa con la religión dionisiaca, ya que su piel identifica a las sacerdotisas de Dioniso. Debido a que este dios es relevante en el orfismo, en esta imagen el gamo también pudiera relacionarse con el movimiento órfico, haciendo alusión al dios.

Seguimos con la descripción de la imagen. Enfrente de Orfeo vemos a dos hombres tracios. El de adelante se acerca a éste con la mano derecha flexionada hacia sí mismo mientras sostiene con la otra mano dos lanzas; el otro, detrás, parece que se quiere retirar, ya que su pie derecho apunta hacia adelante y el izquierdo hacia fuera de la escena, como si algo lo hubiera detenido en su ida. Como vemos en la imagen 2, este último personaje sostiene en su mano izquierda un caracol, del cual hablaremos más adelante. Detrás de Orfeo vemos a dos mujeres. La primera, que está más cerca de él, flexiona su mano izquierda hacia sí misma (como el tracio de enfrente) y la segunda, detrás, parece decirle algo a ésta, ya que se acerca a su oído derecho como si fuera a murmurarle algo que no debe ser escuchado por los demás.

Margot Schmidt³ dice que la escena que está en la parte de atrás de esta vasija es dionisiaca, sin embargo no la reproduce en su texto, por lo que no la podemos analizar. Ella dice que este hecho no debe relacionar al orfismo con el dionisismo, ya que Dioniso y su cortejo eran los personajes predilectos de los ceramistas. Sin embargo, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, a nosotros nos parece que las dos escenas sí tendrían relación.

El papel de las mujeres

Como vemos, en esta vasija apulia las mujeres forman parte del auditorio que escucha a Orfeo, ya que no parece que quieran atacarlo. Esto nos muestra que la concepción de la mujer en Magna Grecia era distinta que en Ática ya que, aunque vimos en las vasijas áticas que éstas sí eran parte de las iniciaciones, es decir, que sí podían pertenecer al orfismo, nunca las habíamos visto formando parte del auditorio que escucha a Orfeo, es decir, tal

³ “Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota” en *Orfismo in Magna Grecia*, p. 109.

vez en el Ática las mujeres que asistían a las iniciaciones no eran bien vistas, por tanto los ceramistas no las representaron en la imagen en donde se les podía relacionar directamente con Orfeo, pero sí en las que sólo comprenderían los iniciados, como ellas. Esta explicación nos habla de un pensamiento específico entre los alfareros áticos, quienes tenían que seguir las necesidades y pedidos de la sociedad a la cual pertenecían, así que si ésta veía con malos ojos la relación de la mujer con el orfismo, entonces ellos no las plasmaban con Orfeo. En cambio, los alfareros de Magna Grecia sabían que en su sociedad no se veía mal a las mujeres seguidoras de Orfeo por lo que, sin ningún problema, las representaron con él.

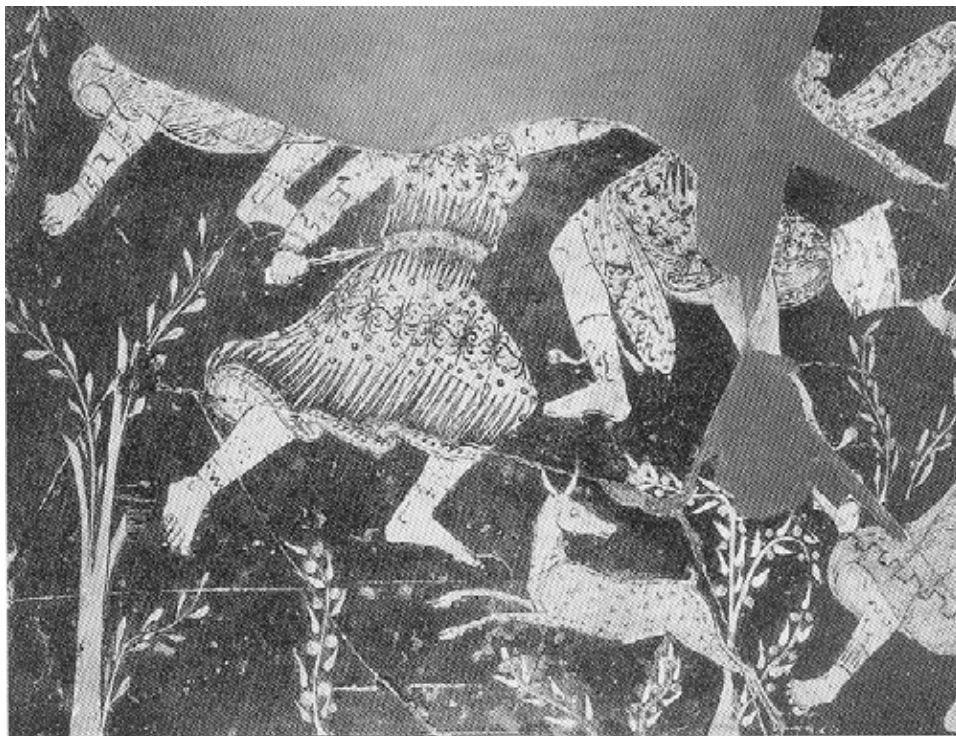
Esta imagen tiene algunos elementos que encontraremos en las siguientes vasijas apulias, los cuales analizaremos posteriormente. Por el momento, lo único que remarcamos es que el esquema ático de Orfeo entre los hombres tracios que escuchan su canto ha cambiado, lo cual no es raro si pensamos que esta vasija fue fabricada casi un siglo después, es decir, las influencias e incluso las concepciones en el orfismo ya no son las mismas.

2. ORFEO ATACADO POR MUJERES

En este tema también hay diferencias en el tratamiento entre las vasijas apulias y las áticas. Esto lo notamos particularmente en el hecho de que parece que las figuras vuelan, además, las vestimentas reflejan una influencia oriental. Dado que no contamos con muchas imágenes con este tema, referimos todas las que pudimos encontrar.

VASIJA 28

La primera que presentaremos fue datada a principios del siglo IV a. C., se trata de una cratera de cáliz que actualmente se encuentra en Ámsterdam. Está dañada y contamos únicamente con un fragmento.



Vasija 28

Las figuras que distinguimos están vestidas a la manera oriental, unas con botas y otras sin ellas. Una de ellas, la más completa, en el centro, sostiene un cuchillo en la mano derecha. No habíamos visto este tipo de arma en las representaciones áticas del asesinato de

Orfeo, lo cual nos muestra un cambio en el contexto ya que, quizá, las armas que se representaron en las vasijas áticas ya no eran comunes aquí. Vemos también una lira, en la parte derecha del fragmento, que es sostenida por una mano, suponemos que es Orfeo que huye de sus atacantes. Además vemos muchas ramas en toda la escena y un gamo en medio de ella.

Gamo o venado

Nos parece relevante el gamo que vemos en el paisaje al lado de varias ramas, el cual ya había aparecido en vasijas anteriores (16 y 27). El hecho de que aparezca un gamo en la iniciación y también aparezca en una escena en que están matando a Orfeo no nos parece casual ya que, si bien en esta vasija pudiera ser un símbolo del bosque o de un ambiente salvaje,⁴ junto con los árboles, no creemos que un gamo pudiera estar en medio de una matanza tan cruel como la de Orfeo (dado que todas las figuras son volátiles, no sabemos si el ciervo está huyendo). Además, en la vasija 16, el ciervo está en relación directa con la sacerdotisa ya que ella porta una piel como la de éste. Por lo tanto, podemos pensar que esta imagen de Orfeo atacado por unas mujeres está relacionada con Dioniso y, por consiguiente, con el orfismo.

VASIJA 29

La siguiente vasija fue datada a principios del siglo IV, se trata de un *skyphos*. Sólo llegó hasta nosotros un fragmento que actualmente se encuentra en la Universidad de Heidelberg.

⁴ Como asegura C. Bron en “Porteurs de Thyrses ou bacchants”.

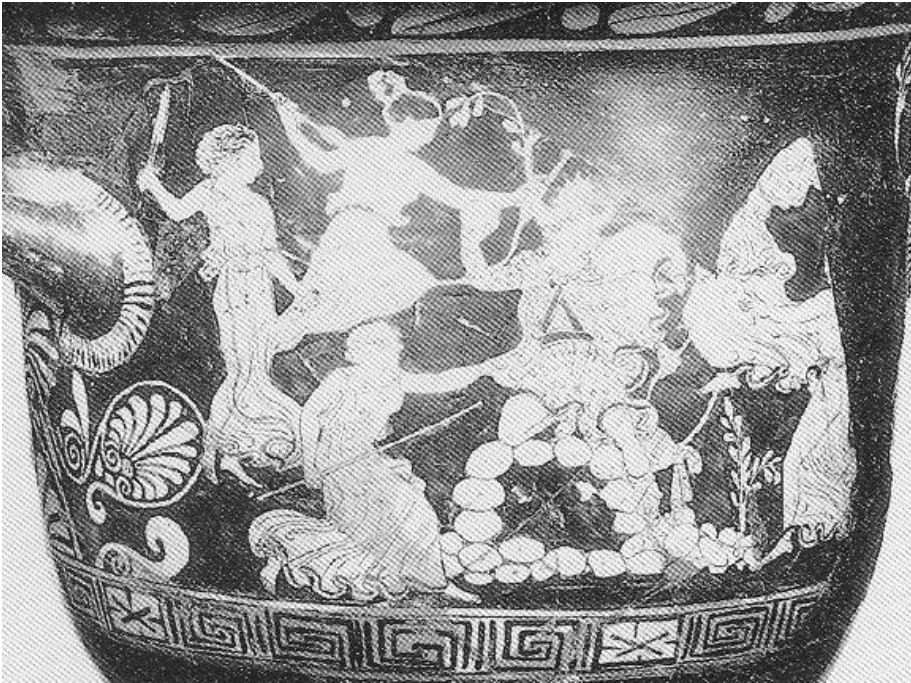


Vasija 29

En este fragmento sólo vemos a Orfeo que sostiene su lira con la mano izquierda intentando defenderla de alguien que la sostiene por el otro extremo. Únicamente se ve la mano de este último personaje y la de otro más, debajo. En el paisaje hay una planta, la cual, quizá, podríamos seguir relacionando (como en las demás vasijas en donde aparecen árboles) con el sauce que representó Polígnoto en su mural, el cual aludía al bosque de Perséfone.

VASIJA 30

La siguiente imagen es de una cratera de cáliz de principios del siglo IV a. C. que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Tarento.



Vasija 30. Imagen 1



Vasija 30. Imagen 2

En esta vasija apulia, Orfeo está vestido a la manera oriental y parte de su vestimenta es moteada, como la piel del gamo que veíamos en la vasija 28 y que recuerda a la sacerdotisa de la vasija 16 y, por tanto, a las iniciaciones. Orfeo se defiende de las

mujeres que lo atacan con una piedra que eleva con su mano derecha, mientras con la izquierda sostiene su lira, ya no por encima de su cabeza, sino detrás de él, como si intentara ocultarla. Alrededor de éste podemos ver a cinco mujeres que lo atacan con lanzas y cuchillos.

Aquí notamos que el tratamiento de la escena del asesinato de Orfeo es diferente al tratamiento ático, ya que éste no está en el suelo defendiéndose o defendiendo lo último que le queda, su lira (como en las representaciones áticas). Aquí está apoyado en su rodilla derecha en una especie de montículo hecho de piedras (del cual vemos únicamente el contorno), éste nos recuerda la piedra en la que los áticos representaron a Orfeo tocando la lira. Esto nos muestra que tal vez para los ceramistas de Magna Grecia éste no había sido derrotado por las mujeres tan fácilmente, ya que sigue de pie. Esta escena volátil podría considerarse el preámbulo de las que representan a Orfeo en el Hades, en donde veremos varios planos diferenciados, incluso con distintas escenas.

Estas tres vasijas (28, 29 y 30) y una más mencionada por el LIMC, son las únicas que han llegado hasta nosotros con el tema de Orfeo atacado por unas mujeres. A diferencia de lo que pasó en Ática, donde se representó muchas veces casi con el mismo esquema iconográfico. Esto nos muestra que quizá en Magna Grecia se empezó a representar esta escena únicamente por influencia ática, pero que no era la favorita de los alfareros apulios y, por lo tanto, tampoco de la sociedad en general, la cual, como veremos, tenía preferencia por las imágenes que representaban el más allá.

3. ORFEO TOCANDO LA LIRA (NO ÚNICAMENTE PARA LOS TRACIOS)

Aunque ya presentamos una vasija apulia con el tema de *Orfeo entre tracios*, ahora analizaremos otro tipo que parece más característico de Magna Grecia.

Como vimos, el tema de Orfeo tocando la lira para un auditorio tracio fue muy representado en Ática, sin embargo las vasijas apulias que ahora analizaremos introducen nuevos elementos que hacen que el tema central (aparte de Orfeo) ya no sean los tracios, sino otros temas más que, según nuestro análisis, tienen relación con los misterios.

VASIJA 31

La primera vasija es una crátera de cáliz que ha sido datada alrededor del año 340 a. C. y que actualmente se encuentra en Basilea, Suiza, en el Antikenmuseum.



Vasija 31

Aunque todavía Orfeo toca la lira y hay un tracio detrás de él, como en las vasijas áticas, hay elementos nuevos. Orfeo está sentado de perfil hacia la derecha, con vestidos orientales, esto es *quitón* largo y gorro frigio. Enfrente de él, hay un hombre desnudo que sostiene unas lanzas con su mano izquierda y que con la derecha echa incienso a un *thymiaterion* (θυμιατήριον: incensario) que se encuentra entre Orfeo y él. Este personaje desnudo, está recargado en una especie de fuente, en un *louterion* (λουτήριον: bañera).

Como mencionamos, atrás de Orfeo hay un hombre tracio que sostiene una lanza con su mano derecha mientras que su escudo está en el suelo, recargado en el banco en que está sentado Orfeo. La actitud de este tracio, a diferencia de los tracios que aparecían en las vasijas áticas, parece más relajada, ya que su pie derecho toca el suelo únicamente con la punta y, además, con su mano izquierda levanta un poco su *quitón*, ambos gestos pueden significar un movimiento de baile. En cambio, en las vasijas áticas, los tracios que escuchaban a Orfeo parecían totalmente hipnotizados y no realizaban ningún movimiento.

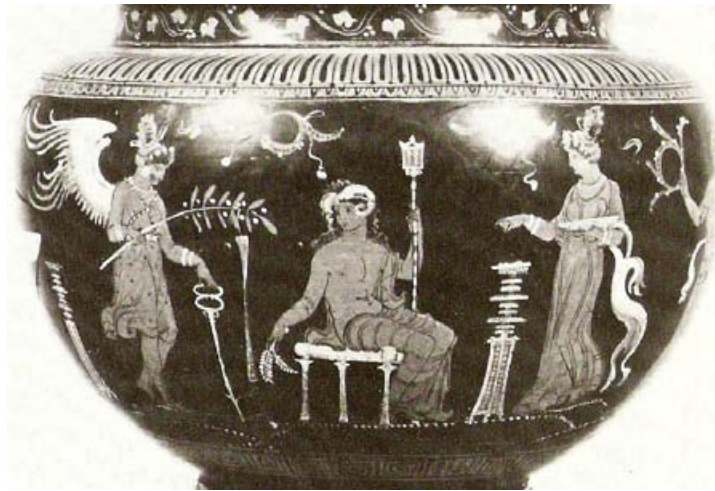
En un segundo plano, superior, hay dos personajes, Eros y Afrodita. El primero del lado derecho, alado, está volando y sostiene una banda larga con ambas manos, como si la fuera a depositar en algún lado. Este personaje se dirige a Afrodita, quien tiene su cuerpo girado hacia la izquierda pero ve hacia la derecha, hacia Eros. Ella sostiene en su mano izquierda una charola o *fiale* en donde lleva unas espigas de trigo y en su derecha un gran abanico tipo oriental.

Entre Eros y Afrodita, colgada del techo, hay otra banda como la que sostiene el primero. También flotando del lado superior derecho y en una franja en la parte inferior de la vasija vemos piñas de pino, símbolos de Dioniso. Finalmente, en el extremo superior

izquierdo hay una especie de cadena flotando que forma un moño, del centro de ésta parece que cuelga un cencerro y del extremo de la derecha quizá un cráneo de algún animal.

Thymiaterion

En las vasijas áticas no aparecían estos objetos que fueron muy representados en las apulias. El *thymiaterion* es un quemador de perfumes utilizado especialmente para ofrecérselos a los dioses.⁵ Herodoto (IV.162.7-10) menciona un incensario como elemento importante del santuario de Delfos. Tucídides (VI.46.3.4-8) también habla de incensarios pero del santuario de Afrodita en Erice. Asimismo, vemos estos objetos en vasijas no órficas, como por ejemplo en el siguiente *dinos* (**Vasija 32**):

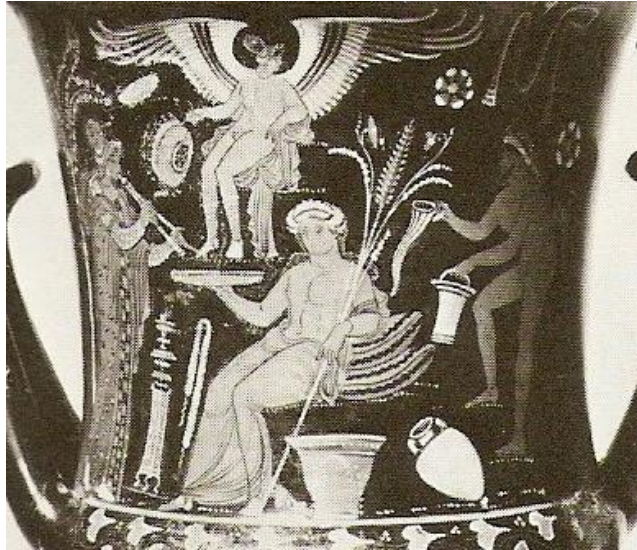


Vasija 32

Tenemos aquí un contexto dionisiaco, donde el dios con cuernos de cabrero en la cabeza está sentado en el centro, sosteniendo su cetro con la mano izquierda. A la derecha, vemos un *thymiaterion* en donde una mujer, que sostiene una *fiale* con su mano izquierda y que tiene una piel de pantera colgando de este brazo, echa incienso. Aunque en este caso el personaje central es Dioniso, no Orfeo, de igual manera nos remite a un contexto ritual e,

⁵ En latín se conocía como *turibulum*.

incluso, misterioso. Por lo tanto, podemos sostener que, en efecto, el *thymiaterion* era usado en ceremonias rituales. En la siguiente cratera es todavía más claro que se trata de un contexto ritual (**vasija 33**):



Vasija 33

Vemos a Dioniso sentado con el torso desnudo, sosteniendo con su brazo izquierdo el tirso y con la mano derecha una *fiale*. Está entre una mujer, a la izquierda, que toca la flauta doble, y un sileno, a la derecha, que sostiene un cuerno para beber en la mano derecha, el cual parece extender hacia Dioniso y una *situla*⁶ en la izquierda. Entre la mujer y el dios hay un *thymiaterion*, del cual parece que sale humo, y a la derecha hay una banda flotando, doblada a la mitad. Del otro lado, entre el dios y el sileno, un ánfora y un gran tazón están en el suelo. Encima de esta escena vemos a Eros sentado, sosteniendo un pandero con su mano derecha y encima del sileno una banda más. Todos estos elementos, como explicaremos, pertenecen al ámbito de los misterios.

⁶ La palabra es una formación propiamente latina. El griego tenía distintas palabras para designar ese objeto, como: ἀντλείον, γὰλλος, κάδος. La arqueología ha designado el término *situla* para nombrarlo (cf. *Dictionnaire des antiquités*, s.v.: “Situla”).

Por lo tanto, podemos afirmar que el *thymiaterion*, en la vasija que estamos analizando (la 31) tiene una función purificatoria, como lo tenía en otros misterios, como en los dionisiacos.

Louterion

En la vasija que estamos analizando (la 31), además del *thymiaterion*, aparece un *louterion* en el cual se recarga el hombre desnudo. Se llamaba así a los vasos grandes, generalmente montados sobre un pie alto, que se utilizaban para las abluciones en los baños y en las palestras griegas. Así que pensamos que el papel de esta fuente en la vasija puede ser también purificadorio, sin embargo podría asimismo referir a la fuente que se menciona en las laminillas doradas, la cual indica dos vías posibles en el camino que el alma de la persona fallecida debe seguir para encontrar la felicidad órfica prometida. Por ejemplo, una laminilla descubierta en Hiponio, dice:

Μναμοσύνας τόδε ἔργον. ἐπεὶ ἄν μέλλησι θανείσθαι
εἰς Ἄϊδαο δόμους εὐηρεας· ἔστ' ἐπὶ δεξιᾷ κρήνα,
πάρ δ' αὐτῶν ἔστακῶα λευκᾶ κυπάρισσος·
ἔνθα κατερχόμεναι ψυχὰὶ νεκύων ψύχονται.
ταύτας τᾶς κράνας μηδὲ σχεδὸν ἐνγύθεν ἔλθεις·
πρόσθεν δὲ εὐρήσεις τᾶς Μναμοσύνας ἀπὸ λίμνας...
(L 1, vv. 1-6)

Esto es obra de Mnemosine. 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...

(Trad.: A. Bernabé)

La fuente 'correcta' está después de la que se debe evitar, así también se describe en la laminilla de Farsalo. No obstante, una tablilla descubierta en Petelia dice que está del otro lado:

Εὐρήσ{σ}εις δ' Ἄϊδαο δόμων ἐπ' ἀριστερὰ κρήνην,

παρ δ' αὐτῆι λευκὴν ἔστηκυῖαν κυπάρισσον·
ταύτης τῆς κρήνης μηδὲ σχεδὸν ἔμπελάσειας.
εὐρήσεις δ' ἑτέραν, τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης...

(L 3, vv. 1-4)

Hallarás, a la izquierda de la mansión de Hades, una fuente,
y junto a ella, un albo ciprés erguido.

¡A esa fuente no deberías aproximarte ni un poco!

Pero hallarás al otro lado, de la laguna de Mnemosine,...

(Trad.: A. Bernabé)

Por el momento no nos interesa especialmente la ubicación de esta fuente, sino su importancia en el pensamiento órfico, ya que el alma debe de beber el agua de la laguna de Mnemosine, esto es, de la Memoria, para recordar que ya ha sido iniciado y ha seguido los preceptos requeridos para poder disfrutar de la vida órfica prometida.

Aunque es difícil asegurar que en la vasija que ahora analizamos esta fuente refiera precisamente a la de Mnemosine, nos parece que sí puede referirse a una utilizada en las iniciaciones, las cuales, recordemos, eran un ensayo del camino que el alma debía seguir cuando muriera, por lo que no sería descabellado pensar que hubiera habido, como parte del escenario, una fuente.

Así que no parece haber duda que la escena de la vasija que estamos analizando represente una iniciación, de hecho Walter Burkert dice: “las jofainas de agua y soportes para incienso constituyen una extraña presencia entre bárbaros. No se puede hablar más que de una ‘purificación órfica’.”⁷

Fiale

En un inicio, este recipiente o charola aparece como consagrado a usos religiosos, de hecho, es el vaso para la libación por excelencia.⁸ En todos los sacrificios, en todos los

⁷ W. Burkert, *De Homero a los magos...*, pp. 106-107.

⁸ Cf. Darembers-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, s. v.: “Phiale”.

banquetes, en todas las ceremonias funerarias, en ocasión de cualquier fiesta o de cualquier despedida, se hacía una libación a los dioses con la *fiale*. Los mismos dioses y los muertos son representados frecuentemente sosteniendo una, emblema de su propia felicidad y recuerdo de las ofrendas de vino, de leche o de agua mezclada que les llevaban. El líquido se encontraba en las cráteras y de ahí se pasaba a las *fiales*, ya sea directamente o con la ayuda de un *enócoe* o un *ciato* (κύαθος: cucharón).

Según esta descripción del objeto, podemos decir que en la vasija 31 la *fiale* que sostiene Afrodita alude a varios aspectos importantes: a la divinidad, a la muerte y a las ofrendas como tales. Hablaremos más adelante acerca de lo que contienen estas *fiales*.

Cadena

Como mencionamos, del lado izquierdo de la vasija que estamos analizando, en el plano superior, vemos colgada una especie de cadena. Es difícil especificar su función, sin embargo la podemos relacionar con la que aparece en las *Rapsodias*, donde Zeus le pide consejo a Noche para la disposición del mundo y ésta le aconseja, según Proclo en el *Comentario al Timeo de Platón*:

Αἰθέρι πάντα περίξ ἀφάτω λάβε, τῷ δ' ἐνὶ μέσσω οὐρανόν, ἐν δέ τε γαῖαν ἀπείριτον, ἐν δὲ θάλασσαν, ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανός ἐστεφάνωται. καὶ δὴ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων ὑποθεμένη δημιουργημάτων ἐπήνεγκεν· αὐτὰρ ἐπὶν δεσμὸν κρατερόν ἐπὶ πᾶσι τανύσσης [...] σειρὴν χρυσεῖην ἐξ αἰθέρος ἀρτήσαντα,
(1.314.6-13, 17)

Sujétalo todo en derredor con éter inefable. Y en el medio, queden el cielo, la tierra sin límites, el mar, y las constelaciones que coronan el cielo. Mas cuando en torno a todo hayas tendido el poderoso vínculo, suspende del éter la áurea cadena.

(Trad.: A. Bernabé)

Bernabé explica que la cadena mencionada en este pasaje se convierte en una especie de símbolo de la unidad del cosmos.⁹ Así que si los alfareros quisieron representar esto, podría ser una referencia a la cosmogonía órfica y a la cohesión que había en ella, lo cual reforzaría la hipótesis de que estas imágenes, en Magna Grecia, representaban no únicamente el canto de Orfeo entre un auditorio tracio, sino un ritual específico relacionado con el orfismo, tal vez una iniciación.

Banda iniciática

En la vasija 31 tenemos dos bandas, una que sostiene Eros y otra que parece flotar. Además, en las vasijas en las que analizamos el *thymiaterion*, las cuales representaban contextos dionisiacos, también vimos varias de ellas. Asimismo, en las vasijas (24 e imagen 2 de la 25) que representaban la cabeza de Orfeo profetizando, también vimos unas bandas.

Si bien es difícil asegurar que la cadena, como vimos, tenga que ver con los misterios, con esta banda no sucede así. Veremos varias imágenes en las que ésta tiene una función ritual y aunque en estas vasijas se representen distintos contextos, la mayoría tiene que ver con los misterios. En primer lugar tenemos un dibujo de un vaso que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Atenas y que fue datado a mediados del siglo V a. C.

(vasija 34):



Vasija 34

⁹ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 160.

En este vaso vemos que la segunda mujer de la derecha, que tiene casi todo el cuerpo cubierto y se dirige a otra igualmente cubierta, sostiene una banda con ambas manos, Bianchi asegura que se trata de una banda para el candidato a la iniciación.¹⁰ Además, la figura de en medio, que está desnuda y tiene un gran vientre, realiza una danza con antorchas y lleva en su cabeza otra banda y dos ramas. Le sigue un personaje, coronado con pequeñas ramas, que sostiene un cántaro en la mano izquierda y un lecito en la derecha. Atrás de él hay otro hombre también coronado pero que sostiene con su mano izquierda más ramas y con la derecha un bastón de peregrino. Finalmente, en el extremo izquierdo vemos una figura completamente cubierta que también tiene una corona encima del manto, Bianchi explica que esta figura es el candidato a la iniciación. Como nos podemos dar cuenta, en esta vasija tenemos muchos elementos del ritual de iniciación, uno de los cuales es la banda que también aparece en la que estamos analizando (la 31).

El siguiente vaso, en donde veremos varias bandas, fue datado también en el siglo V a. C. y representa una iniciación mitológica (**vasija 35**):



Vasija 35

En medio, vemos que Hermes barbado le coloca al joven Pan las alas y la banda iniciáticas. Atrás de Pan, hasta la izquierda, vemos a una mujer cuya cabeza está parcialmente cubierta que asiste a la ceremonia. Otros personajes, del lado derecho, están

¹⁰ U. Bianchi, "The Greek Mysteries", p. 30.

bailando y también tienen bandas, lo cual nos podría indicar que ya han sido iniciados. En el siguiente *dinos* está también representada la iniciación de Pan (**vasija 36**):



Vasija 36. Imagen 1



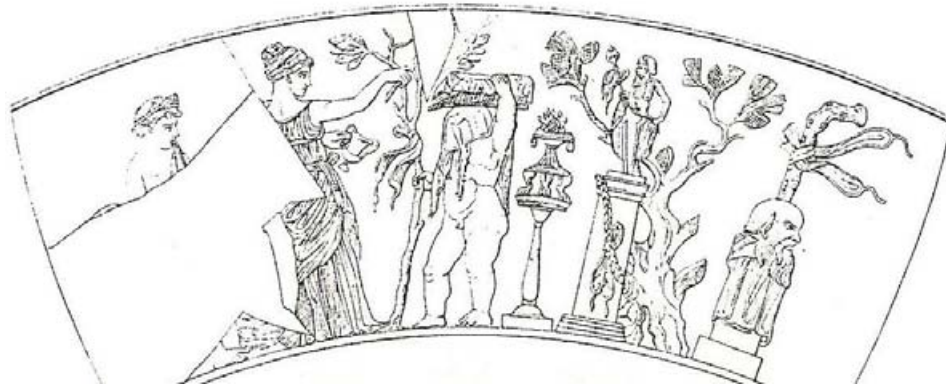
Vasija 36. Imagen 2

De un lado, imagen 1, vemos a una ménade que sostiene con su brazo izquierdo un tirso y con la mano derecha una banda. Ella se acerca a un sileno anciano, con barba y cabello blanco que sostiene con su mano derecha igualmente una banda, está sentado y parece estar instruyendo a un joven Pan, que se encuentra de pie sobre una plataforma circular. Encima de estos dos personajes cuelgan racimos de uvas. Atrás de Pan vemos a una ménade que está recargada en un *louterion* y que sostiene con su mano derecha una antorcha, la cual parece alumbrar a Pan, mientras que con la izquierda, toca un pandero atrás de ella.

Detrás del *louterion*, imagen 2, está sentado Dioniso quien sostiene un cántaro con su mano derecha colgada y con la izquierda un tirso, erguido frente a él. Entre este dios y el *louterion* vemos una banda colgada en forma de moño, como suspendida en la parte superior de la vasija. Del tirso de Dioniso cuelga, de nuevo, una banda, la cual parece ser una separación de la escena, ya que el dios voltea hacia atrás (hacia la escena de la ménade). La mujer que está enfrente de él (dándole la espalda) es otra ménade, quien ve hacia el otro lado, hacia la derecha, dejando aislada la banda. Esta última ménade sostiene con su mano derecha, cerca de su cuerpo, un tirso y con la izquierda una caja que mantiene a la altura de su pecho. Enfrente de ella vemos a un joven sátiro que sostiene con su mano derecha una *situla* y con la izquierda, detrás de él, una antorcha.

En esta escena que es una sola distribuida alrededor de toda la vasija, vemos la importancia y el papel que la banda juega en los misterios, en este caso, en la iniciación mitológica de Pan. El sileno, por una parte sostiene firmemente su banda, como si ella le diera fuerzas y, quizá, el conocimiento de lo que le está enseñando al iniciado. Además, el dios de estos misterios, Dioniso, tiene también su banda, la cual es más visible, ya que cuelga de su tirso, mostrando así, que él es quien manda ahí. Vemos otras bandas más que parecen flotar del techo, lo cual puede significar el contexto del ritual, es decir, toda la escena parece ser parte de la iniciación.

La postura del personaje iniciado, Pan, nos recuerda a las figuras de las vasijas áticas que, según nuestra hipótesis, estaban siendo iniciadas en los misterios y que doblaban un brazo hacia el frente. Vemos una banda anudada al tirso de Dioniso también en el siguiente dibujo de un ánfora de vidrio encontrada cerca de Torrita, Val de Chiana y que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia (**vasija 37**):



Vasija 37

Un niño con la cara cubierta soporta sobre su cabeza una cuna y sostiene con su mano derecha una rama grande que tiene anudada una banda alrededor. Atrás del niño vemos una estatua de Príapo sobre una columna atravesada por una banda. Finalmente, del lado derecho vemos una cara de Sileno encima de la cual hay un bastón que también tiene una banda anudada alrededor. Esta escena representa igualmente una iniciación y, de acuerdo al número de bandas representadas en ella, podemos deducir que tenían una gran relevancia en el ritual.

En la siguiente hidria proveniente de Capua y que actualmente se encuentra en el Museo de Lyon vemos no sólo la banda en el tirso dionisiaco sino a las protagonistas de los misterios eleusinos (**vasija 38**):



Vasija 38

En esta vasija 38 vemos a dos personajes sentados, el de la derecha, en un *omphalos* (ὀμφαλός: ombligo, centro),¹¹ es Dioniso quien sostiene con su mano izquierda el tirso en el que vemos la banda; la de la izquierda, en un trono con bandas horizontales (quizá sea una cesta), es Deméter quien sostiene su cetro. En medio de ellos está Perséfone, sosteniendo dos antorchas. A la izquierda de Deméter está el rey de Eleusis y a los dos extremos dos ménades, la de la derecha bailando y la de la izquierda sentada tocando un tambor. Entonces, como vemos, la banda era usada en varios tipos de ceremonias de iniciación: órficas, dionisiacas y eleusinas. Además, tenemos otros testimonios que nos muestran que eran usadas también en otros contextos, por ejemplo en el siguiente *dinos* (**vasija 39**):



Vasija 39. Imagen 1

¹¹ Piedra sagrada que refería a una tumba o a un lugar de culto (Cf. *Dictionnaire des antiquités*, s.v.: “Omphalos”).



Vasija 39. Imagen 2

Vemos, en la imagen 1 de esta vasija 39, un banquete o simposio, donde está Eros de pie en la mesa con bandas en sus manos, además hay máscaras suspendidas y personajes que tocan la flauta y la cítara. Al reverso, imagen 2, Nike le entrega una banda a un joven guerrero que va a partir y que se despide de su padre.

Si bien en la imagen 2 la banda no es usada para distinguir al personaje como iniciado, el contexto de la escena sí parece referir a los misterios, por ejemplo las mujeres detrás del anciano, una de las cuales sostiene un cántaro y una *situla* y la otra, en el plano superior, una caja. Así que aunque aquí se refiera específicamente a la partida del guerrero, quizá también hace referencia a la iniciación dionisiaca, ya que del otro lado de la vasija vemos un simposio. Por otro lado, puede ser que la partida hacia la guerra se considerara también como una iniciación.

Resumimos, parece que la banda tenía distintos significados y se utilizaba en varios contextos, sin embargo todo indica que en la vasija que estamos analizando (la 31) remite a una iniciación, es decir, forma parte de los elementos que hacen que la imagen pueda considerarse parte de un ambiente órfico.

Afrodita

Regresando al análisis de la vasija 31, vemos que Afrodita es introducida como personaje relevante en el contexto órfico. Hesíodo (*Teogonía*, 188-196) cuenta la historia del nacimiento de esta diosa. Proclo, por su parte, en el *Comentario al Cratilo de Platón*, retoma únicamente la primera parte:

παράγει οὖν αὐτήν ὁ Οὐρανὸς ἐκ τοῦ ἀφροῦ τῶν γονίμων ἑαυτοῦ μο-
ρίων ῥιφέντος εἰς τὴν θάλασσαν, ὡς φησὶν Ὀρφεύς·
μήδεα δ' ἐς πέλαγος πέσεν ὑψόθεν, ἀμφὶ δὲ τοῖσι
λευκὸς ἐπιπλώουσιν ἐλίσσετο πάντοθεν ἀφρός·
ἐν δὲ περιπλομέναις ὥραις ἐνιαυτὸς ἔτικτεν
παρθένον αἰδοίην, ἣν δὴ παλάμαις ὑπέδεκτο
γεινομένην τὸ πρῶτον ὁμοῦ Ζῆλός τ' Ἀπάτη τε.

(183.22-29)

Cielo la engendra (sc. a Afrodita) de la espuma producida por sus propios órganos genitales arrojados al mar, según dice Orfeo:

Sus genitales cayeron al mar desde lo alto. En torno de ellos,
que quedaron flotando, se arremolinó por doquier la blanca espuma.
Luego, cumplido el ciclo de las estaciones, Año engendró
una doncella venerable, a la que en sus manos acogieron a una,
tan pronto hubo nacido, Emulación y Engaño.

(Trad.: A. Bernabé)

Aquí termina la historia de Hesíodo (que retoma Proclo). Sin embargo, Proclo no acaba ahí ya que posteriormente, como parte de la 'reordenación' que Zeus realiza, Afrodita vuelve a nacer, de nuevo a partir de la espuma del mar:

τὴν δὲ δευτέραν Ἀφροδίτην παράγει μὲν ὁ Ζεὺς ἐκ τῶν ἑαυτοῦ γεν-
νητικῶν δυνάμεων, συμπαράγει δ' αὐτῷ καὶ ἡ Διώνη· πρόεισι δ' ἡ θεὸς
ἐκ τοῦ ἀφροῦ κατὰ τὸν αὐτὸν τῇ πρεσβυτέρᾳ τρόπον· λέγει δ' οὕτως
καὶ περὶ ταύτης ὁ αὐτὸς θεολόγος·

τὸν δὲ πόθος πλέον εἶλ', ἀπὸ δ' ἔκθορε πατρὶ μεγίστῳ
αἰδοίων ἀφροῖο γονή, ὑπέδεκτο δὲ πόντος
σπέρμα Διὸς μεγάλου· περιτελλομένου δ' ἐνιαυτοῦ
ὥραις καλλιφύτοις τέκ' ἐγερσιγέλωτ' Ἀφροδίτην
ἀφρογενῆ.

(183.30-39)

En cuanto a la segunda Afrodita, Zeus la engendra de sus propias potencias generatrices, y recibe la ayuda de Dione. La diosa procede de la espuma, del mismo modo que la más antigua. Y el propio teólogo dice lo siguiente acerca de ella:

Un mayor deseo se apoderó de él. Y al padre supremo se le escapó
de sus vergüenzas la simiente de la espuma, y la mar acogió
el semen del gran Zeus y, al transcurrir un año,
en las estaciones engendradoras de belleza engendró a Afrodita,

la que suscita sonrisa, nacida de la espuma.
(Trad.: A. Bernabé)

Dado que Hesíodo no presenta un segundo nacimiento de Afrodita, parece que esta diosa tiene un papel más importante en la cosmogonía órfica, como lo muestra el testimonio del papiro de Derveni en donde ella es el principio generador femenino:

Ἄφροδίτη οὐρανία
καὶ Ζεὺς καὶ ἀφροδισιάζειν καὶ θόρνυσθαι καὶ Πειθῶ
καὶ Ἄρμονία τῷ αὐτῷ θεῷ ὄνομα κεῖται. ἀνὴρ
γυναικὶ μισγόμενος ἀφροδισιάζειν λέγεται κατὰ
φάτιν.
(col. XXI. 5-9)
Afrodita Urania, Zeus, acto sexual, eyacular, Persuasión y Harmonía son nombres que se le han puesto al mismo dios. Cuando un varón se une a una mujer se dice que ‘hace el amor’ (*aphrodisiazein*) en el lenguaje vulgar.
(Trad.: A. Bernabé)

Alberto Bernabé explica que en el papiro de Derveni, Afrodita es, como Eros en Hesíodo, garante, en el principio de los tiempos, de la continuación de los nacimientos y en general de la fecundidad de la tierra.¹² Entonces, acerca de nuestra vasija 31, podemos decir que la presencia de Afrodita recuerda la doble creación órfica del universo, lo cual estaba relacionado con la importancia de Dioniso y con la creación de los hombres. Por otro lado, el hecho de representar a Afrodita deja entrever cómo se modificó el antiguo mito de Orfeo entre los tracios, ya que el carácter tradicionalmente antifeminista de Orfeo, tan típico en este episodio en las vasijas áticas desaparece en estas vasijas apulias.

Eros

Como veremos, Eros estará representado casi siempre acompañando a Afrodita. Hesíodo refiere que es su acompañante (*Teogonía*, 201), sin embargo, en las cosmogonías órficas

¹² A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 45.

Eros tiene más importancia. Para Proclo el papel de Eros es central, lo cual vemos en sus

Comentarios al Timeo de Platón:

εἰ δὲ καὶ πρὸ τούτων τὴν ὑπερκόσμιον αἰτίαν τῆς φιλίας ἐθέλοις σκοπεῖν, εὐρήσεις καὶ παρὰ τοῖς θεολόγοις αὐτὴν ὑμνημένην· τὴν γὰρ Ἄφροδίτην παρήγαγεν ὁ δημιουργός, ἵνα κάλλος ἐπιλάμπη καὶ τάξιν καὶ ἁρμονίαν καὶ κοινωνίαν πᾶσι τοῖς ἐγκοσμίαις, καὶ τὸν Ἔρωτα ὀπαδὸν αὐτῆς, ἐνοποιὸν ὄντα τῶν ὄλων.

(2.54.19-24)

Mas si deseas conocer la causa de la amistad, la encontrarás celebrada en los teólogos. Pues el demiurgo creó a Afrodita para que hiciera brillar para todos los seres que están en el mundo belleza, orden, armonía y comunidad, y a Eros, como su acompañante y unificador del universo.

(Trad.: A. Bernabé)

Para Aristófanes, por otro lado, Eros surgió de un huevo cósmico, el cual es lo primero que se engendró y que servirá de vivificador del universo. Lo relata en *Las aves*:

Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς·
γῆ δ' οὐδ' ἀήρ οὐδ' οὐρανός ἦν· Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις
τίκτει πρῶτιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ μελανόπτερος ὦόν,
ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὄραις ἔβλασταν Ἔρωσ ὁ ποθεινός,
στίλβων νῶτον περύγοιιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμώκεσι δίναις.
Οὗτος δὲ Χάει πτερόεντι μιγείσ νύχιος κατὰ Τάρταρον εὐρὺν
ἐνεόττευσεν γένος ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν εἰς φῶς.

(vv. 693 – 699)

El Caos, la Noche, el negro Erebo y el ancho Tártaro existieron y aún no había tierra, aire ni cielo, cuando del Erebo en el seno puso la Noche de alas negras, antes de nada, un huevo huero.

De éste nació, pasando el tiempo, Amor, objeto de deseo, brillante el torso con sus alas, turbión más rápido que el viento.

Se unió en Amor al Caos alado en el Tártaro vasto y negro, y así dio el ser a nuestra raza y la sacó a la luz primero.

(Trad.: F. Rodríguez Adrados)

La referencia de Aristófanes es la más antigua (en pleno siglo V a. C.) a una tradición órfica (diferente de la del papiro de Derveni) y que encontramos en la *Teogonía de Jerónimo y Helánico* y en las *Rapsodias*. En ambas versiones, casi al principio de la cosmogonía, se forma un huevo cósmico dentro del cual se gesta Eros.

No tenemos más descripciones de la forma que tenía este Eros Primogénito, únicamente que tenía alas de oro, lo cual podría estar plasmado en la vasija que estamos

analizando, sin embargo, no habría diferencia con el Eros hesiódico, representado también con alas en múltiples ocasiones.

Dentro de las cosmogonías órficas, el ser nacido del huevo recibe varios nombres, Bernabé explica que es debido al “afán órfico de que varios dioses sean uno y de que las diferencias entre ellos sean una pura cuestión de nombres”.¹³ Algunos de estos nombres son: Fanes, Primogénito, Metis y Amor o Eros. Este elemento, el huevo, es representado en algunas vasijas como en el siguiente vaso tarantino (**vasija 40**):



Vasija 40

Vemos un huevo en una mesa y a los lados unos cántaros. Fuera de la mesa, apoyadas en el piso hay antorchas con bandas anudadas a ellas. Parece que esta ‘instalación’ se encuentra dentro de un espacio cuadrado delimitado por racimos de uvas. Estos racimos nos podrían indicar que se trata de un contexto dionisiaco y, ciertamente, el motivo de un huevo como origen de todas las cosas es compartido por diferentes tradiciones. Sin embargo, recordemos que el orfismo aunque toma elementos de varias partes, especialmente de los misterios, crea su propia cosmogonía. Por otro lado, el movimiento dionisiaco no tenía una cosmogonía particular propiamente dicha, así que no

¹³ *Ibid*, p. 127.

nos resulta ilógico relacionar esta vasija con el orfismo. Esta importancia del huevo cósmico se ve reflejada, tal vez, en la prohibición órfica de comer huevos, como lo testimonia Plutarco en sus *Quaestiones convivales*:

Ἐξ ἐνυπνίου τινὸς ἀπε<ιχό>μην ὧν ... ὑπονοίαν μέντοι παρέσχον ...
ἐνέχεσθαι δόγμασιν Ὀρφικοῖς ἢ Πυθαγορικοῖς καὶ τὸ ὄν, ὥσπερ
ἔνιοι καρδίαν καὶ ἐγκέφαλον.

(635.e.1-6)

A consecuencia de un sueño, me abstuve de comer huevos. Y me gané la sospecha de ser adepto a las doctrinas órficas o pitagóricas, que evitaban el huevo, como otros hacen con el cerebro o el corazón.

(Trad.: A. Bernabé)

Hay que recordar que los preceptos órficos y pitagóricos muchas veces se confundían, de hecho, Guthrie explica que no sólo ciertos principios del universo pitagórico pueden identificarse con los respectivos del sistema órfico (por ejemplo, la Mónada primordial con el Huevo cósmico), sino que además, cosa aún de mayor importancia, la cosmogonía pitagórica está compenetrada de ese dualismo moral que es también base de la religión órfica.¹⁴

Entonces, podemos pensar que las dos tradiciones, la de Hesíodo y la órfica, se mezclaron iconográficamente en las vasijas en que aparece Eros relacionado con Orfeo. Sin embargo, el contexto órfico le agregaba la cualidad de creador y unificador, lo que hacía que tuviera más justificación para representarse al lado de Orfeo, como en la vasija que ahora analizamos, la 31.

Los tracios

Otro elemento de la vasija 31 que queremos analizar es el papel de los tracios. En estas escenas apulias, los tracios tienen un papel distinto del que tenían en las vasijas áticas, en

¹⁴ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 222.

donde aparecían únicamente ellos escuchando a Orfeo y donde su importancia radicaba en reflejar el poder que éste tenía para apaciguar sus ánimos guerreros.

En la vasija 31 aparecen otros personajes, como Afrodita y Eros que, se podría decir, desplazan a los tracios a un segundo plano. Tal vez a la gente que vivía en Magna Grecia ya no le importaba marcar esa distinción entre un Orfeo ‘civilizado’ y unos tracios ‘bárbaros’ porque ya estaban convencidos de todo lo que implicaba el orfismo. Por otro lado, quizá se quisiera representar a los tracios, que ahora están vestidos igual que Orfeo, ya ‘pacificados’, es decir, siendo ya parte de la comunidad religiosa órfica, iniciados, como dice Schmidt: “Podría considerarse que tenemos de algún modo el carácter de una comunidad religiosa.”¹⁵ La posibilidad de que se quisiera representar a estos personajes ya iniciados en el orfismo, reflejaría la decisión de los alfareros apulios de plasmar un contexto órfico, contrario a las vasijas áticas, en donde sólo se sugiere que los tracios escuchan las enseñanzas de Orfeo, no que sean parte de las iniciaciones.

Hombre desnudo, ¿rito de iniciación?

El último elemento que resaltaremos de la vasija 31 es el hombre desnudo, el cual, podría pensarse, es un tracio, ya que sostiene también unas lanzas, como las que sostiene el del extremo izquierdo. Sin embargo, hasta ahora ningún tracio había aparecido desnudo en las vasijas en las que Orfeo toca para ellos, por lo que seguramente este personaje representa alguna otra cosa. Si pensamos como contexto los elementos que ya analizamos: el incienso, el *louterion*, el *thymiaterion*, la banda iniciática, Afrodita y Eros, podemos decir que este personaje, tal vez tracio, es parte de una iniciación o purificación. Explicaremos esta escena en la vasija 43, ya que también aparece un hombre desnudo y, además, tenemos más

¹⁵ M. Schmidt, “Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota” en *Orfismo in Magna Grecia*, p. 111.

elementos que nos ayudan a comprender el papel de este personaje. Aquí, únicamente queremos traer a la memoria la imagen 2 de la vasija 11 en donde aparece un joven semidesnudo quien, según nuestro análisis, se está iniciando en los misterios.

VASIJA 41

La siguiente vasija, que nos muestra una imagen semejante a la de la 31, es una cratera de volutas que proviene de Milán. Es atribuida por Smith al pintor de Licurgo.



Vasija 41. Imagen 1



Vasija 41. Imagen 2

De un lado, imagen 1, vemos a Orfeo como figura central tocando la lira, sus pies tocan el suelo sólo con las puntas, lo cual podría indicar un baile, que a su vez podría aludir a una ceremonia. Está vestido prácticamente igual que los hombres que lo escuchan, sólo que él está descalzo y ellos tienen botas. Lo que en realidad lo diferencia de ellos es la lira de la que cuelgan unos listones como en la vasija 6. Alrededor de Orfeo se encuentran seis hombres tracios que parecen estar escuchándolo.

Uno de los hombres tracios está sentado a la derecha, en el suelo, en un plano un poco más abajo que él, mira hacia Orfeo y parece que éste también lo mira a él. Del mismo lado (en planos un poco más altos que el de Orfeo) vemos a otros dos tracios que se miran entre sí como si estuvieran platicando. El del extremo derecho sostiene con su brazo izquierdo dos lanzas y está recargado de pie en un *louterion*, debajo de este objeto, como flotando, vemos un caracol, que bien pudo haber caído de la mano del tracio recargado o bien haber sido añadido por el pintor para especificar que la fuente tenía un uso ritual. El tracio con el que habla, que está en un plano superior, está sentado y hace un ademán con

su brazo derecho, señalándose a sí mismo, como en la vasija 27, también sostiene dos lanzas con su brazo izquierdo, pero parece que ninguno de los dos las fuera a utilizar por el momento.

Del lado izquierdo de la escena vemos a tres tracios más, uno de ellos está sentado en el suelo, en el mismo plano inferior que el primer tracio mencionado. Recarga su mano derecha y su codo izquierdo sobre su escudo que reposa en el suelo y parece que está muy atento escuchando a Orfeo. Sus lanzas están recargadas en una roca, pero él no les pone atención, olvidando así, por este instante, los impulsos guerreros. En un plano un poco más arriba, está el segundo tracio de ese lado, el cual apoya su pie derecho sobre una especie de roca circular con un hoyo en medio, como una dona, que está encima de otra igual ligeramente desacomodada. Este tracio apoya su lanza en el suelo y la sostiene con la mano derecha mientras que con la mano izquierda hace un movimiento hacia Orfeo. En el plano superior vemos al último de los seis tracios de la escena. Él está sentado y recarga su cabeza en su hombro izquierdo, como si se hubiera rendido ante lo que Orfeo dice o canta, de hecho, ha dejado ya su lanza reposada en el piso a su lado derecho.

Exactamente encima de Orfeo están Afrodita y Eros. Este último, por la posición de sus pies, parece que acaba de llegar y que le dice algo a Afrodita tomándola del brazo. Ella voltea su cara hacia él para escucharlo, pero su cuerpo sigue dirigido hacia el otro lado. En su mano derecha sostiene una *fiale* de la cual sobresalen unas protuberancias. Finalmente, en la escena vemos dos cráneos de buey suspendidos en el aire, uno en el extremo superior derecho y otro entre Afrodita y el tracio del lado izquierdo.

Del otro lado de la vasija, imagen 2, vemos una escena báquica. En el centro, con su tirso y coronado de mirto, está el joven Dioniso, imberbe, sosteniendo con su mano derecha un cántaro y con la izquierda un tirso que está apoyado en el suelo. Parece que le está

entregando el cántaro a un sátiro que se encuentra de pie enfrente de él y que tiene una *situla* en su mano derecha. Detrás de Dioniso hay una mujer que tiene en su mano izquierda una *fiale* que parece, a simple vista, no contener nada, mientras que con su mano derecha toca un pandero, lo que podría indicar que es una ménade, sin embargo, Smith dice que podría ser Ariadna.

Encima de esta escena, en otro plano, vemos a tres personajes, el del centro es una mujer que está en la misma posición que Afrodita en la escena de atrás, imagen 1, es decir, volteando la cabeza hacia la derecha pero girando su cuerpo hacia la izquierda. Ella es diferente a la mujer del plano de Dioniso, ya que esta última no lleva nada en la cabeza y aquella sí, una corona y una especie de diadema que le sobresale de la cabeza. Esto nos remite a las vasijas 15 y 16 en donde veíamos a mujeres coronadas (o con algo cubriéndoles la cabeza) y explicamos que se trataba de mujeres sacerdotisas o aprendices de ménades. Esto no sería descabellado si pensamos que es el mismo contexto ritual o iniciático. Esta mujer sostiene con su mano izquierda un tambor y con la derecha una parte del cuello de su vestimenta (gesto que veremos de nuevo en la vasija 64), voltea a ver al personaje que está detrás de ella, un sátiro que sostiene con su mano izquierda una *fiale*, con protuberancias iguales a las de Afrodita en el otro lado de la vasija; con la derecha, este sátiro sostiene una corona que parece entregarle a la mujer. El tercer personaje de este plano es también un sátiro, que se encuentra del lado izquierdo, éste se inclina ofreciéndole a la mujer una *fiale* que parece estar vacía. Los tres sátiros están coronados, lo que fortalece más su relación con Dioniso.

Cráneos de buey

En la vasija anterior (31) vimos un cráneo de buey colgado de una cadena y en esta ocasión tenemos dos que parecen estar suspendidos en la pared, lo cual nos hace pensar que son un elemento importante en este tipo de escenas. Estos cráneos, por un lado, contradicen la prohibición de Orfeo de matar animales o de derramar sangre y, por lo tanto, de comer su carne, incluso si son para sacrificios, como parecería ser aquí. Sin embargo, dice Schmidt que se trata de una simple fórmula figurativa para indicar el lugar sagrado, la esfera del rito,¹⁶ lo cual fortalece la tesis de que no es una escena mitológica de Orfeo tocando entre los tracios, sino una escena de un rito, seguramente una iniciación. Tenemos un testimonio iconográfico muy relevante que podría apoyar esta hipótesis. Se trata de un triglifo de un mármol que es parte de la ornamentación externa de la pequeña catedral metropolitana de Atenas (**figura 42**):

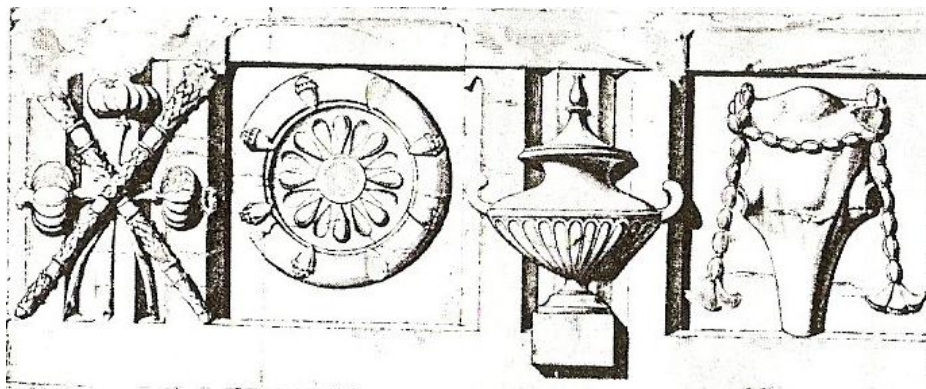


Figura 42

Bianchi especifica que las figuras que vemos aquí son símbolos del culto eleusino y que probablemente vengan del *eleusinion* (ἐλευσίνιον) ateniense: dos manojos cruzados, cabezas de amapola, un *kernos* (κέρνος)¹⁷ visto desde arriba, una pátera (copa utilizada

¹⁶ M. Schmidt, "Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota", p. 112.

¹⁷ Vaso que jugaba un papel importante en las ceremonias de ciertos cultos, en especial en el de Eleusis. Servía para portar las primicias de los frutos del sol. A veces se llevaba en la cabeza (Cf. *Dictionnaire des antiquités*, s.v.: "Kernos").

para libaciones) y un cráneo de buey.¹⁸ Aunque el cuerno de buey nos remita a un contexto ritual específicamente eleusino, bien podría remitirnos también al órfico, ya que como hemos visto, los elementos iconográficos no pertenecen en exclusiva a uno u otro misterio.

Caracol

En esta vasija y en la siguiente que vamos a analizar, tenemos una imagen de un caracol que sirve de complemento al *louterion* como recipiente destinado a tomar agua. Este objeto apareció en la vasija 27, la cual representaba el tema de Orfeo tocando para tracios, en ésta también un tracio sostenía el caracol, lo cual nos indica que aunque esta vasija no tiene muchos elementos de los misterios como estas dos que analizamos ahora, sí alude a un contexto ritual.

En la vasija que estamos analizando el caracol parece estar flotando cerca de la fuente, sin embargo en la siguiente vasija veremos que un hombre lo utiliza para tomar agua, lo que nos podría indicar que ya está en el ritual. No creemos que ‘normalmente’, esto es, fuera de ciertos rituales, se usara un caracol para beber agua de las fuentes, por lo que no podría ser un simple recipiente sino que, en efecto, aludiría a un contexto ritual.

Situla

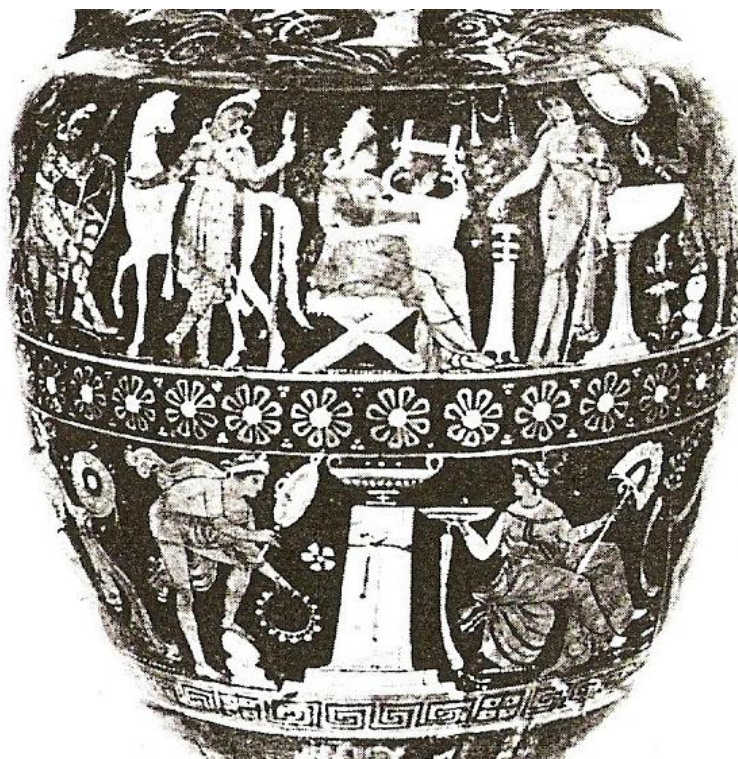
Hemos visto que en varias vasijas algunos sátiros sostienen una *situla*, como el que se encuentra en la imagen 2 de la vasija que estamos analizando (la 41). Se trata de un vaso que servía principalmente para transportar agua o diferentes líquidos, de hecho, el utensilio que utilizaban los griegos para realizar esta función era metálico y parece ser una creación oriental. Este vaso se usaba también para hacer libaciones y es, en las escenas báquicas, un

¹⁸ U. Bianchi, “The Greek Mysteries”, p. 26.

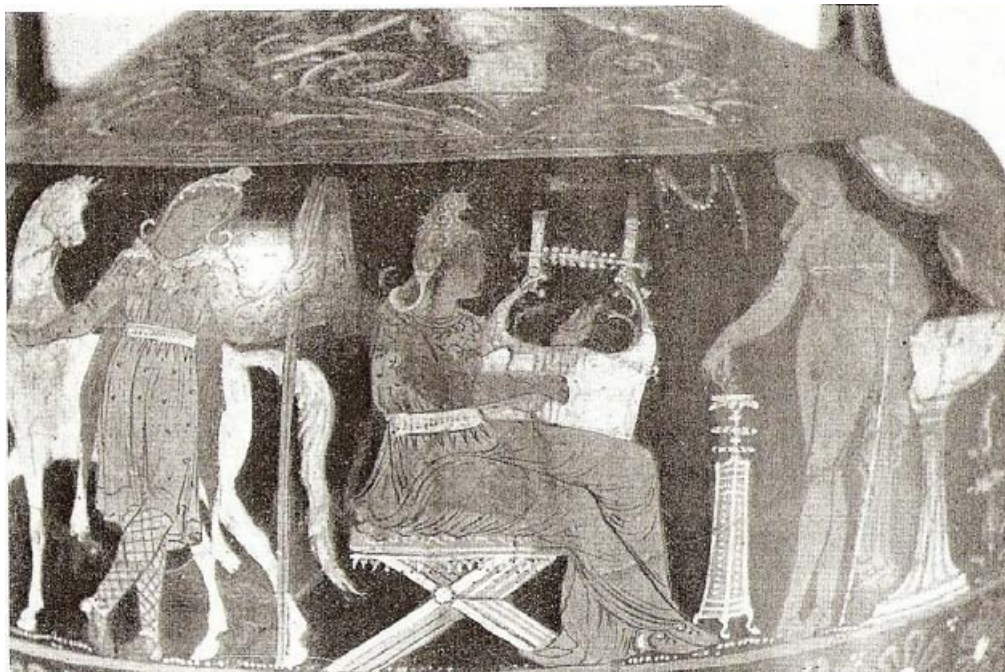
atributo frecuente de los sátiros y de las ménades. En la religión oficial o de la *polis*, además, era el vaso más utilizado para contener el agua lustral, por lo que debió haber estado en la mayoría de las ceremonias tanto de culto privado como público. También es uno de los accesorios habituales del sacrificio. El hecho de que tuviera esa presencia tan importante en distintas ceremonias nos reafirma que la imagen 2 de la vasija 41 muestra, en efecto, un ritual báquico, el cual debió haber estado unido a Orfeo en la mente de los alfareros que crearon esta vasija.

VASIJA 43

La siguiente vasija que analizaremos es un ánfora que se encuentra en el Museo de Bari, Italia.



Vasija 43. Imagen 1



Vasija 43. Imagen 2



Vasija 43. Imagen 3



Vasija 43. Imagen 4

La escena está dividida en dos planos, superior e inferior, en medio de ellos hay una franja decorada con flores geométricas. En el plano superior vemos a Orfeo tocando la lira, imagen 2, sentado en la misma posición, en el mismo tipo de silla y con las mismas vestimentas que en la vasija 31. Enfrente de él hay un hombre, imagen 3, que echa incienso en un *thymiaterion*, como en la misma vasija 31. Este hombre, si bien no está

completamente desnudo como en aquélla, su *himation* cuelga de su hombro izquierdo y éste no le cubre prácticamente ninguna parte del cuerpo, por lo que pensamos que podría representar el mismo personaje que se está iniciando; con su mano izquierda sostiene una *fiale* en la que probablemente está el incienso que está esparciendo, además, dado que tiene este brazo izquierdo flexionado, puede sostener un bastón (no es lanza porque no acaba en punta como las otras que hemos visto).

Detrás de este personaje hay un *louterion*, al cual se inclina por detrás un hombre vestido como los tracios que sostiene con su mano derecha un caracol y parece acercarlo a la fuente para llenarlo de agua, con su brazo izquierdo sostiene unas lanzas y pone su pie derecho sobre una especie de roca para poder inclinarse más fácilmente a la fuente por el agua.

Atrás de Orfeo, del lado izquierdo, imagen 2, hay un hombre que también sostiene una lanza con su mano izquierda y con la derecha las riendas de un caballo que está detrás de él. Este hombre cruza su pierna izquierda encima de la derecha para estar más cómodo, lo cual nos podría mostrar que ya lleva algún tiempo ahí parado, escuchando a Orfeo. En el extremo izquierdo, imagen 4, vemos a un tracio más, sentado, sosteniendo con la mano derecha unas lanzas y con la izquierda su escudo, que recarga en el piso.

La imagen inferior, imagen 1, está dividida por una estela, tal vez funeraria, rodeada por una banda, encima de la cual hay una gran copa o *kylix*. Del lado derecho, hay un personaje femenino viendo hacia la estela aunque su cuerpo está volteado hacia el otro lado, tal vez se trata de Afrodita porque tiene los mismos atributos iconográficos que en la vasija 31, esto es, un abanico que sostiene aquí con su mano izquierda, una *fiale*, en su mano derecha y una banda que parece colgar de ésta, pero su identificación no es segura, ya que esta imagen, según nuestro análisis, representa el ámbito de los mortales.

Del lado izquierdo de la estela vemos a un hombre que aunque está desnudo, un *himation* le cubre parte de su cuerpo. Este hombre está inclinado hacia la estela y sostiene con su mano derecha un gran espejo y con la izquierda una corona. Los dos personajes parecen estar coronados. Desgraciadamente no contamos con esta parte de la vasija completa, pero parece que en los extremos hay dos mujeres, la de la derecha sostiene una banda y la de la izquierda un pandero y otra banda más ancha, las dos están de pie y puede ser que estén bailando.

Hombre desnudo (continuación)

En esta vasija y en la 31 hay un hombre desnudo que llama la mirada y atención de Orfeo. Haiganuch Sarian dice que estos personajes no son figuras mitológicas y que practican un acto ritual al echar incienso en el *thymiaterion*, cuyo sentido religioso es reforzado por la banda, suspendida encima. Sarian explica que Orfeo y el joven son las figuras principales de la escena y los tracios son sólo acompañantes. El joven es probablemente un difunto y, sin duda, un iniciado en los misterios órficos. La representación de la parte inferior es una referencia clara al mundo sepulcral, esto es, ofrendas hechas a un lado de una estela funeraria. Quizá el joven desnudo de la parte superior es el muerto a quien se refiere esta estela funeraria.¹⁹

Por su parte, Schmidt dice que el hombre desnudo está ocupado en una acción ritual y aunque acepta que puede ser un iniciado en los misterios, no especifica que sea en los órficos.²⁰

¹⁹ H. Sarian, “Escatología órfica na pintura dos vasos funerarios da Apúlia (Magna Grecia)” en *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*, p. 37.

²⁰ M. Schmidt, “Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota”, p. 111.

Entonces hay dos posibilidades de identificación de este personaje desnudo: una que esté realizando su iniciación, el primer paso de ella, como en las vasijas áticas en las que analizamos este ritual, y otra que ya esté muerto. Estas dos posibilidades no son antagónicas ya que recordemos que en las iniciaciones órficas se ‘ensayaba’ lo que le pasaría al alma después de la muerte, así que podríamos hablar de un mismo momento. En los dos casos, además, se justifican las ofrendas depositadas por mortales en la estela ya que al iniciarse, los órficos se aseguraban una vida bienaventurada en el más allá y, si rompían el círculo de reencarnaciones, podían volver a un origen divino por tanto, podían recibir ofrendas. Por otro lado, es probable que los que depositan las ofrendas sean también iniciados (si es que la mujer no es Afrodita) los cuales sabían el destino feliz que podría alcanzar el difunto, por lo que quizá las dos mujeres que, en los extremos, parecen bailar, estén festejando la nueva condición de su compañero iniciado.

Si el hombre desnudo refiere específicamente a un tracio, como lo expusimos en la vasija 31, o no, es impreciso en las dos vasijas, pero pensamos que sí porque de esa manera los demás tracios tendrían también una función en las vasijas, como lo parecen tener todos los elementos que en ellas aparecen, esto es, estarían ‘esperando’ el momento de su propia iniciación. Por otro lado, dentro del orfismo lo importante era remarcar la relación que tenían la iniciación y la muerte, no quién era el iniciado.

Estela funeraria

En la parte inferior de la vasija, como ya mencionamos, vemos una estela funeraria y dos personas, una de cada lado, que parece que depositan ofrendas. El hecho de que la persona muerta pudiera ser considerada un dios o un héroe, para realizarle ofrendas, era un pensamiento común en el orfismo, tal como afirma Bernabé: “el resultado para el iniciado,

tanto en la iniciación, como en la muerte, es el tránsito a un estado de felicidad, coincidente con la identificación con el dios.”²¹ Por su parte, Díez de Velasco explica que en la vía del iniciado que transmiten las láminas áureas, la muerte no tiene sentido y queda aniquilada lo mismo que le ocurre a la esencia humana, especifica: “Se trata de un paso significativo de extraordinaria importancia que abre al iniciado el medio de romper las ataduras terrestres y acceder a un estatus sobrehumano. Morir sería por lo tanto cumplir un rito de paso que abre la vía hacia la divinidad. El camino de la muerte desembocaría, por lo tanto, en la ‘verdadera’ vida.”²²

Así, la muerte no sólo es importante porque los seres humanos se deshacen de su parte material, sino porque es la posibilidad de romper el círculo de reencarnaciones y de regresar a su origen divino. De esto hablaremos más adelante, después de explicar la concepción que los órficos tenían acerca del alma. Por lo pronto, vemos, entonces, cómo sí puede ser posible que la estela remita al personaje que, en la parte superior de la vasija, está pasando por un rito de iniciación en los misterios.

Espejo

El hombre que se inclina hacia la estela sostiene un espejo con su mano derecha, sin embargo, no es claro si lo va a ofrendar o si se refleja en él. Varios testimonios relacionan los espejos con Dioniso, por ejemplo, Plotino en las *Eneadas* (4.3.12.1-4) explica que cuando las almas ven su imagen reflejada en el espejo de Dioniso llegan al inframundo sin quedar separadas de su principio ni de su capacidad intuitiva. Por su parte, Olimpiodoro, en su *Comentario al Fedón de Platón* (67e) cuenta que Dioniso, al perseguir su imagen

²¹ A. Alberto y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 239.

²² F. Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte...*, p. 99.

reflejada en el espejo, se hizo pedazos, pero que Apolo le devolvió la vida. Proclo, en el *Comentario al Timeo de Platón*, relaciona el espejo tanto con Orfeo como con Dioniso:

καθάπερ οὖν Ὀρφεὺς εἶδωλα πλάττει τοῦ Διονύσου τὰ τὴν γένεσιν ἐπιτροπεύοντα καὶ τὸ εἶδος ὅλον ὑποδεξάμενα τοῦ παραδείγματος ...
(1.336.29-337.1)

Pues igual que Orfeo plasma como imágenes de Dioniso todo lo que preside la generación y reproduce la forma total del paradigma...
(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Y más adelante (2.80.19-24) aclara que el espejo, en la antigüedad, era símbolo de adecuación a la perfección intuitiva del universo y que cuando Dioniso se reflejó en el que le había hecho Hefesto, se decidió a crear toda la pluralidad. Este mismo autor, en su *Comentario a la República de Platón* refiere que tal vez esos espejos sirvieron como instrumento adivinatorio en un contexto órfico:

ὥσπερ δὴ καὶ Ὀρφεὺς τοῖς Διονυσιακοῖς εἰδώλοις τὰς συνθέσεις καὶ τὰς διαιρέσεις καὶ τοὺς θρήνους προσῆψεν ἀπὸ τῶν προνοουμένων ἅπαντα ταῦτα ἐκείνοις ἀναθείς.
(1.94.5-8)

... como también Orfeo vinculó a las imágenes dionisiacas las reuniones, dispersiones y lamentos relacionando todo con esas imágenes por medio de la intuición adivinatoria.
(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

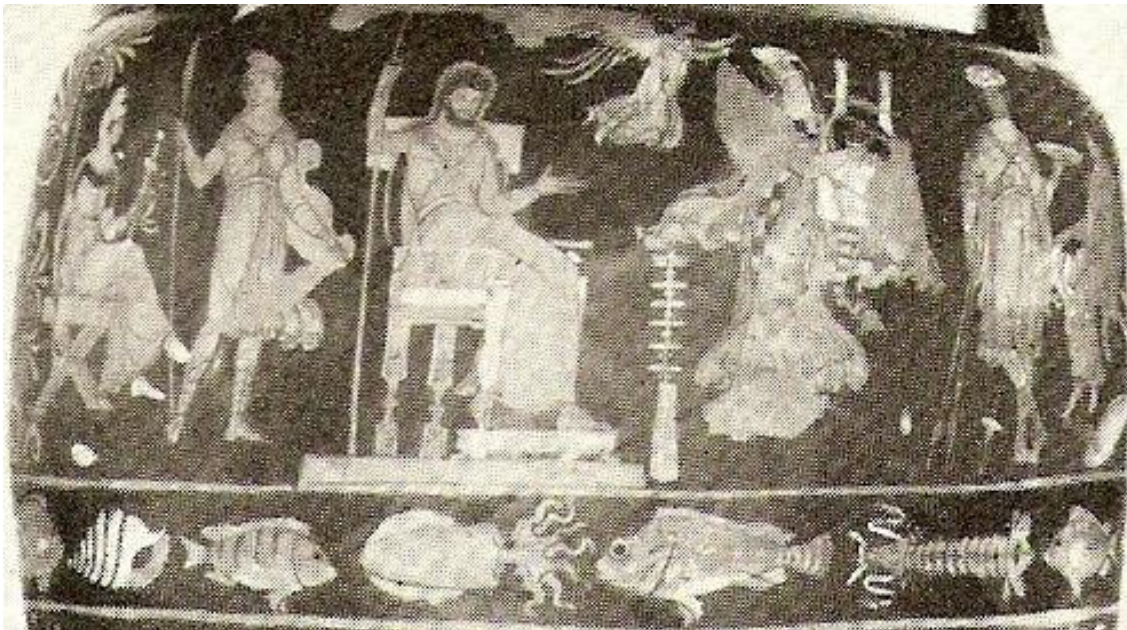
Guthrie explica que cuando Proclo ve en la escena de Dioniso mirándose al espejo una imagen de la oposición entre el eterno mundo inteligible y el mundo irreal del nacimiento y la muerte, introduce nociones platónicas que no podían haber estado en la intención de los creadores de la historia, sin embargo, agrega “éstos también tenían una doctrina religiosa que proponer, y bien puede ser que en esa misma escena se intentara ofrecer un preanuncio de la doble naturaleza del hombre: su naturaleza celeste, que es su ser real, y su naturaleza humana o titánica, que no es sino su sombra.”²³ Por último, tenemos el testimonio de Nono que refiere que los Titanes mataron a Dioniso mientras éste contemplaba su imagen falaz en el espejo deformante (*Dionisiacas*, 6.172-173).

²³ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, pp. 124-125.

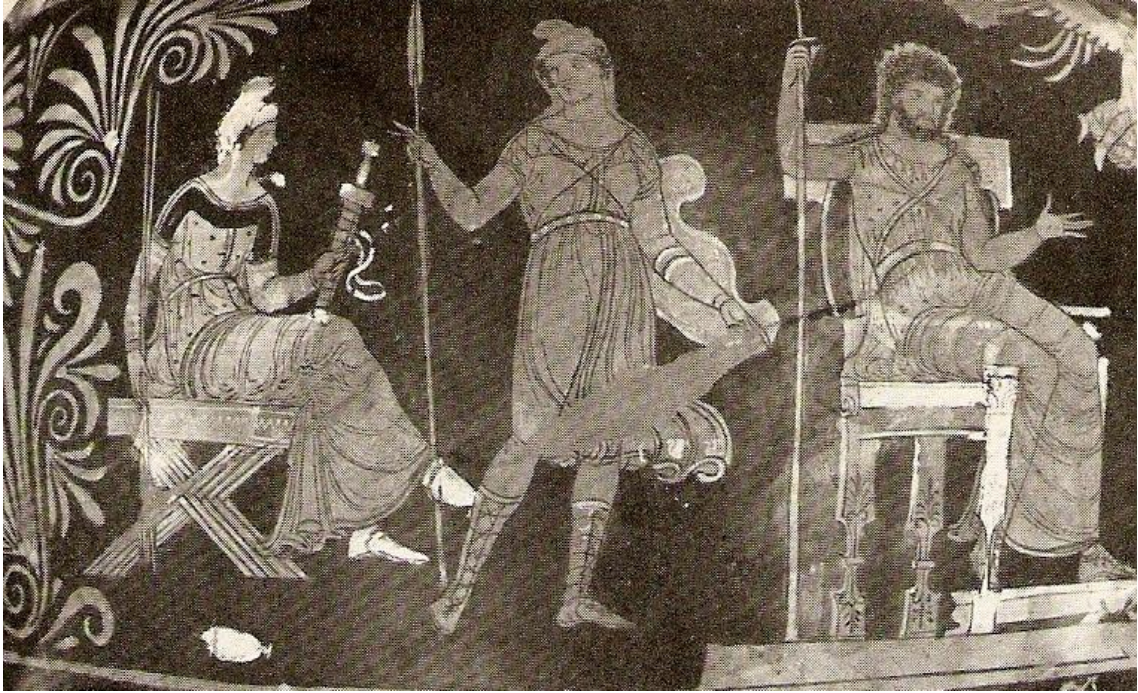
Así que tenemos varias posibles justificaciones para representar un espejo en una ofrenda, todas relacionadas con Dioniso, por lo tanto, también con Orfeo. De cualquier forma, en la imagen, el espejo pudiera ser una ofrenda o un recordatorio del contexto dionisiaco.

VASIJA 44

La siguiente vasija representa también el tema de Orfeo que canta para los tracios pero, además, contiene elementos que veremos en el inframundo en imágenes que analizaremos más adelante. Esta ánfora, datada entre los años 340 y 330 a. C., es atribuida al pintor de Darío y se encuentra en el Museo de Bari.



Vasija 44. Imagen 1



Vasija 44. Imagen 2



Vasija 44. Imagen 3



Vasija 44. Imagen 4

Tenemos, de nuevo, dos planos, superior e inferior. En el superior, imagen 1, Orfeo está tocando la lira al mismo tiempo que parece bailar (mucho más claro aquí que en ninguna otra vasija) y su vestimenta se ve muy ligera (da la idea de que flota). Está siendo coronado por un pequeño personaje alado, Nike, que se encuentra en un segundo plano, superior. Orfeo dirige su canto a quien está sentado viendo hacia él, que parece ser el otro personaje principal, Hades, dios del inframundo, que veremos en muchas de las siguientes vasijas, en las cuales se representa su reino. Este dios, sentado en su trono, sostiene un cetro detrás de él con su mano derecha mientras que extiende su mano izquierda hacia Orfeo. Entre estos dos personajes vemos un *thymiaterion* que parece ocupar el centro de la imagen.

Detrás de Hades, imagen 2, vemos a dos hombres, quizá tracios, el primero está de pie, tiene amarrado su escudo en su brazo izquierdo y parece señalar algo con dos dedos de la mano derecha, con la cual sostiene su lanza. El segundo tracio se encuentra en el extremo izquierdo, sentado en una silla con forma de X en la cual sólo habíamos visto sentarse a Orfeo. Este personaje no sólo sostiene con su mano y brazo derechos unas lanzas, sino que

en la izquierda tiene una especie de puñal dentro de su funda que recarga en su pierna derecha. A diferencia de los demás tracios, él está descalzo y cruza su pierna derecha por encima de la izquierda, lo cual le impediría cualquier movilidad.

Detrás de Orfeo vemos a dos personajes más, imagen 3, el primero, de pie, sostiene con su mano izquierda elevada una *fiale* que no contiene nada que podamos ver, tal vez incienso, y cruza su pierna derecha enfrente de la izquierda recargándose ligeramente en dos lanzas apoyadas en el suelo. Parece que este personaje no es un tracio (o, por lo menos, no tiene las características distintivas), ya que aparte de sostener una *fiale*, tiene un gorro distinto, aplanado, como el *pétaso* de viajero. En el extremo derecho, vemos al último personaje de este plano: también está descalzo, como el personaje del otro extremo y también sostiene con su mano izquierda un puñal, con la diferencia de que parece querer esconderlo detrás de él. Se ha quitado su gorro tracio y lo recarga en su rodilla derecha. Debajo de él, en el suelo, está su escudo.

En el plano inferior de esta vasija, imagen 4, vemos de nuevo una escena alrededor de una estela funeraria, la cual está rodeada por una banda y encima de ella vemos una gran copa, una *kylix*. En esta imagen parece más claro que los diversos personajes (cuatro mujeres) le llevan ofrendas a la persona enterrada ahí. Del lado derecho se acerca una mujer que lleva en su mano derecha a la altura de su pecho una *fiale* que contiene una rama de trigo mientras que en la izquierda, por detrás, sostiene una corona. Esta mujer, igual que las otras tres, lleva puesta una corona de la cual está sujeta una hoja grande de mirto. Detrás de ésta se acerca otra mujer que sostiene con su mano derecha, también a la altura del pecho, una caja abierta. Del otro lado de la estela se acerca la tercera mujer quien se inclina hacia ésta para ofrecer un espejo, parece que de su mano izquierda cuelga una piña. Atrás de ella

se acerca la última mujer que sostiene con su mano izquierda una caja cerrada, mientras que trae en su mano derecha, por detrás, una corona.

Los tracios. Continuación

Queremos señalar el hombre que se encuentra hasta la derecha de la parte superior de la vasija, imagen 3. Se trata, dada su vestimenta y específicamente por el gorro, de un tracio. Lo que diferencia a este personaje de los que se encuentran del lado izquierdo, también tracios, es que se está despojando de los objetos que lo caracterizan como tal, esto es: el gorro, su escudo, que ha dejado en el suelo y, lo más importante, su puñal, que parece esconder detrás de él. Así que, quizá, este hombre fue o está a punto de ser iniciado en los misterios y por eso está pasando por una transformación. Entonces, podemos afirmar que tenemos dos momentos distintos: el primero, detrás de Hades, en el que vemos a dos tracios, con todas sus características guerreras, y el segundo, detrás de Orfeo, en el que los dos personajes se están despojando de esas características.

Lo más interesante en esta escena es que probablemente estos dos guerreros (o cuatro) estén muertos, ya que están en el dominio de Hades, lo cual nos hace pensar en el papel de Orfeo, quien tal vez está intercediendo por ellos argumentando que son iniciados, por lo que, para indicar que en efecto lo son, deben mostrar que han seguido los preceptos órficos, uno de los cuales prohíbe el derramamiento de sangre, es decir, prohíbe su condición tracia guerrera, por lo cual deben despojarse de todo lo que los relacione con ésta. Si esto fuera así, esta escena podría relacionarse con el plano inferior en el que vemos que cuatro mujeres llevan ofrendas a una tumba, las cuales, seguramente, están dirigidas a los iniciados muertos.

Orfeo y Hades

Como mencionamos, es la primera vez que vemos a Hades en una imagen en donde aparece Orfeo cantando, sin embargo veremos muchas más, ya que la presencia de este dios es el motivo que indica que la escena se desarrolla en el inframundo. Lo que tiene de especial esta imagen de Hades es que parece que éste le extiende su mano izquierda a Orfeo, lo cual nos recuerda el pacto que realiza este dios del inframundo con Dioniso, el cual explicamos páginas arriba (en la vasija 18).

Este simple gesto podría reforzar la teoría defendida cuando presentamos esa vasija 18 que afirma que algunos gestos de personajes de las vasijas refieren a este pacto. Así que ahora ya no sólo reafirmamos esto, sino que podemos confirmar la existencia de un pacto entre el mismo Orfeo y Hades, lo que daría a sus seguidores mucha más certeza de que dentro del orfismo podrían conocer el más allá incluso antes de la muerte, a través de las iniciaciones. Por lo que una vez más, podríamos estar ante una representación tanto de la muerte como de una iniciación.

Peces

No sólo hay una relación directa entre las escenas de los diferentes planos, sino que la franja que divide a éstos también se puede relacionar, en ella vemos varias especies de peces que pudieran aludir al inframundo. Podemos afirmar esto si comparamos la escena con la que analiza J. Chamay²⁴ la cual está representada en una gran copa, tan poco profunda que sería mejor hablar de un plato, que probablemente es obra del Pintor de los Infiernos (330-310 a. C.). En ella aparecen Heracles y Atenea en un carro y una Victoria

²⁴ J. Chamay, "Images de l'au delà" en *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, p. 222.

volando al lado que sostiene una *fiale* y una banda, además, hay un cráneo de buey suspendido encima. Alrededor de la escena principal están las Nereidas, las cuales montan animales marinos o se acercan simplemente a ellos. Las Nereidas sostienen distintos objetos: *fiale*, xilófono, caja, espejo y una bola (**vasija 45**):



Vasija 45

Chamay explica que el decorador de este plato yuxtapone dos escenas: la apoteosis de Heracles y el *tiaso* marino. El motivo de los peces y criaturas marinas —explica este autor— no es un simple ornamento, sino que sirve para evocar la vida después de la muerte que se desarrolla más allá del océano, más allá de los confines del mundo. Además, este autor menciona que había ‘platos con pescados’, los cuales eran decorados con mucho realismo, que fueron producidos en gran número por todas las fábricas italiotas, sobre todo la apulia, por lo que es probable que estos platos sirvieran en la comida fúnebre celebrada en el mismo lugar de la sepultura. Por lo tanto, nosotros suponemos que la franja que divide

las dos escenas de la vasija que estamos analizando, la 44, remite también al más allá, lo cual reafirma, además, que el plano superior definitivamente ocurre en el inframundo.

Por otro lado, la imagen que analiza Chamay nos ayuda también a confirmar que ciertos elementos que han aparecido en vasijas que hemos analizado, remiten al más allá, por lo que, al mismo tiempo, remiten a los misterios, por ejemplo el cráneo de buey y los objetos que portan aquí las nereidas, especialmente el espejo, la *fiale*, la caja y la bola.

4. ORFEO EN EL INFRAMUNDO

Presentaremos ahora las vasijas apulias que representan la imagen de Orfeo en el inframundo, tema que, como vimos, no se representó en el Ática, por lo que intentaremos analizar el porqué de estas preferencias.

Los vasos que representan el inframundo, según Haiganuch Sarian, se produjeron a partir del año 360 a. C. y son todos de grandes dimensiones, sobre todo las cráteras de volutas y las ánforas.²⁵ El primer vaso donde figura un *naiskos*, esto es, el monumento funerario al difunto, donde también veremos a Hades y a Perséfone, es una crátera conservada en el British Museum (F 238) atribuida al Pintor de Illioupersis y datada alrededor del 360 a. C. Smith²⁶, por su parte, resalta que todos los vasos apulios de figuras rojas son funerarios, incluso la mayoría de vasos aparentemente festivos cuya decoración no incluye lápidas, héroes y paisajes del inframundo.

También de mediados del siglo IV son los dos primeros vasos con escenas órficas (donde aparecen los iniciados), los cuales pueden ser situados estilísticamente entre los pintores de Licurgo y de Darío.

Pocos clientes

Se conocen, en total, veinticinco ejemplares con escenas infernales privilegiando la presencia de Orfeo, contra centenas de otros vasos con representaciones genéricas. A partir de este dato, Sarian dice que se puede llegar a la conclusión de que el grupo social responsable de los vasos apulios con escenas del más allá era bastante restringido, “la difusión, por tanto, de las creencias órficas no estaba al alcance de una mayoría, sino al

²⁵H. Sarian, “Escatología órfica na pintura dos vasos funerarios da Apúlia (Magna Grecia)”, p. 43.

²⁶ H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, p. 3.

contrario.”²⁷ Aunque, ciertamente son pocos vasos con la representación de Orfeo en el inframundo, nos parece que lo que estaba restringido a la mayoría era únicamente la compra de estos vasos, los cuales se realizaban por pedido, dadas las medidas tan grandes y, por tanto, el precio elevado. Sin embargo, esto no indica que no hubiera más gente, que no tuviera la posibilidad de ser ‘cliente’ de esos alfareros, pero que también creía en la doctrina órfica y en su escatología.²⁸

Además, aunque, en efecto, estos vasos fueron encontrados en tumbas, por lo que eran pedidos especialmente para ser enterrados, igual que el papiro de Derveni y las laminillas doradas, pensamos que seguramente habría más gente ‘órfica’ que decidía (por razones económicas o por otras) que no era necesario ser enterrada con objetos precisos si las enseñanzas las habían aprendido adecuadamente en vida. Por otro lado, ningún testimonio nos refiere una posible distinción de clases sociales dentro del orfismo.

Por otro lado, aunque las vasijas que analizaremos fueron encontradas específicamente en Tarento, región de Apulia, esto no significa que únicamente ahí existieran los cultos órficos ya que tal vez sí existieron las vasijas en otros lados pero no llegaron a nosotros o no se tenía esa costumbre específica fuera de esas regiones..

Imágenes

Las pinturas de los vasos funerarios apulios reflejan, a través de una concepción particular del más allá, los sentimientos del grupo social que era al mismo tiempo medio y fin de la expresión imaginaria. Los aspectos de la escatología órfica fueron transportados a la

²⁷ H. Sarian, *Idem*.

²⁸ Esto sigue sucediendo en la actualidad, por ejemplo, en el ámbito católico, se entierra a la gente que tiene dinero en tumbas muy lujosas con grandes imágenes y motivos varios, y a la que no lo tiene, en unas modestas sin gran decoración. No obstante, esto no implica que sus creencias sean distintas.

superficie cerámica de los vasos, sin duda alguna, porque la sociedad generadora de esas manifestaciones estaba impregnada de esas creencias.

Queremos remarcar, de nuevo, que los elementos que aparecen en las vasijas apulias no son exclusivamente del ámbito órfico, sino que son el resultado de la fusión de creencias de distintos misterios y de algunas creencias de la *polis*. Sin embargo, como explicamos, hemos decidido realizar el análisis a partir del movimiento órfico porque, por un lado, la figura de Orfeo es central en estas imágenes y, por otro, los textos con los que contamos permiten afirmar y diferenciar a un grupo con creencias y concepciones específicas, esto es, los denominados órficos.

El conjunto de la representación de estas vasijas es complicado y por grupos, con frecuencia bastante inconexos, dispuestos en distintos niveles. Enrique Panyagua dice que esta clase de composiciones tiene como modelo lejano la *nékia* de Polígnoto, que ya mostramos, y que probablemente hubo un modelo intermedio.²⁹

El hecho de que no encontráramos escenas de este tipo en el Ática, nos muestra que el orfismo pasó por distintas etapas, es decir, tal vez en Ática la presencia de una imagen del inframundo no era tan clara como para representarla en vasijas, sin embargo en Magna Grecia sí lo era, lo cual se podría explicar siguiendo lo que Ugo Bianchi explica: “ciertamente el orfismo surgió en Atenas, en el siglo VI a. C., pero encontró un terreno fértil para expandirse en Magna Grecia y Sicilia.”³⁰

Varios investigadores han hablado de estas vasijas que representan el inframundo (ninguno de ellos las había puesto en relación con las de Ática ni con el orfismo en general), por ejemplo, Enrique Panyagua explica que estas composiciones son reflejo de

²⁹ E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano*, pp. 42-43.

³⁰ U. Bianchi, “The Greek mysteries”, p. 1.

cómo la épica de Homero y la mitología popular imaginaba el inframundo, sin embargo, nosotros proponemos que, a diferencia de la época arcaica y de lo que se pensaba en la *polis* en general en la época clásica, el orfismo introdujo nuevos elementos a esta concepción del más allá, especialmente en Magna Grecia en el siglo IV, época de fabricación de estas vasijas.

Ricardo Olmos, por su parte, afirma que las escenas de Orfeo tocando en el inframundo son una producción tarentina de pintores, como el de Ganimedes, el de Baltimore o el de Ultratumba, que se especializaron en la geografía infernal, especifica: “Son vasos excepcionales del tercer cuarto del siglo IV a. C., monumentos de alto contenido simbólico y escatológico, concebidos al modo de un microcosmos. Además de ser recipientes para mezclas y libaciones, sirven de comunicación con el reino inferior, cuando el fondo está perforado.”³¹

Antes de comenzar el análisis de estas vasijas, nos parece necesario hacer una introducción acerca de la imagen del inframundo que los griegos tenían, ya que, como sabemos, la muerte y el más allá eran importantes para la sociedad griega en general, sin embargo, podemos observar diferentes concepciones de lo que sucedía después de la muerte entre la *polis* y los movimientos místicos, como los órficos.

Distintas concepciones del alma

Para poder comprender las diferentes concepciones acerca de la muerte, debemos especificar las características de la idea que tenían acerca del alma, es decir, de la parte inmaterial o incorpórea del ser humano que iba al Hades cuando éste moría.

³¹ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, pp. 22-23.

Homero refiere, principalmente en la *Ilíada*, distintos sustantivos que nombran a partes inmateriales del ser humano. Una de estas palabras es ψυχή (*psique*) que menciona Aquiles, cuando se queja con la embajada griega que le suplica reprimir su cólera, como lo que constantemente arriesga (*Ilíada*, IX.321-322). Con esto, podemos ver que la *psique* es parte de una persona viva y es nombrada cuando ésta es amenazada, es decir, cuando se está en peligro de muerte o ya se está muerto. Esto es, cuando la persona fallece, la *psique* deja el cuerpo y va al Hades.

Además de la *psique*, los personajes de Homero cuentan con otros tipos de fuerzas, como el θυμός (*thymós*) que vemos activo sólo cuando el cuerpo lo está también. Éste puede impulsar a alguien a actuar, por ejemplo cuando Aquiles va a atacar a los troyanos (*Ilíada*, XX.174-175). Otra fuerza que se nombra es el νόος (*nóos*), que es más intelectual, es la mente o el acto de la mente, un pensamiento o un propósito (*Ilíada*, XVI.688). Y finalmente está el μένος (*menos*) que puede representar también el furor de un guerrero, por ejemplo, en el calor de la batalla (*Ilíada*, VI.100-101).

Como vemos, Homero habla de varias partes de lo que nosotros conocemos como ‘espíritu’ o ‘alma’. En efecto, posteriormente los conceptos mencionados se vuelven partes del ser humano, y la *psique* queda como el elemento sin el cual se muere.

Acerca de las representaciones de la *psique* en el arte griego, específicamente en la cerámica, Emily Vermeule dice que en la Grecia arcaica el alma era pensada de una forma bastante pobre y movediza, pero que no es imposible que hubieran existido imágenes comunes del alma en la Edad de Bronce, como la mariposa, el alma-ave o la aparición alada en forma humana.³² Estas últimas representaciones permanecerán durante siglos, como

³² E. Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, p. 33.

vemos en la siguiente cratera del siglo V a. C. en donde el alma-ave de Procris se aleja de su cuerpo cuando éste muere (**vasija 46**):



Vasija 46

El alma tiene, como podemos ver, la misma cara que tenía en vida, pero con cuerpo de ave. La *psique* —señala esta misma autora— es real, no una ficción. Cuando alguien fallece, algo activador, hálito o fuerza de concentración, inteligencia y sentimiento, ha desaparecido.³³

Debemos aclarar que el hecho de que las personas siguieran existiendo en el Hades (sea con forma de pájaro o humana) no implicaba una inmortalidad. De hecho, Erwin Rohde explica por qué el alma no podía considerarse inmortal entre los griegos (fuera de los misterios): “Si el alma es considerada ‘inmortal’, es, por su cualidad más esencial, igual a Dios, un ser divino. Aquél que, entre los griegos, dice ‘inmortal’, dice Dios, éstos son conceptos equivalentes.”³⁴ Como mencionamos en el capítulo cuarto, para la religión de la *polis* griega estaba claro que la humanidad y la divinidad estaban, y debían permanecer, separadas, por lo que no es posible hablar de una ‘inmortalidad’ del alma.

³³ *Ibid*, p. 35.

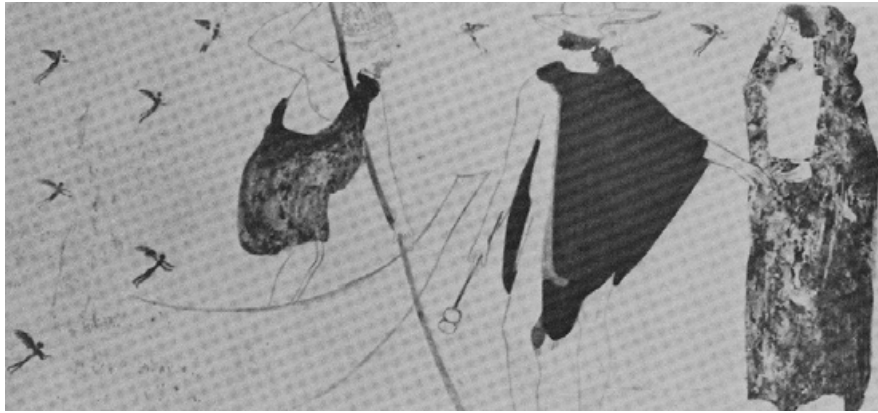
³⁴ E. Rohde, *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, pp. 264-266

Emily Vermeule dice que las almas perdían su identidad al llegar al Hades y que se movían en grupos anónimamente, sin embargo tanto el hecho de que los pájaros, como el que vimos en la vasija anterior, tuvieran rostros como que se pudiera consultar a las almas en el inframundo (por ejemplo cuando Odiseo consulta al alma de Tiresias en la *Odisea*), son muestras de que las personas conservaban los atributos que tenían cuando estaban vivos. Contamos con una vasija de finales del siglo VI a. C. que es una base cilíndrica de figuras negras de un pintor no identificado, procedente de Atenas (**vasija 47**):



Vasija 47

Esta vasija representa a Caronte anciano (lo sabemos por la barba), embarcado en medio del Aqueronte y rodeado de *eidola* o *psiques* voladoras. Podemos ver que las almas siguen conservando sus características físicas, ya que tienen cuerpo humano. De esta forma, rodeando a Caronte, se siguieron representando mucho tiempo. Las vemos también en los vasos de fondo blanco del siglo V a. C., como en el siguiente *lecito* blanco en donde se representa a muchas almas que llegan junto con Caronte a recibir al nuevo muerto, conducido por Hermes psicopompo (**vasija 48**):



Vasija 48

Puesto que en esta imagen se quiere remarcar la llegada de un difunto al inframundo, no se le dio importancia a las almas que rodeaban a Caronte, por lo que no se pueden distinguir los rostros y vemos, más bien, a un conjunto sin características particulares. En el siguiente *lecito* blanco, también del siglo V a. C., vemos a un hombre y encima de él una pequeña figura alada (**vasija 49**).



Vasija 49

Este tipo de vasos era usado para ofrendas funerarias, por lo que comúnmente se representaba a la persona muerta junto a su tumba, como en esta vasija., donde el alma puede estar saliendo de la cabeza del difunto, lo cual representaría el momento preciso de su muerte, o bien podría estar, como dice Emily Vermeule, extrayendo sus futuras

cualidades, lo cual implicaría un momento en el que el alma permanecía con el cuerpo ya muerto.

Entonces, el alma para estos alfareros (quizá para toda la sociedad de los siglos VI y V a. C.) era una prolongación del ser humano vivo pero con alas, lo cual parece bastante lógico si pensamos en la imposibilidad de representar en el arte o en la literatura misma un alma incorpórea.

No obstante, existían otras concepciones acerca del alma, las cuales se fueron desarrollando a partir del siglo V particularmente, por ejemplo, el estudioso Omar Álvarez explica que según una concepción, que alcanzó una enorme difusión en la Antigüedad, el alma o ψυχή tendría la misma naturaleza del πνεῦμα (*pneuma*) que es por cierto el término empleado para designar el aire dotado de movimiento, como lo sería justamente el alma vital.³⁵

Esto es, existía una concepción distinta acerca del alma, ya que era considerada inmortal. Esta idea se desarrolló en el ambiente de los misterios, principalmente entre los pitagóricos y los órficos, en donde, como ya explicamos, el más allá tenía un papel fundamental. Seguramente la imagen de una pequeña persona alada que iba al Hades ya no les satisfizo, así que crearon toda una nueva idea acerca del alma.

Podemos hablar de dos características que diferencian a estos misterios de la creencia ‘general’ o de la *polis*, la primera es que, según las representaciones en vasijas que analizaremos, era la persona misma (sólo que sin cuerpo material) la que iniciaba el viaje al más allá, de hecho, como veremos, debía recordar ciertas fórmulas aprendidas en vida para lograr la existencia anhelada. La segunda era la creencia en la metempsicosis, esto es, la transmigración del alma de un cuerpo a otro, la cual se realizaba a través del aire.

³⁵ O. Álvarez, “Alma, cosmos e intelecto en el pensamiento presocrático: de Tales a Heráclito”, p. 29.

Omar Álvarez especifica que entre los griegos itálicos tenía arraigo una concepción de que había un alma cósmica, difundida por todo el universo,³⁶ como menciona Sexto

Empírico:

οἱ μὲν οὖν περὶ τὸν Πυθαγόραν καὶ τὸν Ἐμπεδοκλέα καὶ τὸ λοιπὸν τῶν Ἰταλῶν πλήθος φασι μὴ μόνον ἡμῖν πρὸς ἀλλήλους καὶ πρὸς τοὺς θεοὺς εἶναί τινα κοινωνίαν, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὰ ἄλογα τῶν ζώων, ἔν γὰρ ὑπάρχειν πνεῦμα τὸ διὰ παντὸς τοῦ κόσμου διήκον ψυχῆς τρόπον τὸ καὶ ἐνοῦν ἡμᾶς πρὸς ἐνεῖκα.

(*adv. math.* IX.127)

Los seguidores de Pitágoras y Empédocles, así como la restante multitud de itálicos, afirman que hay un lazo común que nos vincula no sólo unos con otros y también con los dioses, sino además con los animales desprovistos de palabras. Dicen que existe un espíritu que se difunde por todo el universo a la manera de un alma, que también nos une con aquéllos.

(Trad.: O. Álvarez)

Además, según un λόγος órfico que sirve de fuente a Aristóteles, dicha doctrina haría referencia a la naturaleza aérea del alma estableciendo un paralelo directo entre su entrada en los cuerpos de los animales y el mecanismo de la respiración, como explica en

Acerca del alma:

τοῦτο δὲ πέπονθε καὶ ὁ ἐν τοῖς Ὀρφικοῖς καλουμένοις ἔπεσι λόγος· φησὶ γὰρ τὴν ψυχὴν ἐκ τοῦ ὄλου εἰσιέναι ἀναπνεόντων, φερομένην ὑπὸ τῶν ἀνέμων, κτλ.

(A 5, 410 b 28)

Esto fue lo que sucedió también con el discurso transmitido en la llamada epopeya órfica: dice, en efecto, que el alma de los seres que respiran penetra desde el universo, transportada por los vientos, etc.

(Trad.: O. Álvarez)

Es justamente dicha naturaleza de las almas la base de su transmisibilidad de un cuerpo a otro, ya que según una idea típica del orfismo y del pitagorismo, el alma fue concebida como un espíritu rarefacto llegado al cuerpo desde lo alto con el viento, visión que acabó cristalizándose en la muy famosa dicotomía fundamental alma/cuerpo, la cual

³⁶ O. Álvarez, *op. cit.*, p. 30.

fue característica no sólo del helenismo clásico y posterior, sino dejó además una impronta conceptual muy fuerte sobre el cristianismo judaico.³⁷

La concepción del cuerpo como una cárcel es desarrollada a partir de este principio por los pitagóricos y por los órficos, como menciona Platón, en el *Cratilo*:

τις παρακλίνη, καὶ πάνυ. καὶ γὰρ σήμά τινές φασι αὐτὸ εἶναι τῆς ψυχῆς, ὡς τεθαμμένης ἐν τῷ νῦν παρόντι· καὶ διότι αὐτὸ τοῦτω σημαίνει ἃ ἂν σημαίνει ἡ ψυχὴ, καὶ ταύτη "σήμα" ὀρθῶς καλεῖσθαι. δοκοῦσι μέντοι μοι μάλιστα θέσθαι οἱ ἄμφι Ὀρφέα τοῦτο τὸ ὄνομα, ὡς δίκην διδούσης τῆς ψυχῆς ὧν δὴ ἔνεκα δίδωσιν, τοῦτον δὲ περίβολον ἔχειν, ἵνα σώζηται, δεσμοτηρίου εἰκόνα· εἶναι οὖν τῆς ψυχῆς τοῦτο, ὡσπερ αὐτὸ ὀνομάζεται, ἕως ἂν ἐκτείση τὰ ὀφειλόμενα, [τὸ] "σῶμα," καὶ οὐδὲν δεῖν παράγειν οὐδ' ἐν γράμμα.

(400c)

En efecto, hay quienes dicen que es la ‘tumba’ (*sêma*³⁸) del alma, como si ésta estuviera enterrada en la actualidad. Y, dado que, a su vez, el alma manifiesta a través de éste, también se la llama justamente ‘signo’ (*sêma*). Sin embargo, creo que fueron Orfeo y los suyos quienes pusieron este nombre, sobre todo en la idea de que el alma expía y de que tiene al cuerpo como recinto en el que ‘resguardarse’ (*sōizētai*) bajo la forma de prisión. Así pues, éste es el *sōma* (prisión) del alma, tal como se le nombra, mientras ésta expía sus culpas; y no hay que cambiar ni una letra.

(Trad.: J. Calonge Riuz)

En el *Gorgias* (493a) también habla de esta teoría (el cuerpo es la tumba del alma) diciendo que lo escuchó de un ‘sabio’, forma que utiliza en varias ocasiones para referirse a Orfeo. La idea de que el cuerpo es la tumba o cárcel del alma viene, en la concepción órfica, del crimen cometido por los Titanes. Dado que ya explicamos esta relación, referimos aquí únicamente un testimonio de Dión Crisóstomo, de sus *Oraciones*:

ὅτι τοῦ τῶν Τιτάνων αἵματός ἐσμεν ἡμεῖς ἅπαντες οἱ ἄνθρωποι. ὡς οὖν ἐκείνων ἐχθρῶν ὄντων τοῖς θεοῖς καὶ πολεμησάντων οὐδὲ ἡμεῖς φίλοι ἐσμέν, ἀλλὰ κολαζόμεθά τε ὑπ' αὐτῶν καὶ ἐπὶ τιμωρίᾳ γεγόναμεν, ἐν φρουρᾷ δὴ ὄντες ἐν τῷ βίῳ τοσοῦτον χρόνον ὅσον ἕκαστοι ζῶμεν. τοὺς δὲ ἀποθνήσκοντας ἡμῶν κεκολασμένους ἤδη ἱκανῶς λύεσθαι τε καὶ ἀπαλλάττεσθαι. εἶναι δὲ τὸν μὲν τόπον τοῦτον, ὃν κόσμον ὀνομάζομεν, δεσμοτήριον ὑπὸ τῶν θεῶν κατεσκευασμένον χαλεπὸν τε καὶ δυσάερον.

(30.10.4-11.3)

³⁷ O. Álvarez, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ En griego, hay un juego de palabras, entre ‘sepultura’: σήμα y prisión: σῶμα. Además, el primer término significa también signo.

Todos los hombres somos de la sangre de los Titanes, así que, como aquéllos son enemigos de los dioses y lucharon contra ellos, tampoco nosotros somos amigos suyos, sino que somos mortificados por ellos y nacemos para ser castigados, permaneciendo bajo custodia en la vida durante tanto tiempo como cada uno vive, y los que morimos tras haber sido ya suficientemente castigados nos vemos liberados y escapamos. El lugar que llamamos mundo es una cárcel penosa y sofocante preparada por los dioses.

(Trad.: A. Bernabé)

Entonces, el alma para los órficos era claramente inmortal, por lo que podía reencarnar en otro cuerpo, como explica el mismo Platón en el *Fedón*:

Σκεψόμεθα δὲ αὐτὸ τῆδὲ πῆ, εἴτ' ἄρα ἐν Ἄιδου εἰσὶν αἱ ψυχαὶ τελευτησάντων τῶν ἀνθρώπων εἴτε καὶ οὐ. παλαιὸς μὲν οὖν ἔστι τις λόγος οὗ μνησόμεθα, ὡς εἰσὶν ἐνθένδε ἀφικόμεναι ἐκεῖ, καὶ πάλιν γε δεῦρο ἀφικνοῦνται καὶ γίνονται ἐκ τῶν τεθνεώτων·

(70c. 4-8)

Y consideremos la cuestión de este modo: ¿tienen una existencia en el Hades las almas de los finados o no? Pues existe una antigua tradición, que hemos mencionado, que dice que, llegadas de este mundo al otro las almas, existen allí y de nuevo vuelven acá, naciendo de los muertos.

(Trad.: L. Gil)

Platón especifica que esta idea procede de una ‘tradición antigua’ lo que muestra que ya se conocía en el siglo IV a. C., lo que nos lleva al menos, en torno a finales del VI o principios del V a. C. Proclo, en su *Comentario a la República de Platón*, también habla de la transmigración de las almas, refiriendo la idea directamente a Orfeo:

ἢ οὐχὶ καὶ Ὀρφεὺς τὰ τοιαῦτα σαφῶς παραδίδωσιν, ὅταν...λέγῃ πρῶτον μὲν, ὅτι τοὺς βίους ἀμείβουσιν αἱ ψυχαὶ κατὰ δὴ τινὰς περιόδους...

οἱ δ' αὐτοὶ πατέρες τε καὶ υἱεὲς ἐν μεγάροισιν
εὐκοσμοὶ τ' ἄλοχοι καὶ μητέρες ἠδὲ θύγατρες
γίνοντ' ἀλλήλων μεταμειβομένησι γενέθλαις...
οὐνεκ' ἀμειβομένη ψυχῇ κατὰ κύκλα χρόνιοι
ἀνθρώπων ζῶοισι μετέρχεται ἄλλοθεν ἄλλοις·
ἄλλοτε μὲν θ' ἵππος, τότε γίνεται ...

(2.338.11-19, 2.339.4-6)

¿No es verdad que también Orfeo transmite esas mismas cosas, cuando... dice, en primer lugar, que las almas cambian de vida según determinados periodos...?

En casa, son iguales padres e hijos,
esposas agraciadas, madres e hijas
nacen unos de otros en el curso de las generaciones...
Por eso, el alma humana, cambiando según el ciclo del tiempo
transmigra a los animales, de una manera o de otra
unas veces se transforma en caballo otras, otras en ...

(Trad.: A. Bernabé)

Entonces, esta metempsicosis asume la idea de que las almas deberán ser tratadas individualmente después de la muerte porque renacerán en otro cuerpo, por lo que el alma retiene sus rasgos que la caracterizan. De hecho, los órficos creían que cuando una persona moría debía seguir ciertos pasos, los cuales explicaremos más adelante, por el momento sólo queremos destacar que para este movimiento místico era importante la persona como individuo, ya que como tal debía seguir, ya muerto, las indicaciones mencionadas.

Por otro lado, siendo el alma la parte esencial del ser humano, ésta sufría algún tipo de transformación al momento de que la persona era iniciada en los misterios, es decir, estando viva la persona.³⁹ De hecho, se cree, como hemos mencionado, que los ritos propuestos por los misterios eran una clase de ‘ensayo’ para estar preparados para la muerte, así, los cambios que modificaran el alma durante la vida estarían presentes en ella también después de la muerte. Por ejemplo, era prometido a los iniciados de Eleusis que podrían disfrutar de una ‘vida’ real en el más allá y para los que no fueran iniciados todo iría mal, como dice Píndaro:

ὄλβιος ὅστις ἰδὼν κεῖν' εἶς' ὑπὸ χθόν'
οἶδε μὲν βίου τελευτάν, οἶδεν δὲ δῖοςδοτον ἀρχάν.

(fr. 137.1-3)

¡Feliz el que, después de haberlos visto, desciende a la tierra;

Feliz el que conoce el fin de la vida, y conoce el comienzo que otorgan los dioses!

(Trad.: A. Ortega)

Aunque esta cita no refiere específicamente a los misterios órficos, podemos creer que se pensaba lo mismo acerca de un iniciado en ellos.

Resumimos, la idea que los órficos (y otros misterios) tenían acerca del alma es que vivía encerrada en el cuerpo hasta el momento de la muerte, en el cual ésta reencarnaba en

³⁹ W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, p. 85.

otro cuerpo. Sin embargo, si se era iniciado en el orfismo, se podía romper este círculo y volver a la divinidad, que era de donde el alma provenía.

Romper el círculo de reencarnaciones, objetivo final

Como acabamos de mencionar, el alma del ser humano, según los órficos, no sólo era inmortal y reencarnaba, sino que su meta final era regresar al origen divino del cual provenía. Por ejemplo, quien habla en la laminillas de Pelina está convencido de que el difunto no ha sufrido simplemente una muerte de la que ha renacido a una nueva vida humana, sino que ha abandonado definitivamente esta esfera para acceder al lugar de los bienaventurados, junto con los dioses:⁴⁰

Νῦν ἔθανες καὶ νῦν ἐγένου, τρισόλβιε, ἅματι τῶιδε.
εἰπεῖν Φερσεφόνοι σ' ὅτι Β<άκ>χιος αὐτὸς ἔλυσε.
ταῖ(ι)ῦρος εἰς γάλα ἔθορες.
αἶψα εἰς γ<ά>λα ἔθορες.
κρίος εἰς γάλα ἔπεσ<ε>ς.
οἶνον ἔχεις εὐδ<α>ίμονα τιμῆ<ν>
καὶ σὺ μὲν εἰς ὑπὸ γῆν τελέσας ἅπερ ὄλβιοι ἄλλοι.
(L 7, vv. 1-7)

Acabas de morir y acabas de nacer, tres veces venturoso en este día.
Di 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 venturosos.
(Trad.: A. Bernabé)

Bernabé aclara que la tercera, cuarta y quinta frase no están en verso, sino en una especie de prosa rítmica, por lo que muy probablemente son expresiones pronunciadas en el ritual, el cual puede ser la iniciación o la muerte misma. El inicio de esta laminilla, entonces, indica el nacimiento a una nueva vida tras la muerte. Tenemos también un testimonio de Empédocles que refiere la palabra ‘venturoso’:

⁴⁰ Utilizaremos la numeración de A. Bernabé y A. I. Jiménez en *Instrucciones para el más allá...*

ὄλβιος, ὃς θεῶν πραπίδων ἐκτήσατο πλοῦτον,
δειλὸς δ', ὧι σκοτόεσσα θεῶν πέρι δόξα μέμηλεν.

(fr. 132.2-3)

Venturoso el que logró un tesoro de pensamientos divinos
e infortunado aquel a quien solo le interesa una oscura opinión sobre los dioses.

(Trad.: A. Bernabé)

Explica también Bernabé que tanto la palabra ‘venturoso’ (ὄλβιος) como ‘tres veces venturoso’ (τρισόλβιε) se usa para referirse a quien ha alcanzado un saber particular, generalmente procedente de una iniciación.⁴¹ En este testimonio de Empédocles entendemos que el difunto es bienaventurado por su saber, procedente de la iniciación, pero también por haber cumplido el ciclo completo de renacimientos mortales y alcanzado así la felicidad eterna. Otro ejemplo es una tablilla descubierta en Turios que menciona que por lo que el difunto está pasando en este momento no lo había sufrido antes, lo cual puede indicar el rompimiento de ese círculo de renacimientos:

χαίρει παθῶν τὸ πάθημα τὸ δ' οὕτω πρόσθ' {ε} ἐπεπόνθεις·
θεὸς ἐγένου ἐξ ἀνθρώπου· ἔριφος ἐς γάλα ἔπετες.

(L 8, vv. 3-4)

Salve, tras haber tenido la experiencia que nunca tuviste.

Dios has nacido, de hombre que eras. Cabrito caíste en la leche.

(Trad.: A. Bernabé)

‘La experiencia’, nunca antes vivida, la conversión en dios y la caída en leche como cabrito evocan el renacimiento del alma y la felicidad de una nueva vida en la que se identifica con el dios, aclara Bernabé.⁴² Esta experiencia podría ser la muerte o la iniciación o ambas a la vez.

Cabe resaltar que todas las laminillas de oro (hoy son conocidas 16) fueron descubiertas en contextos funerarios, acompañando al muerto, de hecho, Haiganuch Sarian relata que las de Turios, fueron encontradas en una tumba que poco a poco se fue modificando, lo que indica que el muerto fue heroizado o divinizado y se le hacían tanto

⁴¹A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, pp. 91-92.

⁴² *Ibid*, p. 239.

sacrificios como ofrendas.⁴³ Además, tanto en la tablilla de Turios (L 9) como en la de Roma (L 11) se refiere que el alma pertenece a la estirpe de los inmortales

El siguiente pasaje es también de Empédocles y Bernabé aclara que el propio poeta se nos presenta como un sanador, intérprete de oráculos y poseedor de ciertos poderes mágicos que anda errante de ciudad en ciudad prometiendo curación y salvación, lo cual lo hace totalmente asimilable a un sacerdote órfico u orfeotelesta:⁴⁴

ὦ φίλοι, οἱ μέγα ἄστῦ κατὰ ξανθοῦ Ἀκράγαντος
ναίετ' ἀν' ἄκρα πόλεος, ἀγαθῶν μελεδήμονες ἔργων,
ξείνων αἰδοῖοι λιμένες, κακότητος ἄπειροι,
χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὑμῖν θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητός
πωλεῦμαι μετὰ πᾶσι τετιμένος, ὥσπερ ἔοικα,
ταινίαις τε περίστεπτος στέφεσίν τε θαλείοις.
τοῖσιν † ἄμ' † ἀν' ἴκωμαι ἄστεα τηλεθάοντα,
ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξί, σεβίζομαι· οἱ δ' ἄμ' ἔπονται
μυρίοι ἐξερέοντες, ὅπηι πρὸς κέρδος ἀταρπός,
οἱ μὲν μαντοσυνέων κεχρημένοι, οἱ δ' ἐπὶ νούσων
παντοίων ἐπύθοντο κλυεῖν εὐηκέα βάζιν,
δηρὸν δὴ χαλεπήισι πεπαρμένοι <ἀμφ' ὀδύνησιν>.
(fr. 112.7-18)

Amigos, que en la gran urbe a orillas del leonado Acragante
moráis, en lo más alto de la villa, ocupados en nobles acciones,
puertos vergonzosos de los extranjeros, infinitos de maldad,
salve. Yo, un dios inmortal entre vosotros, que no mortal,
voy y vengo, entre todos honrado al parecer,
y ceñido con cintas y floridas coronas.
Por todos, cuando llego a las prósperas ciudades
—por hombres y mujeres— me veo reverenciado. Y me siguen
a millares, para tratar de averiguar dónde se halla la senda del provecho;
por consultar oráculos los unos; otros, contra los males
de toda condición tratan de oír una respuesta que los cure,
por largo tiempo ya se hallan transidos por acerbos dolores.
(Trad.: A. Bernabé)

La condición de 'inmortalidad' en la Tierra que se menciona en el pasaje puede ser resultado de una iniciación, máxime si es un sacerdote órfico. En el siguiente fragmento el mismo Empédocles ubica a los que gozan de la inmortalidad junto con los demás dioses:

εἰς δὲ τέλος μάντεις τε καὶ ὕμνοπόλοι καὶ ἱητροί

⁴³ H. Sarian, *op. cit.*, p. 46

⁴⁴ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 246.

καὶ πρόμοι ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισι πέλονται,
ἔνθεν ἀναβλαστοῦσι θεοὶ τιμῆισι φέριστοι.
ἀθανάτοις ἄλλοισιν ὁμέστιοι, αὐτοτράπεζοι
ἔόντες, ἀνδρείων ἀχέων ἀπόκληροί, ἀτειρεῖς.
(fr. 146.4-6, 147.6-7)

Y al final, augures, poetas, médicos
y dirigentes son entre los hombres terrenales,
y de ahí retoñan como dioses, excelsos por las honras que reciben.
Su hogar comparten con los otros inmortales, a su mesa se sientan,
sin tener parte en las miserias de los hombres incansables.
(Trad.: A. Bernabé)

Entonces, el hecho de romper el círculo de reencarnaciones, es decir, de no volver más a habitar en un cuerpo, da como resultado una existencia en el más allá compartida con los dioses, bienaventurada, como cuenta Platón en el *Fedón*:

καὶ κινδυνεύουσι καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὔτοι καταστήσαντες οὐ
φαῦλοί τινες εἶναι, ἀλλὰ τῷ ὄντι πάλαι αἰνίττεσθαι ὅτι ὃς ἂν ἀμύητος
καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἅιδου ἀφίκηται ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὃ δὲ κεκα-
θαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκεῖσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει.
(69.c.3-7)

Y puede ser que los que instituyeron las iniciaciones no sean gente inepta, sino que en realidad se indique de forma simbólica desde antaño que quien llegue al Hades no iniciado y sin haber cumplido los ritos “yacerá en el fango” pero el que llega purificado y cumplidos los ritos, habitará allí con los dioses.
(Trad.: A. Bernabé)

Entonces, el objetivo último de los iniciados órficos (y también de los pitagóricos) era deshacerse del cuerpo y del círculo de reencarnaciones para poder así reunirse con su parte inmortal que era la realmente importante.

El más allá. Distintas concepciones de la muerte y los muertos

Ya que anotamos algunas características de cómo era considerada el alma y las consecuencias de ello, podemos hablar concretamente del más allá, así que en un primer momento hablaremos de la concepción ‘general’ o de la *polis* y posteriormente de la de los misterios, específicamente de la órfica.

En el libro XI de la *Odisea*, Odiseo viaja a la entrada del inframundo a consultar a Tiresias y Homero representa aquí a todas las almas juntas, sin otra opción a dónde ir. Estas almas son descritas como criaturas débiles, fantasmas vacilantes e incapaces de hablar sin antes beber la sangre del animal sacrificado por Odiseo (*Odisea*, XI. 29, 36-37, 42-43). Además, la madre muerta de Odiseo le explica a éste que cuando se muere los nervios ya no unen la carne y los huesos (*Odisea*, XI. 218-222), es decir, los difuntos ya no tienen fuerza.

El sentimiento de que todos vamos al Hades, sin excepción al mismo lugar, está descrito en los líricos de los siglos posteriores: Semónides de Amorgos (siglos VII-VI a. C.) nos dice que el hombre no conoce el fin, ya que eso le corresponde a los dioses y que nada tiene que ver la conducta que se lleve en esta vida (*fr.* 1.1-5). Simónides de Ceos (siglo VI a. C.), por su parte, afirma que la vida es transitoria y que la muerte es inminente (*fr.* 15.1.1-6). Entonces, la muerte para estos poetas es generalmente sólo una ausencia de vida, como lo vemos en la poetisa Safo de Mitilene, a principios del siglo VII-VI a. C., quien explica que no hay identidad en el más allá (*fr.* 55.1-4), sin embargo, ella misma anhela la muerte en otro fragmento (*fr.* 95.11-13).

Estos testimonios muestran no solamente que los líricos piensan que lo que les sucederá después de la muerte no está relacionado con las decisiones que se tomen en vida (lo cual les causa impotencia), sino también que lo que se pensaba acerca de la muerte no estaba claro y muchas veces era contradictorio. Posteriormente, Píndaro, en el siglo V a. C., también se refiere a la muerte, pero menciona otra posibilidad en el más allá, en la *Nemea* VII:

ἀλλὰ κοινὸν γὰρ ἔρχεται κῦμ' Ἄϊδα, πέσε δ' ἀδόκητον ἐν καὶ δοκέον-
τα· τιμὰ δὲ γίνεται ὧν θεὸς ἄβρὸν αὔξει λόγον τεθνακότων.
(VII.30-32)

Mas a todos alcanza el oleaje de Hades y cae por igual en quien lo espera y en quien no lo espera, mientras que el honor sólo alcanza a aquellos a quienes, una vez muertos, el dios les acrecienta, favorable, su fama.

(Trad.: A. Ortega)

Por su parte, los dramaturgos del siglo V a. C. hablan frecuentemente de la muerte, poniendo énfasis en sus consecuencias dentro de la vida cotidiana en la *polis*. Por ejemplo, el centro de la *Antígona* de Sófocles es el entierro de Polinices, el cual había sido prohibido por el rey Creón. Por otro lado, Esquilo, en las *Coéforas*, cuenta la venganza de Orestes contra su propia madre quien había matado a su padre, Agamenón. Además, el *Alcestis* de Eurípides nos ofrece el testimonio de amor de esta mujer hacia su esposo Admeto, ya que ella está lista para morir por él, sin embargo, podemos notar el sufrimiento que el morir le provoca. Así que, la vida es, todavía, lo máspreciado. Finalmente, dos tragedias son introducidas por alguien ya muerto, un fantasma o espectro: Polidoro en la *Hécuba* de Eurípides y Aquiles en *Polixena* de Sófocles.

Con estos ejemplos podemos ver en este siglo no sólo un acercamiento entre los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, sino la idea de que la muerte no es un fin, sino más bien el comienzo de un nuevo género de existencia en el cual (a diferencia de Homero) se mantienen las mismas cualidades que tenía la persona en vida, aunque todavía no se delimitan características específicas de la muerte o del más allá. Por otro lado, en este siglo vemos de nuevo la idea del anhelo por la muerte, por ejemplo en Eurípides, en su tragedia perdida *Cresfonte*, referida por Cicerón en las *Discusiones Tusculanas*:

*Qua est sententia in Cresphonte usus Euripides:
Nam nos decebat coetus celebrantes domum
Lugere, ubi esset aliquis in lucem editus,
Humanae vitae varia reputantes mala:
At, qui labores norte finisset graves,
Hunc omni amicos laude et laetitia exsequi.*

(I.48.115)

Eurípides utilizó esta sentencia en ‘Cresfonte’:
Pues llorar deberíamos al asistir en grupos
a una casa en donde dado a luz alguien fuera,

pensando de la humana vida en los varios males;
mas a quien con la muerte penas graves termina
a éste enterrar amigos, con toda loa y júbilo.
(Trad.: J. Pimentel Álvarez)

En esta cita encontramos una visión de la vida y la muerte en consonancia con el pesimismo de que hacen gala algunos autores como Teognis, en el siglo VI a. C. (*Eleg.* 1.425-428) o Sófocles en *Edipo en Colono* (1225-1227). Sin embargo, el temor de morir es una realidad, podríamos decir, general, por ejemplo, Platón en la *República* refiere, a finales del siglo V a. C., lo que Céfalo piensa acerca de la muerte (y Sócrates está de acuerdo con él):

“Ο, ἢ δ’ ὅς, ἴσως οὐκ ἂν πολλοὺς πείσαιμι λέγων. εὖ γὰρ ἴσθι, ἔφη, ὦ Σώκρατες, ὅτι, ἐπειδάν τις ἐγγὺς ἢ τοῦ οἴεσθαι τελευτήσῃν, εἰσέρχεται αὐτῷ δέος καὶ φροντίς περὶ ὧν ἔμπροσθεν οὐκ εἰσήει. οἷ τε γὰρ λεγόμενοι μῦθοι περὶ τῶν ἐν Ἄιδου, ὡς τὸν ἐνθάδε ἀδικήσαντα δεῖ ἐκεῖ δίδόναι δίκην, καταγελῶμενοι τέως, τότε δὴ στρέφουσιν αὐτοῦ τὴν ψυχὴν μὴ ἀληθεῖς ὦσιν· καὶ αὐτός ἦτοι ὑπὸ τῆς τοῦ γήρωος ἀσθενείας ἢ καὶ ὡσπερ ἤδη ἐγγυτέρω ὦν τῶν ἐκεῖ μᾶλλον τι καθορᾶ αὐτὰ ὑποψίας δ’ οὖν καὶ δείματος μεστὸς γίγνεται καὶ ἀναλογίζεται ἤδη καὶ σκοπεῖ εἴ τινὰ τι ἠδίκησεν. ὁ μὲν οὖν εὐρίσκων ἑαυτοῦ ἐν τῷ βίῳ πολλὰ ἀδικήματα καὶ ἐκ τῶν ὑπνῶν, ὡσπερ οἱ παῖδες, θαμὰ ἐγειρόμενος δειμαίνει καὶ ζῆ μετὰ κακῆς ἐλπίδος· τῷ δὲ μηδὲν ἑαυτῷ ἄδικον συνειδῶτι ἠδεῖα ἐλπίς ἀεὶ πάρεστι καὶ ἀγαθὴ γηροτρόφος, ὡς καὶ Πίνδαρος λέγει. χαριέντως γάρ τοι, ὦ Σώκρατες, τοῦτ’ ἐκεῖνος εἶπεν, ὅτι ὅς ἂν δικαίως καὶ ὀσίως τὸν βίον διαγάγη,
γλυκεῖά οἱ καρδίαν
ἀτάλλοισα γηροτρόφος συναορεῖ
ἐλπίς ἃ μάλιστα θνατῶν πολύστροφον
γνώμαν κυβερνᾷ.”

(330d.4-331a.9)

Porque has de saber, Sócrates, que cuando un hombre empieza a pensar en que va a morir, le entra miedo y preocupación por cosas por las que antes no le entraban, y las fábulas que se cuentan acerca del Hades, de que el que ha delinquido aquí, tiene que pagar allí la pena, fábulas hasta entonces tomadas a risa, le trastornan el alma con miedo de que sean verdaderas; ya por la debilidad de la vejez, ya en razón de estar más cerca del mundo de allá, empieza a verlas con mayor luz, y se llena con ello de recelo y temor y repasa y examina si ha ofendido a alguien en algo y el que halla que ha pecado largamente en su vida, se despierta frecuentemente del sueño lleno de pavor, como los niños, y vive en una desgraciada expectación. Pero al que no tiene conciencia de ninguna injusticia le asiste constantemente una grata y perpetua esperanza, bienhechora “nodriza de la vejez”, según frase de Píndaro, donosamente en efecto, dijo aquél, ¡oh Sócrates!, que al que pasa la vida en justicia y piedad:

le acompaña una dulce esperanza
animadora del corazón, nodriza de la vejez
que rige, soberana,

la mente tornadiza de los mortales.
(Trad.: M. Fernández-Galiano)

Por otro lado, nos parece también necesario considerar la actitud que los griegos tenían ante un cadáver, ya que era costumbre de los parientes del difunto bañarse cuando regresaban a sus casas después de los funerales, como forma de purificación. Además, la misma casa debía ser limpiada minuciosamente, de hecho, Robert Parker dice que las dos contaminaciones naturales más frecuentemente referidas en las fuentes griegas son el nacimiento y la muerte,⁴⁵ lo cual podemos constatar, por ejemplo, en el *Hipólito* de Eurípides ya que para evitar la contaminación, Artemisa abandona a su muerto favorito (vv.1437-9) o en la *Antígona* de Sófocles, donde la contaminación de la muerte es usada dramáticamente o en el *Alceste* de Eurípides, cuando Apolo, introduciendo la tragedia, dice que el cadáver le causa impureza (19-23). Debido a esta contaminación, la *polis* instituyó distintas acciones, como colocar un balde con agua en la puerta de la casa donde estaba el muerto para que la gente se lavara y ‘limpiara’. Así, todo lo que se hacía alrededor de la muerte era únicamente para evitar esa impureza, Díez de Velasco explica que la *polis* terminó desdotando de significado a los funerales y agrega: “En esta forma socialmente reducida de muerte se fraguó progresivamente una nueva sensibilidad frente al destino *post mortem*, esto es, los misterios.”⁴⁶

Los movimientos místicos, específicamente los pitagóricos y los órficos, llevaron más lejos estas purificaciones, ya que debido a que partían del hecho de que el cuerpo era una parte impura en la cual el alma estaba obligada a habitar, todo el tiempo que estuvieran en él, ellos debían purificarse, así, esta ‘purificación’ era requisito indispensable para poder

⁴⁵ R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, p. 33.

⁴⁶ F. Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, p. 58.

disfrutar de lo prometido en el más allá. Es decir, ellos consideraban que no sólo la muerte era algo impuro, sino la vida misma, pero que si seguían ciertos preceptos y rituales, podían llegar ‘puros’ al más allá. Por lo tanto, la purificación aquí tiene miras más bien escatológicas.

La representación del *louterion* en las vasijas que hemos analizado es una muestra de que utilizaban el agua como medio de purificación, pero ésta no era la única forma, ya que existían otros preceptos. La vida órfica (y la pitagórica) incluía el vegetarianismo, abstenerse de los huevos, de las habas y de enterrar con ropa de lino, así como una cierta abstinencia sexual. Entonces, si esta vida (y más aún, la muerte) estaba llena de impurezas e inciertos, los misterios daban alternativas a sus iniciados, los cuales, si seguían los preceptos mencionados, podrían disfrutar de una buena vida en el más allá.

No obstante, los órficos y los pitagóricos no son los únicos misterios que se desarrollaron en el mundo griego, por ejemplo, en los documentos concernientes a los llamados ‘cultos orientales’, la dimensión del ‘más allá’ es mucho menos evidente que en los demás misterios, por ejemplo, la forma helenizada del culto de la Gran Madre, se combinó parcialmente muy temprano con el de Dioniso.⁴⁷ El culto de Isis, por su parte, está relacionado fuertemente al culto de los muertos en Egipto. Contamos con una descripción única de una iniciación en los misterios de Isis en un pasaje de las *Metamorfosis* de Apuleyo donde cuenta que se ha acercado a los confines de la muerte y ha vuelto tras ver y adorar a Proserpina (XI. XXIII. 6-8). En el culto a Mitra, casi no hay testimonios sobre el más allá. Sin embargo, se admite generalmente el hecho de que Mitra debía garantizar a sus adeptos alguna forma de salud trascendental o inmortalidad. Por su parte, ya mencionamos que los seguidores de Dioniso no tenían, o no ha llegado hasta nosotros, una idea clara del

⁴⁷ W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, p. 29.

más allá o un interés por una escatología específica. Acerca de Eleusis, lo único claro es que en el más allá gobernaba Perséfone, quien había sido raptada por Hades y era a ella (y a su madre Deméter) a la que había que hacer ofrendas.

Así, vemos que si bien los demás misterios también tenían, en menor o mayor medida, la concepción de un más allá específico, los órficos, como hemos visto, se centraban casi exclusivamente en ello. Díez de Velasco explica que los órficos concibieron una imagen del más allá que no necesariamente les pertenecía en exclusiva, ya que probablemente estaba también en la base de los misterios de Eleusis y de otros cultos místicos, pero que desde luego era el *background* sobre el que se movían sus creencias sobre el particular, dice: “El resultado es una síntesis original, y como tal, profundamente griega, un modelo que tuvo una vigencia larga, aun cuando estuviera siempre relegado a grupos más o menos aislados de fieles, que nunca llegaron a configurar una iglesia.”⁴⁸

Dado que rebasa los objetivos de esta investigación, no hablaremos de las posibles influencias que la concepción órfica del más allá pudo haber recogido. Analizaremos más bien los elementos que, según vasijas y textos presentados aquí, pueden pertenecer al ámbito órfico, aunque no lo sean ‘exclusivamente’.

Contamos con otro tipo de testimonios que nos muestran el sentir de los griegos frente a la muerte, esto es, los epigramas funerarios. En la recopilación de ellos que realizó María Luisa del Barrio Vega (desde el siglo VI a. C. hasta el V d. C.) podemos notar que la mayoría de los atenienses hace alusión al sufrimiento que causa la muerte de un ser querido, lo cual nos muestra que no creía en una existencia mejor después de la muerte. Uno de estos epigramas, del siglo IV proveniente de Amorgos, dice así: “Este es el sepulcro de Cleomandro, a quien el Destino alcanzó en el mar. Su muerte fue para su ciudad motivo

⁴⁸ F. Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte...*, p. 11.

de lágrimas y duelo.”⁴⁹ Los que nos muestran ideas específicas acerca de una creencia en el más allá, son posteriores, por ejemplo, la alusión a Baco o a Osiris en epigramas de los siglos I y II d. C.

¿Qué pensaban que ocurría justo después de la muerte?

La concepción de lo que ocurría cuando alguien moría es importante para los órficos puesto que debían seguir algunos pasos muy concretos, los cuales revelaban que habían sido iniciados, así que haremos también una comparación entre esta concepción y la de la *polis*.

Según Robert Garland⁵⁰, la muerte en las creencias griegas no era percibida como un fenómeno instantáneo e incluso si la *psique* se desprendía del cuerpo al momento de la muerte, ésta se quedaba algunos instantes en un estado de transferencia o de perturbación hasta el momento de su llegada al Hades, como lo vemos en la vasija 49. Esto lo podemos comprender mejor si pensamos en los ritos de pasaje, los cuales, como Ugo Bianchi explica, tienen tres etapas: un primer momento de separación de un estatus precedente, condición o grupo, un segundo momento en un estado ‘marginal’ o intermedio, en el que el candidato no pertenece a ninguno de los dos estatus, es una condición temporal, anónima, dolorosa y excepcional y, finalmente, un tercero, la agregación o el logro del nuevo estatus.⁵¹ Entonces, la muerte, como rito de pasaje, no era un evento simple, sino un proceso que requería una implicación enérgica de parte de los vivos (y en otras visiones, también de los muertos) a fin de completarlo con éxito.

En los *lecitos* blancos, el alma estaba representada cerca del ataúd o de la tumba del individuo, como vimos en la vasija 46, aunque no se pueda saber si el alma está

⁴⁹ *Epigramas funerarios*, ed. M. L. del Barrios Vega, p. 54.

⁵⁰ R. Garland, *The Greek way of death*, p. 20.

⁵¹ U. Bianchi, “The Greek mysteries”, pp. 3-4.

representada ahí para ilustrar su partida o su breve estancia entre los vivos. Esta breve estancia del alma representaba un consuelo para los familiares y amigos quienes, como se puede entender, buscaban el retraso de esa separación.⁵² Un texto de Plutarco es particularmente impresionante ya que encontramos ahí una comparación entre el proceso de su propia muerte real y una iniciación en los misterios, se trata de un fragmento que debe corresponder a un tratado perdido “Sobre el alma”, dentro de sus *Moralia*:

"πλάναι τὰ πρῶτα καὶ περιδρομαὶ κοπάδεις καὶ διὰ σκότους τινὲς ὑποπτοὶ πορεῖαι καὶ ἀτέλεστοι, εἶτα πρὸ τοῦ τέλους αὐτοῦ τὰ δεινὰ πάντα, φρίκη καὶ τρόμος καὶ ἰδρῶς καὶ θάμβος· ἐκ δὲ τούτου φῶς τι θαυμάσιον ἀπήντησεν καὶ τόποι καθαροὶ καὶ λειμῶνες ἐδέξαντο, φωνὰς καὶ χορείας καὶ σεμνότητος ἀκουσμάτων ἱερῶν καὶ φασμάτων ἀγίων ἔχοντες· ἐν αἷς ὁ παντελὴς ἤδη καὶ μεμνημένος ἐλεύθερος γεγονὼς καὶ ἄφετος περιῶν ἐστεφανωμένος ὀργιάζει καὶ σύνεστιν ὀσί-οις καὶ καθαροῖς ἀνδράσι, τὸν ἀμύητον ἐνταῦθα τῶν ζώντων καὶ ἀκά-θαρτον ἐφορῶν ὄχλον ἐν βορβόρῳ πολλῷ καὶ ὁμίχλῃ πατούμενον ὑφ' ἑαυτοῦ καὶ συνελαυνόμενον, φόβῳ δὲ θανάτου τοῖς κακοῖς ἀπιστία τῶν ἐκεῖ ἀγαθῶν ἐμμένοντα....".

(*Fragmenta* 178.7-21)

“Al principio está perdido y corre de un lado para otro de un modo agotador, en la oscuridad, con la sospecha de no llegar a ninguna parte; y antes de alcanzar la meta soporta todo el terror posible, el escalofrío, el miedo, sudor y estupor. Pero después una luz maravillosa le alcanza y le dan la bienvenida lugares de pureza y praderas en los que le rodean sonidos y danzas y la solemnidad de músicas sagradas y visiones santas. Y después, el que ha completado lo anterior, a partir de ese momento convertido en un ser libre y liberado, coronado de guirnaldas, celebra los misterios acompañado de los hombres puros y santos y contempla a los no iniciados, la masa impura de seres vivientes que se revuelcan en el fango y sufren aplastándose entre ellos en la oscuridad, aterrados por la muerte, incrédulos ante la posibilidad de la bienaventuranza en el más allá.”

(Trad.: A. Bernabé)

Es probable que cuando Plutarco habla de los ‘Misterios’, se esté refiriendo a Eleusis, pero Walter Burkert refuta esto señalando que no se cita aquí el edificio del *telesterion* (τελεστήριον) de los Misterios de Eleusis y que, además, los hechos rituales se mezclan con reminiscencias platónicas y con una libre especulación,⁵³ así que bien podría referirse también a creencias órficas. Se trata, claro está, de un testimonio tardío (siglo I-II

⁵² Como sucede hoy con la función de los velorios en la religión católica.

⁵³ W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, pp. 87-88.

d. C.) pero dado que los misterios no se revelaban más que a los iniciados, pudo haberse transmitido sin alteraciones por muchos años.

Se puede entender, tomando en cuenta este texto, la razón por la que los misterios parecen destinados a superar el miedo ante la muerte, ya que a través de las iniciaciones se aprendía lo que pasaría en el más allá. En cambio, en la *Odisea* de Homero, lo único que se menciona de este viaje en el más allá es la presencia de Hermes como conductor de almas. Siglos más tarde, en el V a. C., el viaje es un poco más complicado y el alma necesitaba de ayudantes como Caronte y el mismo Hermes (quien también controlaba el acceso de las almas al mundo superior). Esta transición podía incluir a veces a Tánatos, quien ya estaba presente en la *Iliada*. Caronte fue incluido en la etapa final. Estas tres figuras aparecen ya bien diferenciadas en el *Alceste* de Eurípides.⁵⁴ Vemos entonces que lo único que se fue ‘complicando’ es el viaje inicial, pero no lo que sucedería posteriormente, además, en ningún momento se introdujo la voluntad del ser humano.

Por otro lado, era importante la forma en la que una persona moría. Así encontramos desde Homero descripciones de la apariencia del alma de un individuo mostrando heridas idénticas a las que había recibido al momento de morir (*Odisea* XI.36-41). Esta idea puede mostrarnos que las almas sí llevaban al más allá lo que habían vivido, especialmente lo último, sin embargo, como hemos mencionado, esto no implicaba una inmortalidad. Encontramos también descripciones parecidas después de Homero, por ejemplo, Esquilo describe que el *eidôlon* o *psique* de Clitemnestra muestra heridas de muerte (*Euménides* 103-6).

⁵⁴ Para más información del papel de estos tres personajes, ver F. Díez de Velasco, “Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología”.

Las tablillas o laminillas órficas que ya hemos mencionado fueron encontradas en tumbas, al lado de la mano del esqueleto o dobladas cerca de la cabeza, lo cual muestra que era algo que el muerto necesitaba llevarse al más allá. Quizá servían únicamente como un recordatorio (dada su extensión mínima) de que en vida la persona habían sido iniciada y que, por lo tanto, debía actuar de una cierta forma durante su pasaje al otro mundo.

Las laminillas indican el camino que el difunto debe tomar y las palabras que debe pronunciar; se le enseña también la respuesta favorable que obtendrá de las divinidades del inframundo, lo cual, si bien pudiera parecer un poco pretencioso (el hecho de predecir lo que una divinidad dirá), puede significar un recordatorio para estos mismos dioses de lo que se espera de ellos.⁵⁵ El tono general de este texto indica que el objetivo principal de esta previsión de la respuesta divina es tranquilizar y dar valor al alma en su viaje. De todas formas, los difuntos conocían ya estas indicaciones debido a que habían sido iniciados, de lo contrario no las llevarían con ellos. Aunque ya hemos usado algunas partes de estas laminillas, transcribimos dos de ellas para mostrar un panorama de lo que, según los órficos, debía suceder justo después de que el cuerpo moría.⁵⁶ La primera fue descubierta en Hiponio (L 1) datada alrededor del 400 a. C. y actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Estatal de Vibio:

Μναμοσύνας τόδε ἔργον. ἐπεὶ ἄν μέλλησι θανείσθαι
εἰς Ἄϊδαο δόμους εὐηρεας· ἔστ' ἐπὶ δεξιὰ κρήνα,
πὰρ δ' αὐτὰν ἔστακῶα λευκὰ κυπάρισσος·
ἔνθα κατερχόμεναι ψυχαὶ νεκῶν ψύχονται.
ταύτας τᾶς κράνας μηδὲ σχεδὸν ἐγγύθεν ἔλθεις·
πρόσθεν δὲ εὐρήσεις τᾶς Μναμοσύνας ἀπὸ λίμνας
ψυχρὸν ὕδωρ προρέον· φύλακες δὲ ἐπύπερθεν ἔασι,
τοὶ δὲ σε εἰρήσονται ἐν<ι> φρασὶ πευκαλίμαισι
ὄττι δὴ ἐξερέεις Ἄϊδος σκότους ὀρφ<ν>ήεντος.
εἶπον· ἕως Γᾶς εἶμι καὶ Οὐρανοῦ ἄστερόεντος,

⁵⁵ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, pp. 192-193.

⁵⁶ Seguimos la numeración de A. Bernabé y A. I. Jiménez en *Instrucciones del más allá...*

δίψαι δ' εἰμὶ αὔρος καὶ ἀπόλλυμαι· ἀλ<λ>ὰ δότ' ὦ[κα].
ψυχρὸν ὕδωρ πίνειν τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμ[νης].
καὶ δὴ τοὶ ἐλεοῦσιν {ι} ὑποχθονίῳ βασιλεί<αι>
καὶ {δὴ τοὶ} δώσουσι πιεῖν τᾶς Μναμοσύνας ἀπ[ὸ] λίμνας,
καὶ δὴ καὶ σὺ πίων ὁδὸν ἔρχεα<ι> ἄν τε καὶ ἄλλοι
μύσται καὶ βάκχοι ἱερὰν στείχουσι κλε<ε>ινοί.
(vv. 1-16)

Esto es obra de Mnemósine. Cuando está 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 Mnemósice 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; 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, gloriosos

(Trad.: A. Bernabé)

La segunda fue descubierta en Turios (L 10) y actualmente se encuentra en el

Museo de Nápoles:

Ἔρχομα<ι> ἐ<κ> κα<θα>ρῶν) {σχωνων}καθαρά, χ<θ>ονίων βασίλ{η}ει<
α>,
Εὐκλε καὶ Εὐβουλεῦ {ι}καὶ θεοὶ <καὶ> δαίμο<ν>ε<ς> ἄλλοι·
καὶ γὰρ ἐγὼν ὑμῶν γένο<ς> εὐχομαι ὄλβιοι εἶναι
πο<ι>νάγ δ' ἀνταπέ{ι}τε{σε}ι<σ>' ἐργῶν ἔνεκα οὐτι δικα<ί>ων.
εἴτε με Μο<ί>ρα ἐδαμάσ<σ>' {ατο} εἴτε ἄστεροπῆτα κ<ε>ραυνῶν.
νῦν δ' ἰκέτι<ς> ἦκω πα<ρα>ὶ ἀγνή<ν> Φε<ρ>σεφόνε<ι>αν,
ὥς με{ι} πρόφ<ρ>ω<ν> πέμψη<ι> ἔδρας ἐς εὐαγέ{ι}ων.
(vv. 1-7)

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

Eucló, Euboleo, dioses y demás seres sobrehumanos,

pues también yo me preció de pertenecer a vuestra estirpe bienaventurada, y he pagado el castigo que corresponde a acciones impías.

O bien me ha sometido el hado, o bien el que hace relampaguear los rayos.

Ahora vengo como suplicante junto a la casta Perséfone, por ver si, benévola, me envía a la morada de los límpidos.

(Trad.: A. Bernabé)

Como vemos, según estas laminillas no hay ningún ente divino que ayude a las

almas a llegar al Hades, así, aunque los órficos probablemente creían en su existencia (dado

que no rechazaban a los dioses de la *polis*), el hecho de no mencionarlo refleja su poca importancia. Es únicamente la *psique* (por eso se habla en femenino en algunas laminillas) del individuo la que se enfrenta a la muerte y deberá poner en práctica lo que aprendió en los misterios.

Por otro lado, contamos con un testimonio de una *Catábasis* que aparece en el papiro de Bolonia, lugar al norte de Italia. El papiro parece datar de los siglos II o III d. C. “No contiene nombres mitológicos sino que parece un poema teológico y probablemente órfico”, afirma Alberto Bernabé.⁵⁷ Este autor explica también que contiene muchos rasgos comunes con el libro VI de la *Eneida* de Virgilio, lo cual pone en duda qué autor se inspiró en el otro o si ambos se basaron en una fuente común anterior. “En mi opinión”, concluye Bernabé, “todo lo que en el papiro se dice es congruente con el orfismo tardío.”⁵⁸

El poema es narrado en primera persona por alguien que está en el más allá quizá acompañado de un guía. Empieza con la mención de las almas castigadas por pecados de sexo (vv. 1-10). Posteriormente, a partir del verso 25 (lo anterior está muy deteriorado) continúa con otros castigos y especifica quién los lleva a cabo. Referimos este pasaje puesto que veremos a algunos de estos castigadores en las vasijas (vv. 25-39):⁵⁹

] y lo aborrecía más al oír
] las Erinias, unas de un lado, otras de otro,
] y [...] encomendó a cada una
que lo(s) azotara(n) con sangr]ientos azotes.
] antros de noche tenebrosa
] de uno y otro lado toda
] arrojando una lamentable putrefacción
...al prado] lleno de gemidos donde moraban
(las Harpías) comensales de corvas garras
] en pie
] los incitantes Amores
] apartan del lecho de Cipris.
] recién tendidas

⁵⁷ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 282.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Desgraciadamente no contamos con el texto en griego.

[...]
] les tocó en suerte

Vemos a las Erinias que viven en antros siniestros y azotan, por órdenes de alguien (¿un juez infernal?) a los condenados, junto a ellas están las Harpías, quienes arrojan deyecciones de su vientre y los que están de pie son los Amores, que pertenecen a los torturadores. Así, cada vicioso es condenado con un castigo que corresponde a su vicio, por ejemplo, los libidinosos sufren terribles deseos amorosos que no pueden satisfacer.

El papiro vuelve a ser legible a partir del verso 47 y se habla de los pecados que las almas cometieron en vida, por lo que se supone un guía, de lo contrario no habría forma de conocer esta información (vv. 47-60). El denominador común de todos estos pecados es que los cometieron para ganar dinero. Referiremos un pasaje (vv. 73-84) debido a que tiene parecido con otra *Catábasis* que veremos más adelante:

] cedieron a la funesta necesidad
] y los desvergonzados, pero de su anterior soberbia
] y olvidarse de su coraje
] y echándose a volar se detuvo
] a otras que van en dirección contraria
] de la tierra llegaron otras
] un camino tranquilo, pero tampoco éste
] era mejor que el otro
] con la mano alzaba la balanza
] la frase adecuada atribuí
] obedecía a la voz de la divinidad
] al oír las palabras del dios.

Como vemos, se hace referencia a entradas y salidas de las almas del Hades, así que parece que unas han sido ya juzgadas y castigadas (v. 74). El olvido que se refiere en el v. 75 es consecuente, explica Bernabé, con la idea de la función del agua del Leteo, que produce el olvido del antiguo coraje que se tenía en vida. Además, en los versos 77 y 79 se mencionan dos vías, probablemente una que baja, la de los muertos, y otra que sube, la de los que deben reencarnar. Después (v. 78) se habla de otras almas que llegan, quizá de los que acaban de morir. A partir del v. 81 se describe un juicio de las almas, ahí, una divinidad

utiliza la balanza, pronuncia la sentencia y el alma la oye y obedece (vv. 83-84). Cuando el papiro nuevamente es legible se habla de los bienaventurados (vv. 97-100):

Llegaron suplicantes y son madres [
y otras [] dignas de respeto, y las que [
y las que ejercitándose con la rueca todo el tiempo
vivieron inmaculadas, desconocedoras de la funesta soberbia.
Y las que llegaron al Hades con el hábito de la templanza,
y las que a costa de su propia muerte salvaron a sus queridos [
Y las que adornaron la vida con el arte, pues o bien cantos
divinos plantaron en el huerto de Apolo,
llevadas por encima de las aéreas nubes,
celebrando con la *forminge* obras de mortales y el nacimiento de dioses
o de crueles enfermedades concibieron curaciones
y encontraron raíces para heridas de enfermos
o [curaron con el auxilio] del fuego o con el hierro.

Primero se presenta lo que se consideraba debía ser el *summum* de la perfección femenina: dedicarse a la rueca. Luego se habla de poetas y puede haber en el v. 106 una alusión a Hesíodo, ya que se habla de obras de mortales (*Los trabajos y los días*) y de nacimientos de dioses (*Teogonía*). Después, el poeta habla de los médicos, mencionando algunos recursos que empleaban para la curación, como raíces, cauterización o cirugía. Cuando el papiro vuelve a ser legible, se sigue hablando del destino de las almas (vv. 122-133):

a la] prueba con rostro alegre
] acompañar un pago adecuado para cada uno
la hija de [Justicia], la famosísima Retribución
] bajo tierra llevaba a espaldas de su padre
] las espléndidas moradas resplandecientes, multicolores,
] la que de la generación y de la carne permaneció privada
el alma que] renegó de su estirpe mortal, pero por necesidad
tuvo que llevar] la sombría túnica de los miembros mortales
] del turbado abismo.
(Allí) no se acumula la nube de negras aguas ni el granizo
ni agobia la incesante] lluvia, sino que una bonanza
día tras día [...]

Así que, aunque en este testimonio no se especifica que sea una creencia órfica, parece ser, como ya explicamos, que estas concepciones se esparcieron por toda la Magna Grecia, así que no es descabellada la idea de Bernabé de considerarlo órfico.

Es interesante, por otro lado, que no haya aparecido ninguna laminilla u otro testimonio material en el Ática. La razón puede buscarse —explica Bernabé⁶⁰— bien en que esta zona estaba dominada por Eleusis y los misterios eleusinos no hacían uso de textos de esta clase, bien porque los órficos eran enterrados en otro lugar que el común de los ciudadanos (como pone de manifiesto una estela hallada en Cumas en la que se prohíbe enterrar a quien no haya alcanzado la experiencia báquica, interpretada como órfica) y ese cementerio no haya sido hallado ni excavado. Sin embargo, tenemos varios textos áticos que presentan muchas semejanzas, por ejemplo, Platón menciona el más allá en sus diálogos en varias ocasiones, una de ellas, la más extensa, está relatada en *La República* (614 b y ss.). Dado que es una narración muy larga, invitamos a consultarla en la obra misma, aquí referiremos únicamente las partes que nos interesan.⁶¹ El personaje Er muere en la guerra, resucita doce días después y narra lo que vio y vivió en el más allá:

ἔφη δέ, ἐπειδὴ οὐ̄ ἐκβῆναι, τὴν ψυχὴν πορεύεσθαι μετὰ πολλῶν, καὶ ἀφικνεῖσθαι σφᾶς εἰς τόπον τινὰ δαιμόνιον, ἐν ᾧ τῆς τε γῆς δὴ εἶναι χάσματα ἐχομένῳ ἀλλήλοιον καὶ τοῦ οὐρανοῦ αὖ̄ ἐν τῷ ἄνω ἄλλα καταντικρῷ. δικαστὰς δὲ μεταξὺ τούτων καθῆσθαι, οὐ̄ς, ἐπειδὴ διαδικάσειαν, τοὺς μὲν δικαίους κελεύειν πορεύεσθαι τὴν εἰς δεξιάν τε καὶ ἄνω διὰ τοῦ οὐρανοῦ ... τοὺς δὲ ἀδίκους τὴν εἰς ἀριστεράν τε καὶ κάτω... (614 b.8-c.7)

Y dijo que su alma, después de salir (del cuerpo), caminó junto con muchas otras, hasta que llegaron a un sitio maravilloso en el que había en la tierra dos abismos, uno al lado del otro; y arriba en el cielo otros exactamente enfrente de éstos. En medio de éstos estaban sentados unos jueces quienes, después de juzgarlos, mandaban a los justos que fueran por el de la derecha y fueran hasta el cielo... y a los injustos el de la izquierda hacia abajo...

Vemos que el camino de la derecha es el que deben seguir los bienaventurados, como en la laminilla de Turios (L8). Er continúa relatando que él fue designado para contar a los vivos lo que ahí ocurría. Explica, entonces, que vio cómo las almas salían por la abertura celeste de la izquierda y la terrestre de la derecha para una nueva encarnación. Idea

⁶⁰ A. Bernabé, *Instrucciones para el más allá...*, p. 17.

⁶¹ Utilizaremos la traducción de M. Fernández-Galiano.

que, como vimos, es también creencia órfica. Las almas que salían se reunían en la pradera donde intercambiaban sus experiencias, buenas o malas, las cuales habían durado mil años. Manuel Fernández-Galiano explica que debemos imaginar esta pradera tendida horizontalmente entre las líneas verticales que unen las aberturas celeste y terrestre de cada lado y que el hecho de que los castigos se pagaran por decuplicado y también las bienaventuranzas, eran influencia pitagórica.⁶²

Estas almas pasaban siete días en la pradera, en el octavo se ponían en marcha y después de andar cuatro días:

εἰς ὃ ἀφι κέσθαι προελθόντες ἡμερησίαν ὁδόν, καὶ ἰδεῖν αὐτόθι κατὰ μέσον τὸ φῶς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ τὰ ἄκρα αὐτοῦ τῶν δεσμῶν τεταμένα εἶναι γὰρ τοῦτο τὸ φῶς σύνδεσμον τοῦ οὐρανοῦ, οἷοντὰ ὑποζώματα τῶν τριήρων, οὔτω πᾶσαν συνέχον τὴν περιφορὰν ἐκ δὲ τῶν ἄκρων τεταμένον Ἐνάγκης ἄτρακτον, δι' οὗ πᾶσας ἐπιστρέφεσθαι τὰς περιφορὰς·

(616.b.1-c.5)

Llegaban a ella [a otra llanura] en un día de jornada y allí, en la mitad de la luz, vieron, tendidos, desde el cielo, los extremos de las cadenas, porque esta luz encadenaba el cielo sujetando toda su esfera como las ligaduras de las trirremes. Y desde los extremos vieron tendido el huso de la Necesidad, merced al cual giran todas las esferas.

Nos llama la atención la cadena, ya que quizá la de la vasija 31 tenga relación con ésta, la cual parece referir a algún fenómeno astronómico. Er explica, entonces, la representación del universo, ocho recipientes semiesféricos de distinto tamaño puestos uno sobre otro, la cual parece tener influencia pitagórica. Er narra también que había una Sirena cantando encima de cada círculo y además, que había otras tres mujeres sentadas alrededor, que eran las Parcas, hijas de Necesidad que cantaban al son de las Sirenas: Láquesis cantaba las cosas pasadas, Átropo las presentes y Cloto las futuras. Las almas tenían que acercarse a Láquesis, a través de un adivino que decía:

" Ἐνάγκης θυγατρὸς κόρης Λαχέσεως λόγος. Ψυχὰὶ ἐφήμεροι, ἀρχὴ ἄλλης περιόδου θνητοῦ γένους θανατηφόρου. οὐχ ὑμᾶς δαίμων λήξεται,

⁶² *República*, p. 236.

ἀλλ' ὑμεῖς δαίμονα αἰρήσεσθε. πρῶτος δ' ὁ λαχὼν πρῶτος αἰρείσθω βίον
ὃ συνέσται ἐξ ἀνάγκης. ἀρετὴ δὲ ἀδέσποτον, ἦν τιμῶν καὶ ἀτιμάζων
πλέον καὶ ἔλαττον αὐτῆς ἕκαστος ἕξει. αἰτία ἐλομένου θεὸς ἀναίτιος."
(617.d.6-e.5)

“Esta es la palabra de la virgen Láquesis, hija de la Necesidad: ‘Almas efímeras, he aquí que comienza para vosotros una nueva carrera caduca en condición mortal. No será el Hado quien os elija, sino que vosotros elegiréis vuestro hado. Que el que salga por suerte el primero, escoja el primero su género de vida, al que ha de quedar inexorablemente unido. La virtud, empero, no admite dueño; cada uno participará más o menos de ella según la honra o el menosprecio en que la tenga. La responsabilidad es del que elige; no hay culpa alguna en la divinidad”

Estas palabras nos refieren una idea novedosa dentro de la sociedad griega, idea que es también creencia órfica: el hecho de que cada quien elige, de acuerdo a su virtud, la forma de vida en la que ha de reencarnar, por lo que la divinidad no tiene nada que ver en ello, aunque pareciera que esta decisión es una cuestión de suerte ya que el adivino arrojaba unos lotes y cada uno recogía la que quedaba cerca de él para saber el lugar en que cada quien elegiría la vida siguiente. El alma, entonces, siguiendo el lugar que le había tocado, pasaba a escoger una de las formas de vida que el mismo adivino también había desplegado ante ellas. Había toda clase de animales y personas con características distintas. Platón le explica a Glaucón que esto es muy peligroso para el hombre, ya que tiene que conocer las consecuencias de todas las características mezcladas. El tenor del alma no se decidía, sino que era resultado de la elección de lo demás, es decir, de las características físicas, mentales y materiales, por eso era una decisión difícil. A Platón le parece que es mejor la vida que lleva a la justicia. Entonces, vemos que es el individuo el que decide su existencia, es decir, en qué clase de ser va a renacer.

Er refiere la elección de algunas almas de personajes famosos, como Orfeo, en un pasaje que ya mencionamos, que decidió reencarnar como cisne por odio al linaje femenino. Después de la elección de todas las almas, una por una pasaba con las Parcas y con Necesidad, quienes daban al alma su hado y su destino y lo hacían irreversible, lo cual

muestra, de nuevo, que esas dos cosas: el hado y el destino, son una elección del alma, no de alguna divinidad o de algún otro ser. Esto podría estar en consonancia con lo que se muestra en las tragedias griegas en donde el hombre, con sus decisiones, aunque a veces involuntarias, alcanza su destino, por más fatal que éste sea. Posteriormente, Er narra que las almas se dirigen hacia la llanura del Olvido (Leteo), donde el calor es asfixiante porque no hay vegetación; éstas acampan al lado del río de la Despreocupación y los que beben demasiado se olvidan de todas las cosas. El camino platónico de la muerte termina aquí. Fernández-Galiano explica que la imagen de la llanura del Olvido debía ser del dominio general, como lo muestra Aristófanes (*Ranas*, 186), pero dice que tenía significado especial en las escatologías pitagórica y órfica, de donde Platón lo tomó.⁶³

Por otro lado, en el *Fedón* (112.e.8-ss.), Platón hace una descripción del mundo y habla del Tártaro, el lugar donde todos los ríos unen sus aguas. Explica que hay cuatro corrientes principales, una es el Océano, que es la mayor y corre por el exterior; la segunda es el Aqueronte, que corre en sentido opuesto a través de lugares desiertos y que llega a la laguna Aquerusia; la tercera corriente se llama Piriflegeton y la cuarta, Cocito.

Los muertos son juzgados según sus acciones en vida y enviados, así, a estos lugares. Los que no han sido ni enteramente criminales ni absolutamente inocentes van al Aqueronte y desde allí son conducidos en barcas a la laguna Aquerusia donde pagan sus faltas con diversos castigos hasta que, libres de ellos, reciben la recompensa debida a sus buenas acciones. Los que han cometido muchas faltas y son incurables van al Tártaro, de donde no salen jamás. Los que han cometido faltas contra personas en específico, después de un año de haber estado en el Tártaro, son arrojados a la laguna Aquerusia, donde deben implorar el perdón de la gente contra la que cometieron las faltas para poder entrar allí y

⁶³ *La República*, p. 236.

seguir el mismo proceso que ellos, de lo contrario son regresados al Tártaro y tienen que volver a intentarlo, hasta ser perdonados. Por su parte, los que han llevado una vida en la santidad:

οὗτοί εἰσιν οἱ τῶνδε μὲν τῶν τόπων τῶν ἐν τῇ γῆ ἐλευθερούμενοί τε καὶ ἀπαλλαττόμενοι ὡσπερ δεσμοτηρίων, ἄνω δὲ εἰς τὴν καθαρὰν οἴκησιν ἀφικνούμενοι καὶ ἐπὶ γῆς οἰκιζόμενοι.

(114.b.6-c.2)

Dejan estos lugares terrestres como una prisión y son recibidos en lo alto, en esa tierra pura, donde habitan.

(Trad.: C. Eggers Lan)

Lo cual nos muestra que en esta concepción la vida que la gente decide llevar está directamente relacionada con lo que le sucede en el más allá. Además, posteriormente hace hincapié en que la muerte no es un camino fácil:

νῦν δὲ ἔοικε σχίσεις τε καὶ τριόδους πολλὰς ἔχειν· ἀπὸ τῶν θυσιῶν τε καὶ νομίμων τῶν ἐνθάδε τεκμαιρόμενος λέγω.

(107.e.4-108.a.6)

... tiene, por el contrario, muchas revueltas y muchas travesías, como lo infiero de lo que se practica en nuestros sacrificios y en nuestras ceremonias religiosas.

Seguramente se refiere a algún misterio donde, como ya mencionamos, se ‘representaba’ lo que sucedería en el más allá. Se podría pensar que estas historias son una invención platónica, sin embargo nos parece que las coincidencias con lo que los órficos refieren no pueden ser casualidad. Diez de Velasco explica que el nuevo imaginario del viaje al más allá sirve para ilustrarnos un intento de reelitización de la sociedad desde unos presupuestos nuevos (aunque beben en tradiciones muy antiguas), esta vez intelectuales y místicos en los que la pureza vital y el conocimiento se presentan como valores superiores a la vida heroica, afirma que “la plasmación real de este intento de reelitización espiritual (de iniciados) fracasó, salvo en Magna Grecia en algunos momentos”.⁶⁴ Tal vez Diez de

⁶⁴ F. Diez de Velasco, *Los caminos de la muerte...*, p. 101.

Velasco pensaba al decir “salvo en algunos momentos” precisamente en estos misterios órficos tan populares en la península itálica.

Independientemente de que hubiera existido una separación social (espiritual o material), el hecho es que las concepciones órfica y platónica (sean o no la misma) introdujeron elementos nuevos en la idea de lo que sucedía en el más allá, tanto justo después de la muerte como posteriormente, lo cual debió haber influido en la manera como los ceramistas representaban el inframundo.

Como un testimonio tardío, contamos con un diálogo de Luciano (siglo II d. C.) titulado *Menipo o necromancia*. En él, Menipo realiza un viaje por el inframundo para buscar a Tiresias y preguntarle cuál era la mejor clase de vida. El objetivo de Luciano no es dar una descripción diferente del inframundo, sino atacar a los ricos y a los filósofos. En el diálogo, un sacerdote o sucesor de Zoroastro hizo que Menipo lograra descender al inframundo, advirtiéndole que si alguien le preguntaba su nombre, contestara: “Heracles, Ulises u Orfeo”, incluso le puso un vestido típico persa, un sombrero de fieltro, una piel de león y le dio una lira, con el fin de que se pareciera a ellos. En su viaje ve a personajes conocidos: los jueces Éaco, Radamanto y Minos, a Caronte, al Cancerbero, a las Erinias, a las almas castigadas, entre ellas las de Ixión, Sísifo y Tántalo, y a otras más de personas reales que en su tiempo fueron ricas. Luciano describe al inframundo con los mismos personajes que veremos en las vasijas siguientes, lo que nos hace pensar que ciertamente era una visión general, pero que el orfismo (según elementos que analizaremos) introdujo elementos nuevos.

Entonces, contamos con testimonios tanto de la Magna Grecia como del Ática acerca de lo que sucede en el más allá que tienen relación con el orfismo, por lo que suponemos que esta tradición puede ser resultado de una síntesis que realizaron los órficos,

así que podemos decir que es este movimiento el que revolucionó esta concepción, haciéndola más detallada y completamente personal.

Orfeo y el orfismo en el más allá de las vasijas apulias

A partir de la información iconográfica, se ha discutido si existen paralelos entre las distintas concepciones órficas y el representado en algunas vasijas apulias. Guthrie⁶⁵ niega la existencia de estos paralelos y además dice que las vasijas no agregan nada al conocimiento del orfismo. Burkert, por su parte, afirma:

La iconografía apulia no permite documentar una religión unitaria órfico-itálica del más allá. Las representaciones figuradas no son sustitutas de los textos de Orfeo que debieron de circular por esa época en Italia, pero que están perdidos para nosotros. La presencia de Orfeo caracteriza sólo a un pequeño sector del ambiente dionisiaco ilustrado en los vasos apulios; no hay que dar por sentado que todo el simbolismo funerario, e incluso el credo funerario, de carácter báquico o dionisiaco, deban ser al mismo tiempo 'órficos'. Desde esta perspectiva, el orfismo aparece más bien como un movimiento elitista dentro de una tradición de culto báquico más amplia; el vínculo con los libros quedaría en todo caso como un privilegio de la clase superior.⁶⁶

En cambio, Schmidt⁶⁷ considera que los vasos de esta región que representan al Hades se deben interpretar dentro de un contexto órfico. Por otro lado, Giangiulio ha estudiado las relaciones entre el pensamiento religioso y cultural de las laminillas doradas y las vasijas apulias y los *pinakes*, así como el campo órfico-pitagórico.⁶⁸ Bernabé, por su parte, explica que la preferencia por las escenas del más allá, esto es, por las descripciones del reino infernal presidido por el palacio de Plutón y Perséfone, "se ha considerado indicio de una producción de encargo y restringida, destinada a un grupo de élite de la sociedad

⁶⁵ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 187.

⁶⁶ W. Burkert, *De Homero a los magos...*, pp. 108-109.

⁶⁷ Cf. M. Schmidt, "Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota", p. 129.

⁶⁸ Cf. M. Giangiulio, "Le laminette auree nella cultura religiosa della Calabria greca: continuità ed innovazione", pp. 11-53.

apulia, posiblemente iniciados en los misterios órficos o dionisiacos”.⁶⁹ Además, como mencionamos en la introducción, Ricardo Olmos, ha puesto en relieve las semejanzas entre algunas vasijas apulias y las laminillas doradas.⁷⁰

Como hemos dicho, ciertamente el imaginario del más allá no pertenece en exclusivo a los órficos, sino que seguramente ellos tomaron elementos de otras creencias para construir las suyas, sin embargo se debe notar que ellos fueron los únicos en recoger de esa manera específica esas creencias, por lo que nos parece válido afirmar que las vasijas apulias se fabricaron en y gracias a un contexto órfico. Además, la importancia de la figura de Orfeo en estas vasijas no puede ser casual. De hecho, Diódoro Sículo, en su *Biblioteca histórica*, refiere que Orfeo importó de Egipto por primera vez la concepción del inframundo:

τὰς δὲ τῶν ἀσεβῶν ἐν ᾗδου τιμωρίας καὶ τοὺς τῶν εὐσεβῶν λειμῶνας καὶ τὰς παρὰ τοῖς πολλοῖς εἰδωλοποιίας ἀναπεπλασμένας παρειαγαγεῖν μιμησάμενον τὰ γινόμενα περὶ τὰς ταφὰς τὰς κατ’ Αἴγυπτον.
(1.96.5.4-6.1)

Los castigos de los impíos en el Hades y las praderas de los bienaventurados y las escenas imaginarias representadas por tantos autores, los introdujo él [Orfeo] a imitación de los ritos funerarios egipcios.

(Trad.: F. Parreu Alasà)

El hecho de que Orfeo aparezca en el Hades en estas representaciones tiene varias explicaciones, una de ellas es que los iniciados se sentían seguros sabiendo que éste ciertamente conocía lo que pasaba en el más allá y se los enseñaba a través de sus textos e iniciaciones. Además, como ya analizamos páginas arriba, estas imágenes podrían también representar que Orfeo está intercediendo por los iniciados, haciendo un pacto con Hades a favor de éstos. Por último, como ya dijimos, los ritos iniciáticos tienen una estrecha relación con la muerte, de hecho son una preparación para ella. Entonces, si se representaba

⁶⁹ A. Bernabé, “Un vaso apulio del M.A.N. de Madrid. Ecos literarios del rapto de Perséfone en el pintor de Baltimore”, pp. 4-5.

⁷⁰ Cf. Apéndice al libro de A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*

el más allá, se estaba haciendo alusión, al mismo tiempo, a las iniciaciones y se ayudaba, así, a recrear este mundo que los iniciados deseaban conocer y reconocer. Podemos pensar que, tal vez, estas vasijas eran parte de las iniciaciones o se usaban como recordatorio de éstas.

Empecemos con el análisis de las vasijas apulias que representan a Orfeo en el más allá.

VASIJA 50

La primera imagen que presentaremos es de una vasija datada entre los años 370 y 350 a. C. que se encuentra en Ruvo, en el Museo Jatta. El LIMC nos proporciona un dibujo de un fragmento.



Vasija 50

Orfeo toca la cítara frente el palacio de Hades, cuyo umbral oscuro ilumina una mujer joven con dos antorchas quien, según la inscripción que se encuentra sobre ella, es Hécate. El peinado revuelto y los pies en movimiento de la muchacha, que no llegan a rozar el suelo, indican un largo viaje, además, para el camino resulta también adecuada la túnica corta, con las cintas cruzadas que le ciñen el pecho. Así, la diosa ha acompañado a Orfeo, iluminando los senderos del reino subterráneo.

En el interior del palacio representado con columnas, Perséfone, con cetro y caracterizada como esposa, mira hacia el cantor. Su rostro, en tres cuartos y levemente inclinado, según Olmos “a causa del *aidós* o pudor nupcial”,⁷¹ indica también su estado anímico, afectado por la música. La mano de Hades, al que no vemos completo, reposa en el hombro de ésta. Este mismo autor dice que ambos dioses están conmovidos porque Orfeo estaría cantando su propia historia: el rapto de Perséfone a manos de Hades.

En el extremo superior izquierdo está Nike, la victoria alada, quien parece que se está yendo, ya que su mano derecha está empujando la puerta que comunica este reino con el superior, de donde ella viene. Olmos explica que ella ya ha cumplido su cometido, esto es, coronar a Orfeo, por lo que ahora se retira.⁷² Debajo de Orfeo, también del lado izquierdo, está sentada Dike con la pierna derecha cruzada encima de la izquierda, quizá escuchando el canto de Orfeo. Abajo del palacio de Hades, vemos a dos Euménides-Erinias coronadas con serpientes, parece que salen del suelo. A su lado está el guardián del reino, el triple Cancerbero.

⁷¹ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, p. 25.

⁷² *Idem.*

Canto de Orfeo en el inframundo

Como ya mencionamos páginas arriba, proponemos que Orfeo canta, tanto en estas escenas del inframundo como ante los tracios, ideas órficas, es decir, la cosmogonía y la teogonía órficas. Por otro lado, puede ser que también esté narrando la *Catábasis*, es decir que al mismo tiempo que relata (a los ya iniciados o a los que se están iniciando) lo que sucede en el más allá, vayan apareciendo ante ellos los personajes y elementos de la narración. Así, los iniciados tendrían, con una vasija como ésta frente a ellos, una ‘recreación’ del más allá salida del mismo poema órfico.

Naiskos

Como veremos en este tipo de imágenes, los dioses del inframundo, Hades y Perséfone, son representados dentro de un templo, el llamado *naiskos* (ναῖσκος de ναός: templo). En el caso de estos dioses del inframundo, el *naiskos* también se vuelve su morada, esto es, su palacio. Esto permite que, por un lado, les lleven ofrendas (como a un templo) y por otro, que los veamos en actividades cotidianas, por ejemplo, comiendo, ya que ahí llevan a cabo su vida. La idea de que Hades y Perséfone vivían en un palacio no es, claramente, órfica, sino que era una creencia común en Grecia.

Antorchas

Recordemos que una de las mujeres ménades de la vasija 16 sostiene unas antorchas para alumbrar la iniciación que se lleva a cabo en la noche, en la oscuridad. La explicación de por qué las iniciaciones se realizaban en la noche se encuentra precisamente en estas vasijas, ya que vemos que el inframundo es también oscuro, tal como se describe en la

Odisea en el libro XI, así que si la iniciación era una representación del inframundo, debía llevarse a cabo en la noche de igual modo. Podemos afirmar, entonces, que el artesano y la gente que reconocía esta imagen tenían la certeza de que lo que se vivía en las iniciaciones les ayudaba a saber cómo era el más allá.

Perséfone

Hesíodo menciona a Perséfone sólo relacionándola con otros personajes, la primera vez como esposa de Hades (*Teogonía*, 767-769), y la segunda como hija de Deméter (912-914). En la teogonía órfica, en cambio, esta diosa tiene un papel más amplio, no sólo se narra que es hija de Zeus y de Deméter, como en la teogonía referida en el papiro de Derveni, en donde vemos el incesto de Zeus con su madre, Rea (identificada con Deméter) “αὐτ]άρ [ε]πει δ[ὴ] π]άντα Διὸ[ς] φρήμ μ[ή]σατ[ο] ἔργα, / [ἤθελε μητρὸς ἑὰς μιχθήμεναι ἔμ φιλότῃτι.” (XXV. 14-15): “Pero cuando la mente de Zeus hubo concebido todas sus obras, deseaba unirse en amor con su propia madre.” (Trad.: A. Bernabé). Sino que se considera que Perséfone también es madre de Dioniso, idea que encontramos en la teogonía denominada de Jerónimo y Helánico, a través de Atenágoras en su *Legatio sive Supplicatio pro Christianis*: “εἶθ' ὅτι Φερσεφόνη τῇ θυγατρὶ ἐμίγη βιασάμενος καὶ ταύτην ἐνδράκοντος σχήματι, ἐξ ἧς παῖς Διόνυσος αὐτῶ.” (20.3.5-12): “E incluso (dicen) que (Zeus) se apareó con Perséfone, su hija, tras haberla violado también bajo la forma de una serpiente, y que tuvo de ella un hijo, Dioniso.” (Trad.: A. Bernabé). Además explica cómo esta historia cambió la percepción que se tenía acerca de Zeus:

ἢ τὸν Δία μεμισηκέναι, ἐκ μητρὸς μὲν Ἰρέας θυγατρὸς δὲ Κόρης πε-
παιδοποιημένον, γυναικὶ δὲ τῇ ἰδίᾳ ἀδελφῇ χρώμενον, ἢ τὸν τούτων

ποιητὴν Ὀρφέα, ὅτι καὶ ἀνόσιον ὑπὲρ τὸν Θυέστην καὶ μιαρὸν ἐποίη-
σεν τὸν Δία·

(32.1.4-7)

Odiarían a Zeus (que tuvo hijos de su madre, Rea, y de su hija, Core, teniendo así como esposa a su propia hermana) o a su poeta Orfeo el creador de estas historias, porque hizo a Zeus más impío y abominable que Tiestes.

(Trad.: A. Bernabé)

Entonces, si se acepta que Perséfone es madre de Dioniso, la importancia de ésta crece, ya que, recordemos, éste es el dios principal en la teogonía órfica. Perséfone sería, así, no sólo hija y amante de Zeus a la vez, sino madre del dios más importante para los órficos, así como reina del inframundo. Giorgio Colli, en la compilación que realiza de textos órficos, transmite el siguiente texto de un papiro de Berlín acerca de Perséfone que narra, primero, el origen e importancia de esta diosa:⁷³

[ὁ Ὀρφεὺς [δὲ] Διὸς] ἀδελ[φ]ὴν παραδέδωκεν,
οἱ δὲ μητέρα· ὦν οὐθὲν τῶν εὐ[σ]εούν-
των εἰς ἐπίμνησιν <πε>ποιήται· ἔ[χ]ει γὰρ ἐ[κ]
Διὸς καὶ Δήμητρ[ος] θυγατρ[ὸς] ἀρχὴν Φερ-
σεφόνης ἴα πλ[ε]κού[σ]η[ς] συνπαρουσῶν
τῶν [Ὠκεα]νοῦ θυγατέρ[ω]ν, ὧν ὀνόματα
ταῦτα ἐκ τῶν] Ὀρφέως ἐπῶν· Λευ[κ]ίππη...

(vv.44, II)

Orfeo transmitió que era hija de Zeus,
otros que era su madre; pero nada de eso está
hecho hacia la memoria de hombres piadosos, pues todo tiene
comienzo desde la hija de Zeus y de Démeter, Perséfone,
que trenza violetas en compañía
de las hijas de Océano, cuyos nombres,
según los poemas de Orfeo, son: Leucipa...
(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Y posteriormente describe la historia del rapto de Perséfone a manos de Hades (III).

Además, acerca de la importancia del papel de Perséfone en el inframundo para los órficos, contamos también con un *Himno* (XXIX) dedicado a ella, del cual transcribimos los versos que nos interesan:

Φερσεφόνη, θύγατερ μεγάλου Διός, ἐλθέ, μάκαιρα,
μουνογένεια θεά, κεχαρισμένα δ' ἱερὰ δέξαι,

⁷³ G. Colli, *La sabiduría griega*, 4. B21

Πλούτωνος πολύτιμε δάμαρ, κεδνή, βιοδῶτι,
ἢ κατέχεις Ἄϊδαο πύλας ὑπὸ κεύθεα γαίης ...
Εὐμενίδων γενέτειρα ...
ἦν Ζεὺς ἀρρήτοισι γοναῖς τεκνώσατο κούρην ...
κλῶθι, μάκαιρα θεά, καρπούς δ' ἀνάπεμ' ἀπὸ γαίης ...
(vv. 1-4, 6, 7, 17)

Perséfone, hija del gran Zeus, ven, afortunada, unigénita diosa, acepta estas agradables ofrendas, venerada esposa de Plutón, diligente, vivificadora, que posees las puertas del Hades en las profundidades de la tierra... madre de las Euménides... muchacha a la que en procreación secreta, engendró Zeus... Escúchame, bienaventurada diosa, y envíanos los frutos de la tierra...

(Trad.: M. Perriago Lorente)

Por otra parte, podemos ver que en las laminillas de oro Perséfone, como reina del inframundo, tiene poder sobre la decisión del destino del alma: “νῦν δ' ἰκέτι<ς> ἦκω
πα<ρα>ὶ ἀγνή<ν>Φε<ρ>σεφόνε<ι>αν / ὥς με{τ} πφ<ρ>ω<ν> πέμψη<ι>ρό
ἔδρας ἐς εὐαγέ{τ}ωγ.” (L 10 a-b 6-7): “Ahora vengo suplicante a la sagrada Perséfone, / para que, benévola, me envíe a la sede de las purezas.” (Trad.: A. Bernabé).

Como sabemos, Perséfone y Deméter eran diosas importantes para toda la sociedad griega ya que pertenecían al ámbito de la agricultura y la fertilidad. De hecho, se realizaban festivales en su honor no sólo los misterios eleusinos, sino también los Tesmoforia, los cuales se celebraban no sólo en Atenas, sino en Magna Grecia. Bremmer explica que en Atenas este festival duraba tres días y en Sicilia diez, “ya que aquí Deméter y Kore ocupaban posiciones importantes en el panteón local.”⁷⁴

El hecho de que en Magna Grecia estas dos diosas tuvieran un papel más relevante se ve reflejado en que las vasijas realizadas en esta zona tienen más elementos de los misterios mezclados, tanto órficos como eleusinos y dionisiacos. Además los misterios eleusinos no eran ajenos a los órficos, incluso es probable, explica Guthrie, puesto que los representantes de Orfeo enseñaron en Atenas y cualquier ateniense (o cualquier griego)

⁷⁴ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 76.

podía iniciarse en Eleusis, que muchos iniciados eleusinos lo fueran órficos también.⁷⁵ Empero, la religión eleusina siguió siendo fundamentalmente diferente de la de Orfeo. Primero, y sobre todo, el orfismo era un modo de vida, que imponía un régimen ascético que cumplir en las acciones diarias. Eleusis no tenía tal exigencia. Además, la doctrina órfica de la degradación del cuerpo y de todo lo corporal parece no haber existido en Eleusis. Por otro lado, en los misterios eleusinos, la idea de inmortalidad era un desarrollo, y no una contradicción, con respecto a las creencias homéricas.

La historia de Perséfone, ciertamente, pertenece principalmente a los misterios de Eleusis, la diferencia es que el orfismo enfatiza la ‘liberación’ del alma, decisión en la que participaba esta diosa, más que la experiencia visual del iniciado a través de la historia del rapto, característica de los ritos eleusinos. Así que la importancia de Perséfone entre los órficos tiene varias causas: en primer lugar, como diosa proveedora de los dones de la agricultura, como cualquier griego lo pensaba; en segundo lugar, como madre de Dioniso, dios principal de este movimiento y ‘padre’ de los mortales; y en tercero y más importante, como reina y jueza del inframundo, lugar por el que los iniciados tenían especial interés.

Hécate

Esta diosa aparece en la vasija que ahora analizamos, la 50, alumbrando a Orfeo. Hesíodo refiere que Hécate es hija de Asteria y Perses (ambos Titanes) y que fue muy honrada por Zeus Cronida (*Teogonía*, 411-415). También narra que esta diosa es muy favorable con aquél que la invoca (416-420). Calímaco, por su parte, refiere la historia con algunas variantes importantes, las cuales tienen relación con la vasija que estamos analizando:

⁷⁵ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 156.

τῆι Δήμητρι μειχθεὶς ὁ Ζεὺς τεκνοῖ Ἑκάτην διαφέρουσιν ἰσχυῖ καὶ
μεγέθει τῶν θεῶν. ἦν ὑπὸ γῆν πεμφθῆναι ὑπὸ τοῦ πατρὸς πρὸς Περσε-
φόνης ζήτησιν. <...φησὶν· διὸ> καὶ νῦν ἼΑρτεμις καλεῖται καὶ Φύλαξ
καὶ Δαιδοῦχος καὶ Φωσφόρος καὶ Χθονία.

(fr. 466)

“De su unión con Deméter, Zeus engendró a Hécate, que se distingue entre los dioses por su fuerza y su estatura”. Y [añade que] fue enviada por su padre a las regiones subterráneas en busca de Perséfone, [por eso] todavía se le llama Artemis, Protectora, Portadora de antorcha, Portadora de luz y Ctonia.

(Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Así que según este autor, Perséfone y Hécate serían hermanas. Ciertamente, a esta diosa se le asociaba con el mundo de los muertos, considerándola como sierva de Perséfone, su proximidad era indicada por el aullido de los perros, animal al que se le relaciona frecuentemente. También se le asociaba con la hechicería y la magia negra y recibía culto en las encrucijadas, en las que se ponían platos con comida para ella a finales de cada mes, como un rito purificador. En las estatuas se le representaba con tres cuerpos (quizá mirando hacia tres caminos).⁷⁶ Entonces, como vemos, Hécate está relacionada estrechamente con el mundo subterráneo y, además, con la magia, y dado que había quien consideraba que Orfeo realizaba ensalmos mágicos, podría tener relación cercana con él también.

Por otro lado, más adelante veremos que en algunas vasijas Hécate aparece dos veces, siendo que ninguno de los personajes está repetido en ninguna vasija, así que esto podría tener relación con el hecho de que en las estatuas se le representara de forma triple.

Dike

Dike, la Justicia personificada como divinidad que es maltratada por los hombres aparece ya en Hesíodo (*Los trabajos y los días*, 256-262). Además, como acompañante de

⁷⁶ M. C. Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*, s.v.: “Hécate”.

Zeus aparece también en Sófocles (*Edipo en Colono*, 1380-1382). Contamos, por otro lado, con un *Himno órfico* (LXII), dedicado a esta diosa, Justicia, el cual transcribimos completo:

Ὅμμα Δίκης μέλπω πανδερκέος, ἀγλαομόρφου,
ἢ καὶ Ζηνὸς ἄνακτος ἐπὶ θρόνον ἱερὸν ἴζει
οὐρανόθεν καθορώσα βίον θνητῶν πολυφύλων,
τοῖς ἀδίκους τιμωρὸς ἐπιβρίθουσα δικαία,
ἐξ ἰσότητος ἀληθείαι συνάγουσ' ἀνόμοια·
πάντα γάρ, ὅσσα κακαῖς γνώμαις θνητοῖσιν ὀχεῖται
δύσκριτα, βουλομένοις τὸ πλεόν βουλαῖς ἀδίκοισι,
μούνῃ ἐπεμβαίνουσα δίκην ἀδίκους ἐπεγείρεις·
ἐχθρὰ τῶν ἀδίκων, εὐφρων δὲ σύνεσσι δικαίοις.
ἀλλά, θεά, μόλ' ἐπὶ γνώμαις ἐσθλαῖσι δικαία,
ὥς ἂν ἀεὶ βιοτῆς τὸ πεπρωμένον ἡμᾶρ ἐπέλθοι.
(vv. 1-11)

Canto a la Mirada de la Justicia que todo lo ve, de espléndida figura, que se sienta en el sagrado trono del soberano Zeus y, desde el cielo, contempla la vida de los mortales que se distribuyen en diferentes pueblos, dejándose caer como justa vengadora de las injusticias y confrontando, desde su ecuanimidad, los hechos anómalos con la verdad, pues todo cuanto, por sus malos pensamientos, les marcha a los mortales de un modo confuso, al desear su provecho con injustas intenciones, tú sola lo reconduces imponiendo el castigo a los injustos. Ven, pues, diosa justa, para inspirarnos nobles pensamientos, hasta que, en cualquier momento, pueda presentarse en mi existencia el día fatal fijado por el destino.
(Trad.: M. Periago Lorente)

Platón, por su parte, refiere una teogonía que podría considerarse órfica puesto que la nombra ‘antigua’, adjetivo que utiliza en otras ocasiones para hablar de Orfeo y su doctrina. En esta teogonía habla de Justicia como diosa compañera de Zeus que vigila y castiga las injusticias de los hombres (*Leyes*, 715.e.7- 716.a.4). El pasaje platónico —aclara Bernabé— parece parafrasear un texto similar al siguiente, el cual es transmitido por Proclo en su *Comentario a la República de Platón* y es considerado parte de las *Rapsodias*:⁷⁷

διὸ καὶ τῷ Διὶ τοῖς Τιτᾶσιν τὰς ἐγκοσμίους διανέμειν παρασκευαζομένω λήξεις ἔπεσθαι τὴν Δίκην ὃ Ὀρφεύς φησιν· τῷ δὲ Δίκη πολύποινος ἐφέσπετο πᾶσιν ἄρωγός.
(2.144.29-2.145.4)

Por eso también Orfeo dice que Justicia sigue a Zeus cuando se prepara a asignar a los Titanes sus lugares de permanencia en el cosmos: “Lo siguió de cerca Justicia pródiga en castigos, de todos protectora.”
(Trad.: A. Bernabé)

⁷⁷ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 68.

Por otro lado, Dike también es parte de la ‘reordenación’ del mundo que hace Zeus, la cual relata Hermías en sus *Escolios al Fedro de Platón* y que también es considerada parte de las *Rapsodias*: “Τριῶν γὰρ παραδεδομένων Νυκτῶν παρ’ Ὀρφεῖ, [...] τὴν δὲ τρίτην ἀπο τίκτειν φησὶ τὴν δικαιοσύνην.”⁷⁸ (154.15-27): “Pues se presentan tres noches en Orfeo, [...] la tercera sale fuera y da lugar, dice, a Justicia.” (Trad.: A. Bernabé).

Parece, entonces, que dentro de las creencias denominadas órficas, Dike no sólo tiene la importancia que desde antiguo se le otorga como compañera de Zeus y garante de la justicia, sino que, dado que vuelve a nacer, forma parte de los dioses que son especialmente adorados por los órficos. De hecho, esta relevancia se refleja en la vida cotidiana, por ejemplo, en Demóstenes hallamos una referencia al papel de esta diosa, en la cual, un litigante trata de influir en el voto de los jurados remitiéndose a ella:

τὴν τὰ δίκαι’ ἀγαπῶσαν Εὐνομίαν περὶ πλείστου ποιησαμένου, ἢ πάσας καὶ πόλεις καὶ χώρας σῶζει· καὶ τὴν ἀπαραίτητον καὶ σεμνὴν Δίκην, ἣν ὁ τὰς ἀγιωτάτας ἡμῖν τελετὰς καταδείξας Ὀρφεὺς παρὰ τὸν τοῦ Διὸς θρόνον φησὶ καθημένην πάντα τὰ τῶν ἀνθρώπων ἐφορᾶν, εἰς αὐτὸν ἕκαστον νομίσαντα βλέπειν οὕτω ψηφί ζεσθαι, φυλαττόμενον καὶ προορόμενον μὴ καταισχνῆναι ταύτην,
(*Or.* 25.15.4-25.16.6)

[es necesario que cada uno emita su veredicto] estimando sobre todo a Eunomía, amante de lo justo, que preserva todas las ciudades y regiones. Y en cuanto a la inexorable y venerable Dike —que, según dice Orfeo, el que nos enseñó iniciaciones más sagradas, está sentada junto al trono de Zeus y observa todo de los hombres—, todo el que crea tener confianza en sí mismo debe comportarse de manera digna, cuidando y velando que no sea deshonrada.
(Trad.: A. Bernabé)

Como vemos, la importancia de Dike en este pasaje radica principalmente en haber sido mencionada por Orfeo. El hecho de que un litigante lo considerara un argumento adecuado podría significar que los atenienses que lo escuchaban sabían de qué hablaba, es decir, que conocían la cosmogonía órfica.

⁷⁸ El griego fue tomado de O. Kern, *Orphicorum Fragmenta*, fr. 99.

Ya que tenemos claro que Dike está presente, con un papel relevante, en la cosmogonía órfica, debemos preguntarnos qué hace este personaje en el inframundo en la vasija 51, donde canta Orfeo, si su lugar está en el Olimpo, al lado de Zeus. Creemos que la respuesta está en que Dike es encargada tanto del orden cósmico como del individual y este orden es una condición necesaria para gozar de las promesas órficas en el más allá. Entonces, es posible que la falta de justicia sea equiparada a la impureza, de la cual ya dijimos unas palabras al hablar del *louterion*. Esta demanda de pureza se encuentra también en las *Rapsodias*, específicamente en Proclo en su *Comentario a la República de Platón*:

ἐπεὶ καὶ τὰ ἄλλα παρ' Ὀρφέως ἐμυθολόγησεν λαβών, οἷον ὅτι ἐν τῷ Ἀχέροντι καθαίρονται καὶ τυγχάνουσιν εὐμοιρίας τινός οἱ μὲν κ' εὐ-
αγέωσιν ὑπ' αὐγᾶς ἡελίοιο, αὗτις ἀποφθίμενοι μαλακώτερον οἶτον ἔ-
χουσιν ἐν καλῷ λειμῶνι βαθύρροον ἀμφ' Ἀχέροντα, καὶ ὅτι κολάζον-
ται ἐν τῷ Ταρτάρῳ· οἱ δ' ἄδικα ῥέξαντες ὑπ' αὐγᾶς ἡελίοιο ὑβρισταὶ
κατάγονται ὑπὸ πλάκα Κωκυτοῖο Τάρταρον ἐς κρούοντα.

(2.340.11-20)

Quienes han sido puros bajo los rayos del sol, una vez que han fallecido, alcanzan un destino más grato en el hermoso prado, cabe el Aqueronte de profunda corriente. [...] Los que obraron contra la justicia bajo los rayos del sol, réprobos, son descendidos junto al llano del Cócito, al gélido Tártaro.

(Trad.: A. Bernabé)

Concluyendo, en este pasaje, la pureza es sinónimo de justicia, lo que implica que ambas son condiciones igualmente importantes en el ritual órfico, por lo tanto, actuar contra Justicia es volverse impuro, por lo que la aparición de Dike en estas vasijas apulias implica que en esta escena, al lado de Orfeo cantando e intercediendo por sus iniciados, triunfan la justicia y la pureza.

Nike

Como mencionamos en la descripción de la vasija, probablemente Nike ha bajado al inframundo para coronar a Orfeo y ahora está a punto de abandonar el lugar. En la vasija 44 también vimos que Nike corona a este personaje y, dado que igualmente está presente

Hades, pensamos que ambas representaciones tienen el mismo significado. Por otro lado, en el análisis de las vasijas áticas hablamos del posible significado de la corona que tiene Orfeo cuando canta a los tracios. Además, en una laminilla descubierta en Turios se menciona un alma coronada:

κύκλο<υ> δ' ἐξέπταν βαρυπενθέος ἀργαλέοιο,
ἴμερτο<υ> δ' ἐπέβαν στεφάνο<υ> ποσὶ καρπαλίμοισι,
δεσ{σ}ποίνας δ' {ε} ὑπὸ κόλπον ἔδυν χθονίας βασιλείας·
(L 9, 5-7)
Salí volando del penoso ciclo de profundo pesar,
me lancé con ágiles pies por la ansiada corona
y me sumí bajo el regazo de mi señora, la reina subterránea.
(Trad.: A. Bernabé)

La cuestión en este pasaje es qué clase de corona es ésta por la que se lanza el alma. Como ya mencionamos, la corona tenía distintos usos y significados, ya que se relacionaba con el banquete, con el mundo inferior, con el triunfo en la competición atlética y con un conjunto de símbolos místicos. En esta laminilla, explica Bernabé⁷⁹, todos estos valores parecen confluir: se trata de un objeto concreto, deseado y recibido como premio, como prueba del éxito en el tránsito al Hades; la liberación del iniciado del ciclo de nacimientos es concebida como un triunfo, como la consecución de una meta lograda tras muchos esfuerzos, por lo que también es un símbolo de su victoria sobre las reencarnaciones; es asimismo un símbolo funerario, no se produce en este mundo, sino en el más allá; también tiene un fundamento místico, ya que es una señal de que se es iniciado; por último, también se relaciona con el banquete porque es un festín perpetuo lo que se le promete al buen mista o iniciado. Si seguimos lo que esta laminilla órfica dice, entendemos que el papel de Nike en la vasija que estamos analizando no es cualquier cosa, sino que dota a Orfeo con todas estas características, que también tendrán los iniciados al morir.

⁷⁹ A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, pp. 170- 173.

En esta escena, parece que Orfeo tiene corona o de laurel o de mirto, acerca de esto Bernabé explica: “el mirto parece ser la corona por excelencia de iniciados en los misterios, lo que está estrechamente relacionado con su lugar en el culto de los muertos y en el de Deméter y Perséfone.”⁸⁰ Por otro lado, algo que confirma la relación de Nike con la corona que lleva puesta Orfeo es que éste no vuelve a aparecer coronado en las vasijas que lo representan cantando en el inframundo y tampoco volveremos a ver a esta diosa en esta posición, a punto de salir del inframundo, lo cual confirma lo hasta ahora explicado.

Entonces, hemos relacionado con el orfismo a algunos de los personajes que aparecen en esta vasija, los que no hemos mencionado, lo haremos más adelante.

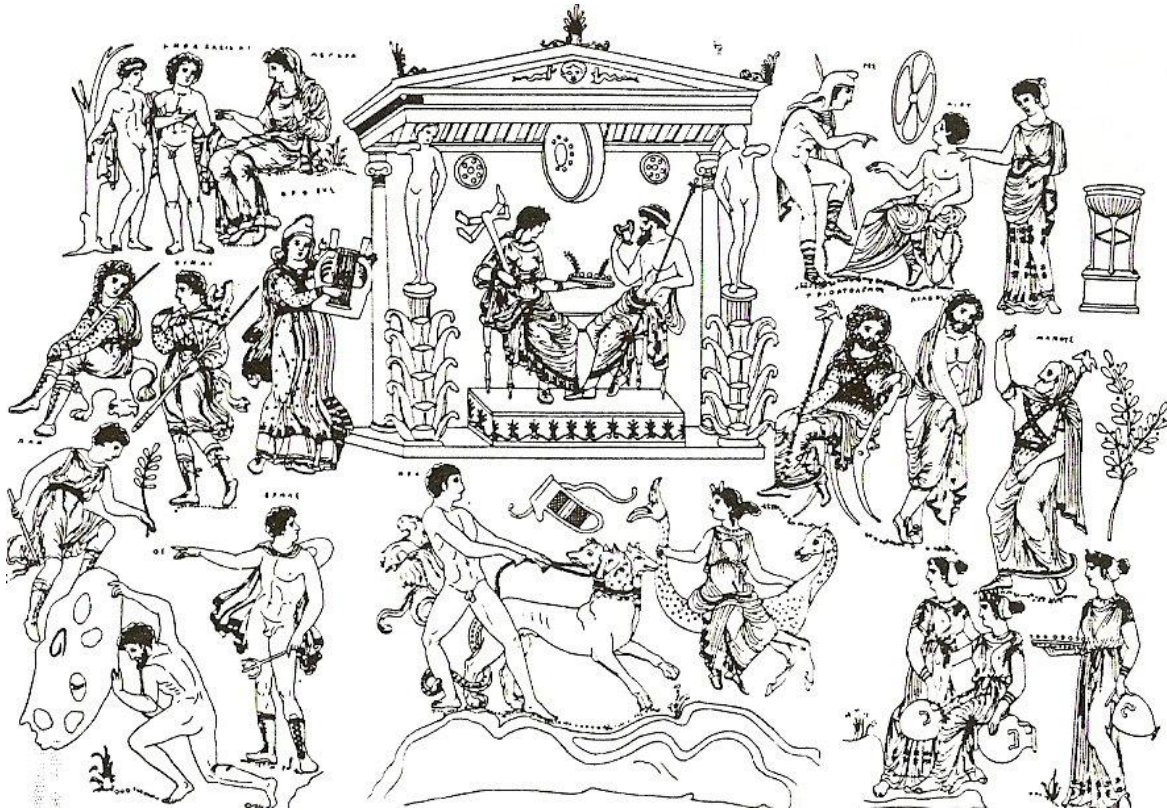
VASIJA 51

La siguiente vasija es una cratera apulia de volutas, procedente de Altamura, que actualmente se encuentra en Nápoles, en el Museo Nacional, y que fue datada alrededor del 330 a. C.



Vasija 51. Imagen 1

⁸⁰ *Ibid*, p. 170.



Vasija 51. Imagen 2

La mayoría de las figuras representadas en esta vasija tiene sus nombres inscritos encima, lo cual permite una identificación segura. Dentro de la corte real o *naiskos*, Perséfone le ofrece a Hades una *fiale* que contiene unas protuberancias, como las que hemos visto en otras vasijas, y unas ramas de trigo, por su parte, él sostiene un cántaro con la mano derecha, como si estuviera a punto de beber, y su cetro con la izquierda. Las columnas de enfrente de la corte son más adornadas, parece que están simulando fuentes. A la izquierda, ya fuera de la corte, Orfeo de pie, toca la cítara vestido a la manera oriental, esto es, con *quitón* largo y adornado, una capa igualmente adornada y un gorro frigio.

Detrás de Orfeo hay dos Furias, la primera de pie y la que le sigue sentada en una piel de pantera. Encima de la cabeza de la primera, está escrito [II]OINAI, lo que alude a su función específica como demonio del inframundo que tortura al condenado. Arriba de

ellas están Mégara y los dos Heraclidas, parece que ella les dice algo que ellos escuchan atentos.

A la derecha, arriba, están Pélope, Mirtilo e Hipodamia, identificados por las inscripciones, y encima de ellos vemos una rueda de un coche que seguramente remite a su historia (la cual contaremos en el análisis). Debajo de estos personajes están los tres jueces del inframundo: Éaco, Radamanto y aquí Minos es reemplazado por Triptólemo. Debajo de ellos vemos a tres Danaides, todas con un ánfora en la mano, una de ellas, la de hasta atrás, que parece un poco separada de las otras dos, lleva, además, una *fiale* con las mismas protuberancias que la de Perséfone pero sin las ramas. En el centro de la imagen, debajo del *naiskos*, está Heracles jalando al Cancerbero y al lado de éste, una mujer montando una especie de caballo de mar. Detrás de Heracles está Hermes, quien parece indicarle el camino que debe seguir para salir de ahí. En el extremo inferior izquierdo, vemos a Sísifo empujando una piedra enorme y arriba a otra Furia (NAN: ¿[M]AN[IA]? O ¿[A]NAN[KH]?) que parece presionarlo.

Como vemos, la disposición de los personajes de esta vasija es parecida a la anterior, sin embargo tenemos personajes y elementos nuevos que analizar.

Heracles

Dada la disposición de los personajes en la vasija, se podría pensar que Heracles es el principal, ya que se encuentra en el centro. Ciertamente Heracles era una referencia importante en el Hades, de hecho Odiseo (*Odisea*, XI. 601-614), en su viaje a este lugar, relata que vio su imagen allí (dado que él se encuentra físicamente en el Olimpo). Cuando éste reconoce a Odiseo, le explica que su misión en ese lugar era sacar al Cancerbero, trabajo que logró guiado por Hermes y por Atenea (vv. 620-626).

Así que la presencia de Heracles en el inframundo se debe a que debe sacar al Cancerbero como parte de uno de los 12 trabajos, de hecho el último y el más difícil, que le son impuestos. Con el fin de prepararse para este trabajo, Heracles va ante Eumolpo en Eleusis, como cuenta Apolodoro en su *Biblioteca Mitológica*:

βουλόμενος μνηθῆναι [ἦν δὲ οὐκ ἐξὸν ξένοις τότε μνεῖσθαι, ἐπειδὴ περ θεοῦ Πυλίου παῖς γενόμενος ἐμνεῖτο]. μὴ δυνάμενος δὲ ἰδεῖν τὰ μυστήρια ἐπέειπε οὐκ ἦν ἡγνισμένος τὸν Κενταύρων φόνον, ἀγνισθεὶς ὑπὸ Εὐμόλπου τότε ἐμνήθη.

(II.122.5-9)

Con la intención de ser iniciado en los misterios. En aquel tiempo no estaba permitido a los extranjeros iniciarse en ellos, sin embargo fue iniciado por ser hijo adoptivo de Pilio. Pero como no podía contemplar los misterios por no haberse purificado aún de la matanza de los centauros, fue purificado por Eumolpo y entonces recibió la iniciación.

(Trad.: J. García Moreno)

Plutarco, por su parte, dice que Heracles fue iniciado a petición de Teseo (*Teseo*, XXX), por lo que cuando baja al Hades y ve a Teseo atado a una silla de tortura, lo libera.

Como testimonio de esto, tenemos vasijas en donde vemos a Heracles representado como iniciado en los misterios. Una de ellas es una *pélike* proveniente de Pantikapaion, cerca de Tracia, que ha sido datada entre 340 y 330 a. C. y que mide 0.38 m. de altura. Actualmente se encuentra en San Petersburgo en el Museo del Hermitage (**vasija 52**):



Vasija 52

Bianchi⁸¹ explica quiénes son estas figuras: en el centro está Deméter con su cetro y su corona, sentada en una roca. A la izquierda vemos a un joven que sostiene dos antorchas, en una actitud de mistagogo, tiene el cabello largo y rizado, una corona de hojas, una túnica de manga larga y botas, se ha interpretado como Eumolpo o Iaco, Euboleo. Arriba de Deméter está Triptólemo, en su carro alado. A la derecha de la diosa está el joven Pluto con diadema y cornucopia y a lado de él está Perséfone, de pie, con una antorcha. En el extremo inferior derecho vemos una figura matronal viendo hacia Deméter y Perséfone, parece ser Gaia, Temis o Rea. En el extremo superior derecho está Dioniso coronado de hiedra y con su tirso con la mano izquierda. Debajo, a la izquierda, está Afrodita con un pequeño Eros alado. Finalmente, en el extremo superior izquierdo está Heracles, coronado con mirto, sosteniendo el garrote en su mano derecha y el tirso báquico, símbolo de los iniciados, en la izquierda.

Como nos podemos dar cuenta, se trata de la representación de los misterios de Eleusis y es relevante que Heracles se encuentre ahí también, ya que significa que fue un iniciado importante en estos misterios. El siguiente testimonio es un *skyphos* que proviene de Capua y se encuentra en el Museo de Bruselas (**vasija 53**):

⁸¹ U. Bianchi, "The Greek mysteries", p. 16.



Vasija 53

Vemos a un hierofante que sostiene dos antorchas, entre Yolao, sobrino y compañero de Heracles y éste, ambos representados como iniciados, esto es, con corona aparentemente de mirto, y sosteniendo un manajo o racimo. Heracles es reconocible por su garrote que se encuentra en el suelo. Posiblemente —explica Bianchi⁸²— esta escena refiera a un rito preliminar de purificación.

Por otro lado, cabe mencionar que, como hijo de Zeus, Heracles se volvió inmortal, es decir, experimentó una apoteosis. Verbanck-Piérard explica que en la cerámica ésta se representó, en un inicio, como un desfile que se dirigía hacia Zeus y Hera (y a veces Hebe, prometida de Heracles), pero que después el motivo cambió y se transformó en el contacto entre Atenea y su protegido, Heracles.⁸³ Podemos ver esta escena en la siguiente ánfora de finales del siglo VI a. C. que se encuentra en el Museo Antropológico de la Universidad de Aberdeen (**vasija 54**):

⁸² *Ibid*, p. 24

⁸³ A. Verbanck-Piérard, "Images et croyances en Grèce ancienne: représentations de l'apothéose d'Héraklès au VI^e siècle" en *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, pp.187-199.



Vasija 54

Vemos la ‘conversación sagrada’ entre Atenea y Heracles. Además, vemos detrás de ésta a Hermes, que la acompaña. En la vasija 45 vimos también esta apoteosis de Heracles, en la cual éste y Atenea van en un carro y son rodeados por elementos de los misterios.

Así que tenemos varias razones de peso que justifican la presencia de Heracles en el inframundo dentro de un contexto místico. Primero que, siendo héroe, fue capaz de regresar del Hades vivo, como Orfeo, por lo que conocía lo que pasaba allí. Segundo, Heracles fue un iniciado importante en los misterios, por lo que su presencia se justifica en el ámbito órfico (aunque él se hubiera iniciado en el eleusino). Y tercero, al convertirse en un dios, se convertía en un ‘ejemplo a seguir’ para los iniciados, ya que, recordemos, ellos también aspiraban ese fin. Por lo tanto, la presencia de este héroe sin duda alguna tiene relación con los misterios órficos.

Mégara y los Heráclidas

Veremos que en todas las representaciones del inframundo en el que Orfeo se encuentra cantando, aparecerá Heracles, sin embargo, sólo en algunas aparecerán estos tres

personajes. Mégara es la hija de Creonte, rey de Tebas, a quien Heracles recibió como esposa en recompensa por su victoria sobre los minias de Orcómeno y de la que tuvo varios hijos, los Heráclidas. La historia cuenta que Lico de Eubea quiso matar a esta mujer, pero Heracles llegó a tiempo para matarlo a él; sin embargo Hera volvió loco a Heracles, ya que Lico era su protegido, e hizo que matara a su propia esposa e hijos. Esta historia es narrada por Apolodoro (*Biblioteca*, 2.72.1-4). No es rara, entonces, la aparición de estos tres personajes en esta escena, por un lado, relacionados con Heracles, y por otro, quizá como ejemplo de la inocencia, pues nada tuvieron que ver en su muerte.

Mujer en un caballo de mar

Esta mujer no aparece en ninguna otra imagen del inframundo con Orfeo cantando, así que la única relación que podemos hacer para su identificación es con la imagen 45, en donde veíamos la representación de la apoteosis de Heracles en medio de Nereidas en un ambiente acuático. Estas Nereidas están montadas en animales marinos y aunque no identificamos ninguno en particular, ya que tienen características fantásticas, el caballo de mar podría ser uno de ellos.

Las Nereidas eran hijas de Nereo, una divinidad marina, y de la Oceánide Doris. Son la traducción, en el lenguaje mitológico, de la infinita variedad de fenómenos y de aspectos del mar. Hesíodo (*Teogonía*, 263-264) dice que eran cincuenta y normalmente se representan en grupo. Son divinidades bienhechoras, a las cuales los marineros ofrecen sacrificios antes de partir a sus viajes.

Cuando las mencionamos, en la vasija 45, dijimos que estos personajes eran parte del *tiaso* marino que evocaba la vida después de la muerte en el momento en que Heracles se vuelve inmortal. Por lo tanto, parece que la mujer de esta vasija tiene relación con este

héroe, por eso se encuentra al lado de él, recordando, tal vez, que pronto formará parte de los del Olimpo.

Castigos y recompensas

Varios personajes representados en esta vasija podrían referir a la creencia órfica de que la conducta que se llevara en vida se vería reflejada en el más allá, es decir, que se podrían recibir castigos o recompensas.

a) Sísifo

Desde Homero, se refieren personajes que son castigados en el inframundo, como Sísifo (*Odisea*, X. 593-600), quien es descrito empujando una roca hacia la cumbre de un monte, tal como lo vemos en esta vasija. Éste nunca logra su cometido puesto que una fuerza poderosa hace caer la piedra cada vez que está a punto de lograrlo. También en la *Odisea* se describe el castigo impuesto a Tántalo, que aparecerá en una vasija más adelante. Estos dos ejemplos podrían parecer la prueba de la existencia de castigos en el más allá desde la época arcaica. Sin embargo estos pasajes conciernen a personajes extraordinarios (como la mayoría de los referidos en los poemas homéricos). Sarah Iles Johnston lo explica diciendo: “los crímenes de los grandes pecadores eran contra los dioses y debían ser castigados en un grado extraordinario, esto es, por toda la eternidad y de una manera especial.”⁸⁴ En el lado opuesto, también en Homero, tenemos el ejemplo de Menelao, quien gana una existencia en los campos Elíseos (*Odisea*, IV. 561-569). No obstante él es, igualmente, una persona extraordinaria, ya que no cualquiera es yerno de Zeus.

⁸⁴ S. Iles Johnston, *Restless dead. Encounters between the living and the dead in Ancient Greece*, p. 12.

Es, entonces, *El himno homérico a Deméter*, uno de los primeros testimonios de los misterios de Eleusis, el que introdujo la idea de que todos los individuos pueden ser castigados o recompensados después de la muerte en función de si eran iniciados o no

ὄλβιος ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·
ὃς δ' ἀτελής ἱερῶν, ὃς τ' ἄμμορος, οὐ ποθ' ὁμοίων
αἶσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφῳ εὐρώεντι.

(II. 480-482)

¡Feliz aquel de entre los hombres que sobre la tierra viven que llegó a contemplarlos! Mas el no iniciado en los ritos, el que de ellos no participa, nunca tendrá un destino semejante, al menos una vez muerto, bajo la sombría tiniebla.

(Trad.: A. Bernabé)

El otro 'don' de Deméter (al lado de la producción de cereales) es la promesa de una vida privilegiada después de la tumba para aquéllos que han 'visto' los misterios. Posteriormente, en Píndaro, siglo V a. C., encontramos evidencias de la existencia de castigos después de la muerte según la conducta que se haya tenido en vida, por ejemplo en la *Olímpica II*:

ὄτι θανόντων μὲν ἐν-
θάδ' αὐτίκ' ἀπάλαμνοι φρένες
ποινάς ἔτεισαν- τὰ δ' ἐν τῷδε Διὸς ἀρχῇ
ἀλιτρά κατὰ γᾶς δικάζει τις ἐχθρῇ
λόγον φράσαις ἀνάγκη·

(vv. 57-60)

... que las almas malvadas de los que aquí murieron,
al punto (tras la muerte)
reciben castigo y que cuanto en este Reino de Zeus
impíamente se hizo, otro bajo tierra lo juzga
dictando sentencia con odiosa fuerza.

(Trad.: A. Ortega)

Entonces, podríamos afirmar que la idea de una vida mala o buena después de la muerte (y no una incertidumbre) estuvo presente en Grecia por lo menos desde el siglo V a. C. Platón, en la *República*, habla de lo que Museo y su hijo creen, refiriéndose específicamente —según Manuel Fernández-Galiano— a las doctrinas órficas

Μουσαῖος δὲ τούτων νεανικώτερα τὰγαθὰ καὶ ὁ υἱὸς αὐτοῦ παρὰ θεῶν
διδόασιν τοῖς δικαίοις· εἰς Ἄιδου γὰρ ἀγαγόντες τῷ λόγῳ καὶ κατα-
κλίναντες καὶ συμπόσιον τῶν ὀσίων κατασκευάσαντες ἐστεφανωμέ-

νοὺς ποιούσιν τὸν ἅπαντα χρόνον ἤδη διάγειν μεθύοντας, ἡγησάμενοι κάλλιστον ἀρετῆς μισθὸν μέθην αἰώνιον. [...] τοὺς δὲ ἀνοσίους αὖ καὶ ἀδίκους εἰς πηλὸν τινα κατορύττουσιν ἐν ᾿Αΐδου καὶ κοσκίνῳ ὕδωρ ἀναγκάζουσι φέρειν, ἔτι τε ζῶντας εἰς κακὰς δόξας ἄγοντες, ἅπερ Γλαύκων περὶ τῶν δικαίων δοξαζομένων δὲ ἀδίκων διήλθε τιμωρήματα, ταῦτα περὶ τῶν ἀδίκων λέγουσιν, ἄλλα δὲ οὐκ ἔχουσιν.

(363c.3-d.2 / 363d.5-e.3)

Museo y su hijo conceden a los buenos en nombre de los dioses, dones todavía más espléndidos que los citados, pues los transportan con su imaginación al Hades y allí los sientan a la mesa y organizan un banquete de justos, en el que les hacen pasar la vida entera coronados y beodos, cual si no hubiera mejor recompensa de la virtud que la embriaguez sempiterna... En cambio a los impíos e injustos los sepultan en el fango del Hades o les obligan a acarrear agua en un cedazo, les dan mala fama en vida y, en fin, aplican al injusto, sin poder concebir ninguna otra clase de castigo para él todos cuantos males citaba Glaucón con respecto a los buenos que pasan por ser malos.

(Trad.: M. Fernández-Galiano)

En el papiro de Derveni también se habla de estos terrores del Hades:

τὰ ἐν ᾿Αΐδου δειν[ὰ
 χρη[στη]ριαζομ[ε]]. οἱ.ε[
 χρησ[τ]ηριαζόν[ται]]. [.][.]ι
 αὐτοῖς πάριμεγ [εἰς τὸ μα]ντεῖον ἐπερ[ω]τήσ[οντες,
 τῶμ μαντευομένων [ἐν]εκεν εἰ θέμι[ς ἀπ] ἰστῆν [τὰ]
 ἐν ᾿Αΐδου δεινά. τί ἀπιστοῦσι; οὐ γινώσ[κοντες ἐ]γύπνια
 οὐδὲ τῶν ἄλλωμ πραγμάτων ἐκασ[τον], διὰ ποίων ἄν
 παραδειγμάτων π[ι]στεύοιεν; ὑπὸ τ[ῆς τε] ἀμαρτ[ί]νης
 καὶ τ[ῆς ἄλλης ἡδον[ῆς] νενικημέν[οι, οὐ] μ[α]γθ[ά]νο[υ]σιν
 οὐδὲ] πιστεύουσι. ἀ[πι]στή δὲ κάμα[θί]η τὸ αὐτό· ἦγ γὰρ
 μὴ μαγθάνωσι μη[δ]ὲ γινώ[σ]κωσ[ι, οὐκ ἔστιν ὅ]πως
 πιστεύ[ουσιν] καὶ ὀρ[ῶ]ντες ἐνύπνια
 [τ]ῆν ἀπιστί[ην]
]φαίνεται [

(col. V.1-14)

Los terrores del Hades... cuando consultan (o consultamos) un oráculo... consultan un oráculo... para ellos vamos (iremos) al santuario oracular a preguntar, con vistas a lo que se ha profetizado, si es lícito no creer en los terrores del Hades. ¿Por qué no creen en ellos? Si no comprenden los ensueños ni cada uno de los demás acontecimientos, ¿en qué modelos se basarían para creer? Así que, vencidos por el error y también por el placer, no aprenden ni creen, y es que la desconfianza y la ignorancia son una misma cosa. Pues si no aprenden ni conocen, no hay manera de que crean, incluso cuando ven los ensueños... la desconfianza... aparece...

(Trad.: A. Bernabé)

Un sacerdote órfico, como parece ser el comentarista, considera absurdo que no se crea en los terrores del Hades y probablemente se dirige a los profanos, quienes creían que

serían inequívocamente castigados en el Hades, por lo que trata de persuadirlos de que sólo purificándose e iniciándose podrán conseguir asegurarse una vida feliz en el más allá.

Entonces, de nuevo vemos cómo en esta vasija se plasmó la imagen más conocida de un personaje sufriendo en el inframundo, esto es Sísifo, personaje ya famoso desde Homero, con el fin de referir a los iniciados la posibilidad de castigos o recompensas en el más allá, recordándoles así los preceptos e iniciaciones órficas que debían seguir todo el tiempo.

b) Danaides

Dánao fue hijo de Belo, rey de Egipto, y hermano de otro Egipto, éste tuvo cincuenta hijos y Dánao cincuenta hijas, las Danaides. Belo concedió a Egipto el reino de Arabia y a su hermano el de Libia, pero éste último, sintiéndose amenazado por la conquista de Egipto por su hermano, navegó con sus hijas hasta Argos, ciudad desde la que Io, ascendiente de la familia, había venido. Los hijos de Egipto persiguieron a sus primas hasta Argos con el fin de casarse con ellas. Dánao se vio forzado a consentirlo pero ordenó a sus hijas que los apuñalaran en su noche de bodas, con dagas que él mismo repartió. Tras su muerte, las Danaides fueron condenadas por su crimen en el mundo subterráneo a llenar de agua cántaros sin fondo.

Nos sentimos tentados a relacionar esta historia con la muerte de Orfeo, también a manos de unas mujeres, sin embargo, parece que la causa por la que estas mujeres aparecen en las vasijas en las que Orfeo canta en el inframundo responde a la ejemplaridad, es decir, la historia de las Danaides era muy conocida, por lo que los alfareros la utilizaron como una referencia más a los castigos que había que pagar en el Hades si se cometían crímenes en vida. Las Danaides aparecen en un texto atribuido a Platón, donde se describen a las

personas que pagan un castigo en el Hades, las cuales son torturadas por las Furias (*Axioch.*, 371.e.4-372.a.3).

Así que, como vemos, estas mujeres también son parte del imaginario del más allá colectivo, sin embargo sí tienen relación con el orfismo (y con el pitagorismo), tal como explica Platón en el *Gorgias*:

ἤδη γάρ του ἔγωγε καὶ ἤκουσα τῶν σοφῶν ὡς νῦν ἡμεῖς τέθναμεν καὶ τὸ μὲν σῶμά ἐστιν ἡμῖν σῆμα, τῆς δὲ ψυχῆς τοῦτο ἐν ᾧ ἐπιθυμῖαι εἰσὶ τυγχάνει ὃν οἶον ἀναπειθεσθαι καὶ μεταπίπτειν ἄνω κάτω, καὶ τοῦτο ἄρα τις μυθολογῶν κομψὸς ἀνὴρ, ἴσως Σικελὸς τις ἢ Ἴταλικός, παράγων τῷ ὀνόματι διὰ τὸ πιθανόν τε καὶ πειστικὸν ὠνόμασε πίθον, τοὺς δὲ ἀνοήτους ἀμυήτους, τῶν δ' ἀνοήτων τοῦτο τῆς ψυχῆς οὐ αἰ ἐπιθυμῖαι εἰσὶ, τὸ ἀκόλαστον αὐτοῦ καὶ οὐ στεγανόν, ὡς τετρημένος εἶη πίθος, διὰ τὴν ἀπληστίαν ἀπεικάσας. τοῦναντίον δὴ οὗτος σοί, ᾧ Καλλίκλεις, ἐνδείκνυται ὡς τῶν ἐν Ἄιδου -τὸ αἰδὲς δὴ λέγων- οὗτοι ἀθλιώτατοι ἂν εἶεν, οἱ ἀμύητοι, καὶ φοροῖεν εἰς τὸν τετρημένον πίθον ὕδωρ ἑτέρῳ τοιοῦτῳ τετρημένῳ κοσκίνῳ. τὸ δὲ κόσκινον ἄρα λέγει, ὡς ἔφη ὁ πρὸς ἐμὲ λέγων, τὴν ψυχὴν εἶναι· τὴν δὲ ψυχὴν κοσκίνῳ ἀπήκασεν τὴν τῶν ἀνοήτων ὡς τετρημένην, ἅτε οὐ δυναμένην στέγειν δι' ἀπιστίαν τε καὶ λήθην.

(493a.1-c.3)

En efecto, he oído decir a un sabio que nosotros ahora estamos muertos, que nuestro cuerpo es un sepulcro y que la parte del alma en la que se encuentran las pasiones es de tal naturaleza que se deja seducir y cambia súbitamente de un lado a otro. A esa parte del alma, hablando en alegoría y haciendo un juego de palabras, cierto hombre ingenioso, quizá de Sicilia o de Italia, la llamó tonel (*pithos*), a causa de su docilidad (*pithanón*) y obediencia, y a los insensatos (*anoetoi*), los llamó no iniciados (*amyetoi*); decía que aquella parte del alma de los insensatos en que se hallan las pasiones, fijando la atención en lo irreprimido y descubierto de ella, era como un tonel, agujereado aludiendo a su carácter insaciable. Éste, Calicles, al contrario que tú, expresa la opinión de que en el Hades —se refiere a lo invisible (*a-idés*)— tendrían el colmo de la desgracia los no iniciados y llevarían agua al tonel agujereado con un cedazo igualmente agujereado. Dice, en efecto, según manifestaba el que me lo refirió, que el cedazo es el alma; y comparó el alma de los insensatos a un cedazo porque está agujereada, ya que no es capaz de retener nada por incredulidad y por olvido.

(Trad.: J. Calonge Ruiz)

Los órficos hacían y tenían muchos juegos de palabras, así que si buscaron una etimología a la historia de las Danaides era porque las relacionaban con ellos.

Entonces, las Danaides, al igual que Sísifo, eran, en las vasijas, ejemplos de lo que le podía suceder a quien fuera contra los preceptos establecidos (principalmente los órficos).

c) Pélope, Mirtilo e Hipodamia

Aunque la historia de estos tres personajes nada tiene que ver con las ideas órficas, podrían estar representados también aquí como ejemplos de mala conducta, por lo que están en consonancia con la idea de que la existencia del alma en el más allá depende de la conducta que se haya tenido en vida. A continuación narraremos brevemente la vida de estos tres personajes y la causa de su estancia en el inframundo:⁸⁵ Pélope, hijo de Tántalo, después de ser copero en el Olimpo y de reinar en el monte Sípilo, llegó a Pisa, donde reinaba Enómao, quien tenía una hija llamada Hipodamia. Enómao no quería casar a su hija y retaba a una carrera de caballos a sus pretendientes, como premio ofrecía la mano de ésta y como castigo, si perdían, la muerte; estaba seguro de su victoria ya que poseía unos caballos que eran regalo de Ares. Pélope se presentó y sobornó al cochero de Enómao, Mirtilo, ofreciéndole dinero y una noche con Hipodamia, él aceptó y cambió los ejes de madera del carro por unos de cera por lo que Enómao murió en la carrera. Cuando Mirtilo quiso cobrar su recompensa, Pélope lo mató arrojándolo al mar. Otras versiones afirman que el motivo de su muerte quizá fue que intentó violar a Hipodamia, ya estando casada con Pélope.

Entonces, debido a que en la vasija vemos a los tres personajes involucrados en la muerte de Enómao, quizá están esperando su castigo muy cerca de los jueces, ya que no realizan nada en particular que nos muestre que ya lo han recibido (como Sísifo).

d) Erinias o Furias

En la vasija, no sólo se representaron a personajes que pagan (o van a pagar) sus crímenes, sino que también vemos a los encargados de impartir estos castigos. La aparición de las Erinias o Furias está relacionada con la presencia de Dike, ya que éstas son las

⁸⁵ Cf. C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica* 2, s.v.: "Pélope".

personificaciones femeninas de la venganza, que perseguían a los culpables de algunos crímenes, especialmente, de los asesinatos dentro de la familia. También se llamaban Euménides, nombre que se usaba para evitar desatar su furia cuando se pronunciaba su verdadero nombre.

Según Hesíodo (*Teogonía*, 184 y ss.), las Erinias son hijas de la sangre derramada por Urano sobre Gea cuando su hijo Crono lo castró, es decir, nacieron de un crimen cometido por un hijo contra su padre, por lo que asumieron el carácter de diosas que castigaban delitos después de la muerte y raramente aparecen sobre la tierra. Los escritores tardíos las hicieron tres, con los nombres de Tisífone, Megeira y Alecto.⁸⁶

Podemos ver su papel en la tragedia de Esquilo, *Euménides*, que constituye la tercera parte de su trilogía, la *Orestíada*. En ella, éstas persiguen a Orestes ya que había matado a su madre, Clitemnestra, en venganza porque ésta había asesinado a su padre Agamenón. Orestes suplica ayuda a Atenea, quien después de instaurar un tribunal humano, donde la votación queda empatada, lo absuelve. Las Erinias se enfurecen pero Atenea les ofrece que tendrán un culto en Atenas y se convertirán en diosas benéficas (Euménides).

Dentro del contexto órfico también tenemos testimonios que nos hablan de estos personajes. En el *Himno órfico* dedicado a Perséfone (XXIX), que ya referimos, las Euménides son hijas de ésta, lo que justificaría, por otra parte, su presencia en las vasijas. En el papiro de Derveni tenemos otra referencia a estos personajes:

ἐ[χ]αὶ καὶ θυσ[ί]αι μ[ε]λι[ί]σσο[υ]σι τὰς ψυχάς.
ἐπ[ω]ιδῆ δ' ἐ μάγων δύν[α]ται δαίμονας ἐμ[πο]δῶν
γι[νο]μένου]ς μεθιστάγει· δαίμονες ἐμ[πο]δῶν ὄντες εἰσι
ψ[υχ]αὶ τιμω]ροί. τὴν θυσ[ί]ην τούτου ἔνεκε[μ] π[ρο]ιοῦσ]ιν
οἱ μά[γο]ι, ὥσπερ εἰ ποινήν ἀποδιδόντες. τοῖς ἐ
ἱεροῖ[ς] ἐπισπένδουσιν ὕ[δω]ρ καὶ γάλα, ἐξ ὧμπερ καὶ τὰς
χοὰς ποιοῦσι. ἀνάριθμα [κα]ὶ πολυόμφαλα τὰ πόπανα

⁸⁶ M. C. Howatson (ed.), *Diccionario de la literatura clásica*, s.v.: “Furias”.

θύουσιν, ὅτι καὶ αἱ ψυχαὶ ἀν᾿ἀριθμοὶ εἰσι. μύσται
 Εὐμενίδες γὰρ
 ψυχαὶ εἰσιν. ὧν ἔνεκ[εν τὸμ μέλλοντ]α θεοῖς θύειν
 ὁ[ρ]γίθ[ε]ιον πρότερον [χρη]ή λύειν, σὺν] οἷς ποτ[έ]ον]ται
 ...] ὄ[σ]τε καὶ τὸ κα[]ου... [...]οι,
 (col. VI. 1-12)

Invocaciones y sacrificios apaciguan a las almas. Un ensalmo⁸⁷ de los magos puede cambiar de sitio a los demonios que estorban, dado que los demonios que estorban son almas vengadoras. Por eso es por lo que hacen el sacrificio los magos, en la idea de que están expiando un castigo. Sobre las ofrendas vierten agua y leche, con las cuales hacen también las libaciones. Incontables y de múltiples bollones son las tortas que queman como ofrendas, porque también las almas son incontables. Los mistas sacrifican primero a las Euménides, igual que los magos, pues las Euménides son almas, por lo cual quien vaya a sacrificar a los dioses, primero debe liberar un pajarillo, con los que (las Euménides) echan a volar,... de suerte que...

(Trad.: A. Bernabé)

Así que, no sólo las Euménides ayudan a impartir justicia en el más allá, sino que también reciben ofrendas de los órficos, lo cual, de nuevo, justifica su presencia en las vasijas.

Por otro lado, tenemos las fuentes iconográficas que también presentan a las Furias castigando a algunas almas, como en la siguiente ánfora de Jatta (**vasija 55**):



Vasija 55

⁸⁷ La primera acepción de la palabra ἐπωδή es “canto o palabra mágica” (Cf. *Diccionario griego-español*, Ed. Sopena), pero respetamos la traducción de A. Bernabé.

Vemos que una Furia, vestida con botas como la de la vasija que estamos analizando y alas, como aparecerá más adelante, castiga o tortura a las almas de Pirítoo y Teseo, desnudos enfrente de Hades y Perséfone. Ellos merecieron ese castigo por haber bajado a los infiernos para intentar raptar a Perséfone, Teseo fue rescatado posteriormente por Heracles, pero Pirítoo no.

Además, contamos con la gran pintura de los misterios de la Villa Julia, en Pompeya, de finales de la República romana, época de Augusto, la cual pudo haber derivado, dice Bianchi, de originales griegos de una época anterior, tal vez de principios del helenismo.⁸⁸ Este testimonio ha tenido una gran importancia en el estudio de los rituales místicos. Ahora sólo reproducimos una parte (**figura 56**):



Figura 56

Vemos una figura similar a una Furia con botas y alas, que está usando un látigo aparentemente contra una mujer hincada a su derecha, no reproducida aquí. Esta Furia es una figura de interpretación incierta ya que depende del significado de las demás

⁸⁸ U. Bianchi, “The Greek mysteries”, p. 36.

representaciones, sin embargo su actitud, el látigo y las botas hacen recordar a la imagen de esta vasija 51, donde ella está azotando a Sísifo, quien empuja la roca.

e) **Jueces**

Finalmente, como parte de los personajes que refieren a los castigos o recompensas que se pueden sufrir en el más allá, tenemos en la vasija 51, a los tres jueces del inframundo del lado derecho del palacio. En la *Odisea*, cuando Menelao relata a Telémaco lo que el dios marino Proteo le ha profetizado, le habla del Elíseo, donde habita Radamantis (IV. 563-5). Minos, hijo de Zeus, aparece también como auténtico juez de los muertos (XI. 568-571).

En los testimonios órficos acerca del inframundo, por su parte, vemos a varios personajes a los que hay que suplicarles o pedirles. Por ejemplo, en las laminillas doradas tenemos, por un lado, (en las de Hiponio, de Entella, de Petelia y Farsalo) a unos guardianes que se encuentran a la orilla de la laguna de Mnemosine, a los que hay que especificar que se es hijo de Tierra y de Cielo y pedirles agua de esa laguna; por otro lado (en las laminillas de Turios) hay que suplicar a Perséfone para poder llegar a la morada de los límpidos. Sin embargo, no se puede decir que en las laminillas aparezcan unos jueces como tales, ya que los primeros son sólo guardias que, con la sentencia correcta, dejarán beber del agua de Mnemosine, y Perséfone es la reina habitual del inframundo.

Por otro lado, en el relato de Er en Platón, vimos que cuando el alma muere, camina hasta llegar a un cruce: en la tierra hay dos abismos, uno al lado del otro, y arriba en el cielo otros exactamente enfrente de éstos. En medio de ambos estaban sentados unos jueces quienes, después de juzgar a las almas, mandaban a los justos que fueran por el camino de la derecha hasta el cielo y a los injustos por el de la izquierda hacia abajo. No menciona los

nombres de los jueces pero podemos ver que ellos toman la decisión de a dónde deben ir las almas. Posteriormente, en el mismo relato, cuando las almas ya han pagado sus penas, deciden ellas mismas la forma en la que reencarnarán (recordemos que aunque parece un juego de azar, no lo es). Así que podemos ver que aunque la idea de los jueces que imparten la justicia permanece en Platón, éstos no participan en la decisión de cómo reencarnar, ya que esto le concierne únicamente al alma, concepción que tiene un trasfondo órfico. Dentro del esquema iconográfico de la vasija 51, sólo hay dos elementos que nos pudieran remitir a este relato de Er: el hecho de que los tres jueces están, se puede decir, en el plano medio, marcando quizá el cruce de caminos, celestes y terrestres que, evidentemente, aquí no aparecen; y el hecho de que uno de ellos, Éaco, señala hacia arriba, tal vez refiriéndose al camino celeste.

En el *Gorgias* (523.e.3-524.a.7) Platón habla con más detalle de estos jueces. Cuenta cómo en tiempos de Crono y a principios del reinado de Zeus, los jueces estaban vivos y juzgaban a los hombres vivos en el día en que iban a morir, por tanto los juicios eran defectuosos. Sin embargo, a petición de Plutón y de los guardianes de las Islas de los bienaventurados, ya que veían con frecuencia que la decisión de a dónde debía ir cada quien era errónea, esto cambió. Zeus decidió que los juzgados y el juez debían estar muertos y nombró jueces a tres de sus hijos, dos de Asia: Minos y Radamanto, y uno de Europa: Éaco, para que juzgaran respectivamente a las almas de los asiáticos y a las de los europeos. Además especificó que Minos pronunciaría la sentencia definitiva cuando los otros dos duden.

Guthrie explica que Radamanto, con su nombre no griego, es el antiguo rey y legislador de Creta a quien se creía hijo de Zeus y Europa, pero que en el siglo V ciertamente corrían mitos que le hacían continuar en el reino de los muertos los oficios de

legislador y juez que le habían hecho famoso durante su vida terrena. Entronizado con su hermano Minos, disponía el tormento o la beatitud, y cada alma, decían los mitos, debía prepararse a comparecer ante él.⁸⁹

Parece ser que a partir del siglo V a. C. la creencia de la existencia de esos tres jueces en el inframundo estaba generalizada, por lo que se justifica su presencia en las vasijas. No obstante, ya vimos que en los misterios órficos estos jueces no tienen la última decisión del destino de las almas, así que su representación puede ser, una vez más, un símbolo únicamente.

En esta imagen en particular, Minos es sustituido por Triptólemo, lo cual nos remite a los misterios de Eleusis: cuando Deméter buscaba a Perséfone, que había sido raptada por Hades, llegó a Eleusis y fue acogida hospitalariamente por Céleo, que era el rey. En agradecimiento, Deméter dio al hijo de éste, Triptólemo, un carro tirado por dragones y unas espigas de trigo y le encomendó que recorriese el mundo enseñando la agricultura a los hombres. A su regreso, Triptólemo instituyó el culto a Deméter y las fiestas Tesmoforias. Por eso vemos a este personaje en vasijas, como la 52, que representan los misterios de Eleusis y en ésta que se relaciona con los misterios órficos.

Ofrendas

Como hemos visto, en las vasijas hay varios personajes que sostienen una *fiale* o charola, en la que llevan diversos objetos: ramas de trigo (como las que Perséfone ofrece aquí a Hades), incienso (como en las vasijas 32 y 43), y una especie de pastel con protuberancias (como en la vasija 41 y en ésta a manos de Perséfone y de una Danaide). Parece claro que

⁸⁹ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 155.

cualquiera de estos tres usos remite a un contexto ritual, quizá específicamente místico, como explicaremos a continuación.

Cuando se trata de ramas de trigo seguramente es una alusión u ofrenda a Perséfone, diosa a la que había que sacrificarle para tener una buena cosecha, también podemos relacionar estas ramas con los rituales mismos. Mircea Eliade nos refiere lo que probablemente ocurría en una iniciación de Eleusis: dice que comenzaba con purificaciones, a continuación al *mystés* se le cubría la cabeza con una tela, y era conducido al *telesterion* (lugar en el que se llevaban a cabo las iniciaciones), donde se sentaba en una silla sobre la que se hallaba extendida una piel de animal, lo que sucedía a continuación no son sino conjeturas, advierte.⁹⁰ Acerca de este paso, Clemente de Alejandría (*Protrepticus*, II, 21) refiere que el *mystés* ayuna, bebe el *ciceón*⁹¹ (κυκεών: mixtura, de κυκάω: revolver, mezclar) que, según el mito, la reina Metanira ofreció a Deméter, exhausta tras su larga búsqueda de Perséfone; y, después realiza un ritual con un cofre, del cual hablaremos más adelante.

El segundo grado de la iniciación, continúa Eliade, incluía la *epopteia* (ἐποπτεία: contemplación), esto es, el *mystés* se convertía en el *epopte* (ἐπόπτης: observador, el que ve), explica que se apagaban las antorchas, se corría una cortina, y el hierofante aparecía con una caja, la abría y sacaba una espiga de grano maduro. Poco después tenía lugar el sagrado matrimonio entre el hierofante y la sacerdotisa de Deméter.

⁹⁰ M. Eliade, *Nacimiento y renacimiento...*, pp. 70-71.

⁹¹ Ma. Consolación Isart (en Clemente de Alejandría, nota 131) explica que es la bebida típica que tomaban los iniciados en estas ceremonias sagradas. En el *Himno a Deméter*, v. 208 ss., la bebida pedida es una mezcla de harina, agua y una especie de menta. Sin embargo, en la literatura griega se dan varias fórmulas: *Iliada* XI. 624 y 641; Platón *Rep.* III. 406a y 408b.

Entonces, según esta explicación de Eliade, la espiga, seguramente como símbolo de fertilidad, era incluida en la iniciación, por lo que las representaciones en las que aparece una espiga dentro de una *fiale*, pudieran aludir a ella.

Por otra parte, cuando lo que contiene la *fiale* se trata de incienso, es claro que se trata de una ceremonia, ya que se arroja al *thymiaterion*.

Y finalmente, los *fiales* en los que aparece una especie de protuberancias parecen ser ofrendas ya sea de frutas o de pasteles, ya que, como explicamos páginas atrás, en el orfismo no se comía carne, ni se usaba para las ofrendas a los dioses, como relata Platón en el pasaje referido de *Las leyes* (6. 782. c-d). Aunque ciertamente Platón lo narra como algo ya pasado, incluso idílico, podemos suponer que esas eran las bases fundamentales del orfismo, las cuales bien podrían estar reflejadas en estas vasijas. En el siguiente testimonio no está claro si Porfirio se refiere a los órficos o a los pitagóricos, no obstante es necesario recordar que ambas doctrinas compartían muchos preceptos e ideas, por lo que bien podría ser de ambos, es un pasaje de su obra titulada *Acerca de la abstinencia*:

φησὶ δὲ ἔμψυχον οὐτός θύειν μηδὲ ἔν, ἀλλ' ἄχρις ἀλφίτων καὶ μέλιτος καὶ τῶν ἐκ γῆς ἀκροδρύων τῶν τε ἄλλων ἀνθέων ἀπάρχεσθαι· μηδὲ ἀφ' ἡμαγμένης ἐσχάρας ἔστω τὸ πῦρ.

(2,36.14-17)

Dice (el teólogo) que no se sacrifique ningún ser dotado de alma, sino que se ofrezcan como primicias sólo harina de cebada, miel, frutos secos de la tierra y flores, que no haya fuego de un altar ensangrentado.

(Trad.: A. Bernabé)

Por otro lado, estos pasteles tenían relación con la muerte, como lo vemos en la

Lisístrata de Aristófanes:

Σὺ δὲ δὴ τί μαθὼν οὐκ ἀποθνήσκεις;
Χωρίον ἐστίν· σορὸν ὠνήσει·
μελιτοῦτταν ἐγὼ καὶ δὴ μάζω.
Λαβὲ ταυτὶ καὶ στεφάνωσαι.

(vv. 600-603)

¿Qué motivo tienes para no morirte?

Sitio hay, cómprate el ataúd,

yo te amasaré la torta de miel;
toma estos y pónelo como corona.
(Trad.: R. Martínez Lafuente)

Además, en el papiro de Derveni, en la columna VI que ya referimos, se menciona que los magos hacen sacrificios quemando tortas como ofrendas (vv. 7-8). Bernabé explica que estos sacrificios son los esperados por los órficos, que rechazan los sacrificios cruentos: “Se trata de tortas o pasteles que presentaban protuberancias en su superficie.”⁹² Podemos pensar, entonces, que estas ofrendas son las que los iniciados hacen a los dioses. Este tipo de ofrendas están representadas también en el siguiente sarcófago de Torrenova presumiblemente destinado para un niño, datado de finales del siglo II o principios del III d. C., tal vez proveniente de Asia Menor (**figura 57**):



Figura 57

Se representa una ceremonia de una purificación mística, tal vez de iniciación, ya que hay un hombre en medio sentado con la cabeza cubierta. Enfrente de este hombre vemos a un hierofante o sacerdote (ya que tiene una banda en la cabeza) haciendo las libaciones hacia el altar, a su lado está Dioniso quien también hace libaciones. El sacerdote sostiene con su mano izquierda una *fiale* o plato con frutas.

⁹²A. Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática...*, p. 162.

Entonces, esta interesante escena nos puede confirmar que los *fiales* pueden usarse para transportar ofrendas que se hacen a los dioses en distintas circunstancias, por ejemplo, en ceremonias de iniciación de los misterios.

Perséfone y Hades

En la vasija que estamos analizando parece que estos dioses no están escuchando a Orfeo, como lo habíamos visto hasta ahora y lo veremos en otras más adelante. Ambos están sentados a la mesa, Hades está bebiendo y Perséfone, como acabamos de mencionar, le ofrece un pastel que seguramente le acaban de ofrecer, por su parte, a ella. Así que puede ser que haya sido el mismo Orfeo quien le dio a Perséfone esa ofrenda y ella a su vez la comparte con Hades, mostrando así la relevancia de los sacrificios. Por otro lado, tal vez el hecho de que estos dioses compartan comida y bebida recuerde la promesa que se les hacía a los iniciados en los misterios acerca de que tendrían un banquete eterno en el más allá.

Hermes

Hesíodo refiere poco acerca de la historia de este dios, únicamente especifica que es el heraldo divino (*Teogonía*, 938-939). En cambio, en el cuarto *Himno homérico*, dedicado a este dios, se cuenta su historia, en la cual aparecen grandes hazañas, por ejemplo la fabricación de la lira a partir del caparazón de una tortuga (vv. 24-25). También se cuenta la invención del fuego y del sacrificio y, episodio más largo e importante del himno, el robo de las vacas de Apolo. Como vemos, en esta época su función más importante todavía no era la de heraldo de los dioses. Posteriormente, se convirtió en el dios de los caminos y de los linderos, el mensajero o heraldo de los dioses, y el conductor de las almas de los muertos hasta el inframundo, *psicopompo*, era también el dios del sueño y de los sueños. Se

le caracteriza con alas en las sandalias, un *pétaso* y el caduceo del heraldo en el que dos serpientes están enroscadas formando un ocho incompleto.

Vemos entonces, que este personaje no pertenece particularmente al ámbito órfico, sino que su importancia radicaba en la concepción de que era él quien conducía a las almas al inframundo, personaje indispensable en la representación de este lugar para la mente de los no iniciados.

Ciprés

Hemos hablado de la relación que algunos personajes de la vasija pudieran tener con el orfismo. Ahora analizaremos algunos elementos u objetos que también pudieran tener esta relación, por ejemplo, del lado derecho, detrás de los jueces, vemos un árbol que parece ser de la misma especie que la rama que sostiene la Furia que se encuentra arriba de la piedra que Sísifo empuja. Este tipo de árbol aparecerá también en vasijas más adelante.

Como mencionamos en la descripción del mural de Polígnoto y de algunas vasijas, el árbol que allí aparece pudiera referir al más allá, es decir, al bosque de Perséfone. Por otro lado, recordemos que en las laminillas se menciona un albo ciprés que indica la fuente de la que no hay que beber agua porque es la fuente del olvido, cuyas aguas harán que los iniciados olviden que lo son. Bernabé explica que no extraña la presencia del ciprés:

En primer lugar es de antiguo un árbol funerario y relacionado con Hades. En todas las épocas lo encontramos adornando los cementerios en las más diversas culturas, quizás por sus hojas siempre verdes, su madera muy resistente y por el hecho de que, una vez talado, no retoña, como se espera de un muerto. Es además símbolo de luto y emblema o atributo de las divinidades subterráneas en cultos orientales, en Grecia, Etruria y posteriormente Roma.⁹³

Lo novedoso es que en las laminillas sea ‘blanco’ o ‘brillante’ (en griego el adjetivo λευκός indica las dos cosas), sin embargo se pudiera relacionar con que a los muertos se

⁹³ A. Bernabé, *Instrucciones para el más allá...*, p. 44.

les vestía de blanco, la ropa de luto era blanca y los iniciados también se vestían de ese color⁹⁴ o con que era necesaria esa característica para que el ciprés, en la oscuridad, llamara la atención de las almas. Sin embargo, ciertamente la forma del árbol representado en las vasijas no tiene forma ciprés, como tampoco lo tenía el árbol de la pintura de Polígnoto, así que quizá sólo sea una referencia para remarcar que la escena sucede en el inframundo.

Rueda

Dentro del *naiskos*, vemos unas ruedas colgadas del techo que se parecen a los panderos que hemos analizado en vasijas anteriores que recordaban la relación con Dioniso, ya que las mujeres que habitualmente tocan estos instrumentos son las ménades seguidoras de este dios. Sin embargo nos parece que aquí tienen otro significado, ya que no hay nada más que nos hable de un cortejo dionisiaco.

Podría tratarse de un símbolo que remitiera a una concepción cíclica de la vida, la cual podemos ver en Herodoto (*Historias* 1, 207, 2). Este autor especifica que, gracias a un ciclo, no siempre son afortunadas las mismas personas. Jane Ellen Harrison explica que la idea de la existencia como una rueda es muy antigua,⁹⁵ la tenemos por ejemplo en Platón (*Fedón*, 70.c.8-d.4) quien habla particularmente de la reencarnación.

Por otro lado, la vida de Perséfone es también un círculo que influye directamente en la vida de los seres humanos, ya que pasa un tiempo en la Tierra (medio año o un tercio de él) y un tiempo en el Inframundo, completando así, el ciclo de la cosecha.

Para los órficos, es penoso el hecho de ver la vida como un círculo y escapar de él supone una liberación y triunfo. Bernabé explica que habitualmente los estudiosos

⁹⁴ *Ibid*, pp. 45-46

⁹⁵ J. E. Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, p. 590.

sostienen que la idea se gesta en ámbito pitagórico y que es de allí de donde la toman los órficos, pero que no hay pruebas para afirmarlo, pudo suceder a la inversa o bien que órficos o pitagóricos adaptasen un concepto ya conocido, aun cuando no demasiado difundido, en el mundo griego.⁹⁶ Los iniciados órficos tenían que escapar no sólo de lo cíclico de la vida, sino de las múltiples reencarnaciones para acceder a la divinidad. Como ya analizamos, las tablillas doradas hablan de ese rompimiento, por ejemplo, con la expresión: “salí volando del penoso ciclo de profundo pesar” (L 9) el alma manifiesta que se ha librado del ciclo de la vida mortal a la que estaba condenado.

Por otro lado, quizá este círculo (κύκλος) refiere también algún rito, en el que se dibujaba una circunferencia alrededor del neófito de la que éste tenía que escapar. Clemente de Alejandría ha preservado para nosotros una valiosa sentencia que hace del uso ritual de las ruedas una certeza, en *Stromata*, 1: “διὰ δὲ συμβόλων ὡς ὃ τε τροχὸς ὁ στρωφόμενος ἐν τοῖς τῶν θεῶν τεμένεσιν εἰλκυσμένος παρὰ Αἰγυπτίων ... φησὶ γὰρ Ὀρφεὺς ὁ Θράκιος” (5.8.45.4.5-5): “[La gente significa acciones, no sólo a través de palabras sino a través de símbolos ...] a través de símbolos como la rueda que gira alrededor en los recintos sagrados de los dioses y que viene de los egipcios... Pues dice Orfeo, el tracio.” (Trad.: A. Bernabé).

Por lo tanto, parece que las ruedas dentro del *naiskos* pueden hacer alusión al círculo de renacimientos que el órfico tiene que romper así como a algún ritual, lo cual nos muestra, de nuevo, que aunque la escena del inframundo es, se podría decir, genérica, algunos elementos, como la rueda, hacen referencia directa al orfismo y, quizá, sólo los iniciados podían entender su significado.

⁹⁶ A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 163.

¿Banquete?

Además del análisis propiamente de los personajes y de los elementos u objetos de la vasija, nos preguntamos qué parte del camino que las almas tienen que recorrer en el más allá es el que está representada en esta vasija y en las posteriores. De acuerdo con lo narrado en el relato de Er en la *República* de Platón, en las laminillas doradas y en la *Catábasis*, ninguna de esas etapas está plasmada como tal aquí, sin embargo eso nos parece comprensible, ya que las vasijas estaban al alcance de cualquier persona, sea que la adquiriera o que sólo la observara y los misterios no eran así de abiertos, al contrario y como referimos páginas arriba: “se hablaba sólo para los iniciados”. Esto es, sólo ellos podrían entender en su totalidad tanto los textos órficos como las iniciaciones, por lo tanto, sugerimos que también las vasijas y lo que se representaba en ellas, por eso no se plasmaban imágenes tan explícitas acerca del camino que las almas debían recorrer. No obstante, veremos que algunos elementos dan unas pistas.

Olmos⁹⁷ explica que las vasijas apulias no reflejan el escenario de la vida feliz, sólo el preámbulo el cual, para el iniciado, así como lo vemos en las laminillas, es lo más importante y lo que hay que recordar. Sin embargo, el hecho de que en esta vasija 51 aparezca Sísifo, como ejemplo de castigo eterno, nos indica que no es el preámbulo, sino, como dijimos, una ‘probadita’ de las creencias órficas, es decir, una visión general llena de símbolos.

Si bien las imágenes en las que aparece Orfeo cantando en el inframundo no indicaban específicamente lo que sucedía en el más allá, tenemos otras vasijas en las que sí podemos ver algunos elementos de ello y que sólo serían comprendidas por los iniciados.

⁹⁷ En A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, pp. 228-9.

Por ejemplo, tenemos un ánfora apulia que se encuentra en el Altes Museum, en Berlín
(vasija 58):

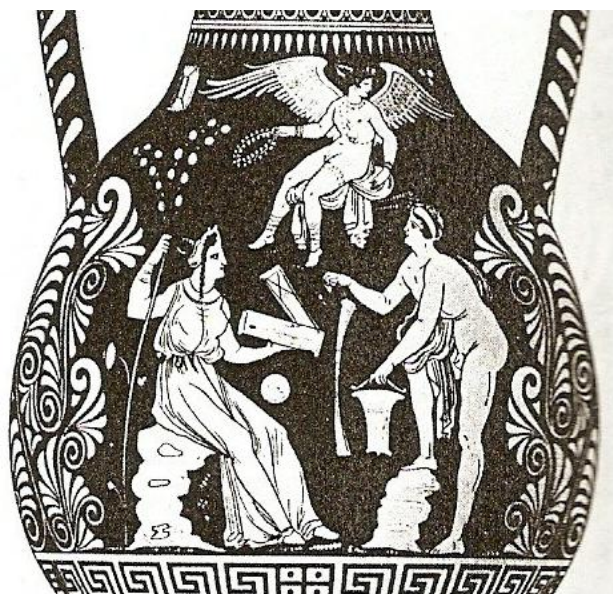


Vasija 58

En esta vasija vemos una mujer sentada con una canasta en sus piernas, a la derecha un joven coronado sostiene un pájaro y a la izquierda vemos una figura femenina y un pequeño personaje alado que corona a la mujer que está sentada. Bianchi explica que probablemente se trata de una concentración de símbolos del privilegio de un iniciado en el mundo del más allá.⁹⁸

Seguramente se trata de una mujer iniciada en los misterios que, ahora que ha muerto, está siendo coronada. Desgraciadamente no podemos asegurar que se trate de los misterios órficos, así que tampoco podríamos afirmar que el hecho de ser coronada implica, como explicamos, la ruptura del ciclo de reencarnaciones. La siguiente vasija es una jarra apulia que se encuentra en Berlín, en el Genick-Furtwängler (**vasija 59**):

⁹⁸ U. Bianchi, “The Greek mysteries”, p. 34.



Vasija 59

Muestra igualmente varios elementos relacionados con los misterios, como el personaje pequeño alado que sostiene una corona o la caja medio abierta que tiene la mujer sentada, quien podría tratarse de la difunta. Además, el personaje de la derecha, parece ofrecerle una banda con la mano derecha, mientras que sostiene una *situla* con la izquierda. Hay un objeto que podría relacionar la escena con el orfismo, esto es, la bola que se encuentra flotando debajo de la caja que sostiene la mujer, como las que vimos en las vasijas áticas. Sin embargo, no hay más elementos para afirmar esto.

Tenemos otro vaso apulio del cual Bianchi explica que muestra una escena funeraria con una concentración de símbolos de iniciación⁹⁹ (**vasija 60**):

⁹⁹ *Ibid*, p. 34.



Vasija 60

En el centro, vemos a un joven que sostiene una palma y una paloma y está parado sobre un altar, en medio de una cratera y una jarra. A la izquierda, hay un joven que acerca una *fiale* al primer joven y que con la mano derecha eleva una corona que, tal vez, también pondrá en la cabeza de éste. A la derecha vemos a una mujer que extiende con ambas manos una banda y que, además, con la mano izquierda eleva una canasta. Estos dos personajes llevan en su cabeza una banda o corona. Debajo, al lado del altar vemos, del lado derecho, un espejo y del izquierdo, una lira. En esta escena podemos reconocer objetos que ya hemos analizado en vasijas anteriores.

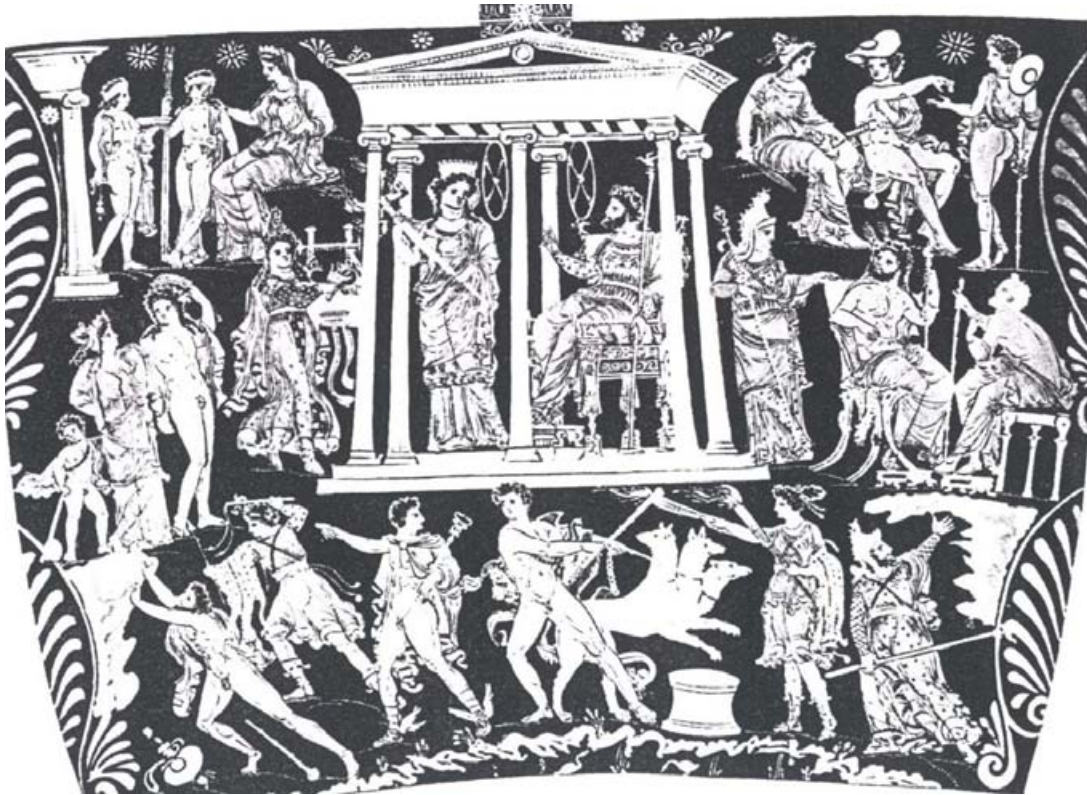
Podemos concluir diciendo que las vasijas que representan a Orfeo tocando en el inframundo no refieren ninguna etapa en el más allá mencionada en los testimonios escritos, por la razón de que era demasiado obvio que se trataba de ese lugar. Lo que estas vasijas refieren, más bien, son escenas genéricas de ese mundo con la especificación de que introducen elementos relacionados con los misterios que seguramente sólo reconocían los iniciados. Es decir, cualquiera podía reconocer que se trataba del inframundo, ya que los personajes eran comunes a todos, pero sólo los conocedores, los iniciados, podían hacer

relaciones y conjeturas que llevaban a elementos y creencias de los misterios, particularmente de los órficos.

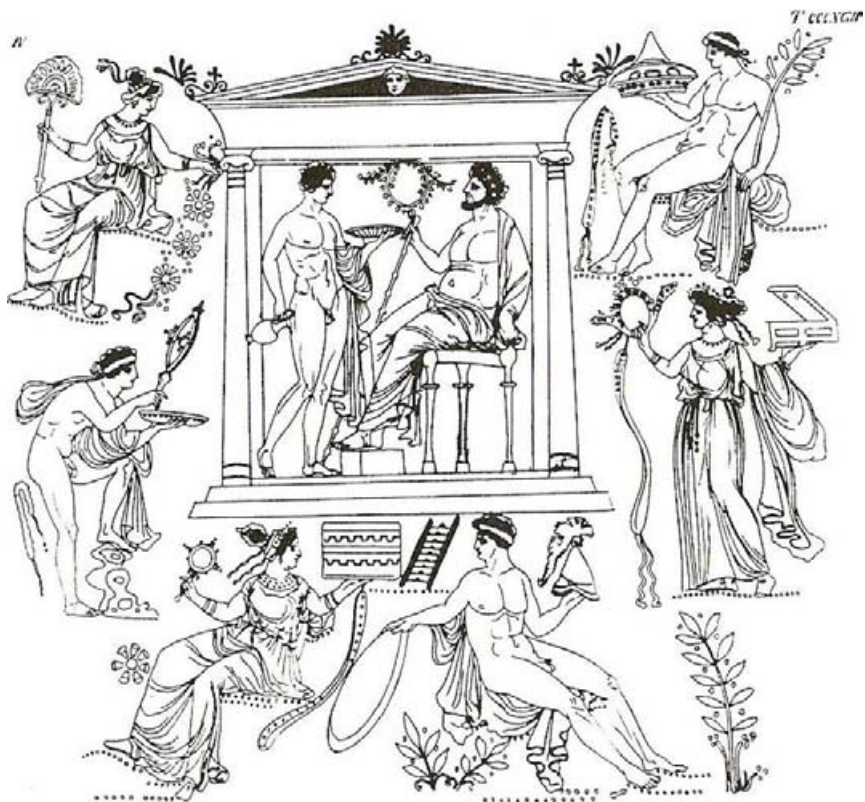
Por otro lado, tenemos otro tipo de vasijas, como las tres que acabamos de presentar, que puede ser posible que sí representen la existencia de las almas bienaventuradas en el más allá. Esta existencia, entonces, estaría íntimamente relacionada con las creencias y las iniciaciones en los misterios y sería disfrutada únicamente por aquellos que hubieran roto el círculo de reencarnaciones, es decir, que hubieran trascendido la condición humana. Sin embargo, estas vasijas no remiten específicamente a los misterios órficos.

VASIJA 61

La siguiente vasija apulia que analizaremos es una cratera de Canosa que actualmente se encuentra en las Antikensammlungen de Múnich. Es obra del taller del llamado 'Pintor de los Infiernos', y pertenece a las últimas décadas del siglo IV a. C.



Vasija 61. Imagen 1



Vasija 61. Imagen 2

En la imagen 1, un *naiskos* blanco preside la escena, esto es, el palacio de Hades y Perséfone, sostenido por seis columnas jónicas. Del fondo cuelgan dos ruedas. Hades está sentado en su trono sosteniendo con la mano izquierda su cetro acabado en un águila, sus pies descansan sobre un escabel. El respaldo del trono está adornado, en las esquinas, con dos figuras aladas, tal vez, dos Victorias. Él dirige su mano derecha hacia Perséfone y parece que le dice algo. Ella sostiene una antorcha de cuatro brazos y camina hacia la entrada pero se vuelve hacia Hades y le mira, tal vez para poner atención a las indicaciones.

La llegada de un visitante inesperado ha causado expectación en el palacio. Es Orfeo quien afuera del palacio toca su lira, de la cual cuelgan unas bandas. Su larga veste sacerdotal se agita al ritmo de su paso de danza, la cual se puede notar por la posición de sus pies, está vestido exactamente igual que en la vasija anterior, esto es, con *quitón* largo, una capa y un gorro frigio.

Enfrente de la corte real o debajo (según la perspectiva), vemos a Heracles conduciendo al Cancerbero fuera del Hades, para lo cual, Hermes *psicopompo* le muestra el camino. Enfrente del Cancerbero está Hécate que parece alumbrarle el camino con sus antorchas. El objeto debajo de las patas delanteras de Cerbero no está identificado pero parece ser una canasta.

A la izquierda, en el extremo inferior, está Sísifo empujando una roca, presionado por una Furia, y en el otro extremo, Tántalo, también recibiendo su castigo. La ornamentación que vemos debajo parece aludir a los prados del Inframundo. Encima de este último personaje castigado están los tres jueces del inframundo: el asiático Minos, Éaco (coronado con dos espigas de trigo) y Radamantis. Arriba de estos jueces vemos a Dike con una espada, a Pirítoo y a Teseo en otra escena de castigo en el Hades.

Del lado izquierdo, detrás de Orfeo, está Dioniso coronado con mirto y detrás de él vemos a una mujer seguida de un niño. Ugo Bianchi identifica, con cierta duda, a estos tres personajes como Dioniso, Ariadne y su hijo,¹⁰⁰ sin embargo no especifica cuál hijo. El niño juega con un juguete, un carrito. Según otra versión, estos tres personajes representan una familia de iniciados.

Arriba de estos personajes, en el extremo superior izquierdo, vemos a Mégara, la esposa de Heracles y dos de sus hijos, éstos tienen bandas alrededor de su cabeza y de su cuerpo, cubriendo heridas que parecen estar sangrando.

Del otro lado de la vasija, imagen 2, podemos ver en el centro de la escena, una construcción, que parece igual a la de la imagen 1, con la única diferencia de que en el frontón del palacio de Hades había un círculo y aquí una cara. Dentro del *naiskos*, vemos a dos hombres, el de la derecha, se encuentra sentado en un banco, cuya decoración y forma son mucho más modestas que la del trono de Hades en la parte de atrás. Este hombre tiene el torso descubierto y se puede ver su abultado vientre, lleva una corona de hiedra en la cabeza y sostiene con su mano derecha un bastón.

El hombre de la izquierda está de pie, completamente desnudo, ya que su *himation* le cuelga de su brazo izquierdo, parece ofrecerle al primero una *fiale* cuyo contenido no se alcanza a ver. En su mano derecha sostiene un *enócoe* pequeño. Parece que acaba de llegar y se acerca al hombre sentado, ya que tiene su pierna derecha flexionada. Entre estos dos hombres vemos, colgada del techo, una corona.

Afuera de esta construcción vemos a seis personajes distribuidos en forma simétrica: dos a la derecha, dos abajo y dos a la izquierda. En el extremo superior derecho, vemos un hombre que sostiene con su mano derecha una especie de cazuela con tapa, Smith

¹⁰⁰ U. Bianchi, "The Greek mysteries", p. 33.

explica que éstas servían para realizar abluciones,¹⁰¹ con la mano izquierda sostiene una rama de igual aspecto a las que analizamos la vasija pasada, enfrente de él hay una banda que parece colgada de la pared. Este hombre, igual que el que se encuentra dentro de la construcción y que los otros dos que están afuera, está desnudo. Debajo de éste, una mujer, de pie, eleva con su mano derecha una corona, de la cual cuelga una banda, mientras con su mano izquierda sostiene una caja rectangular con patas medio abierta.

En la parte de abajo, del lado derecho, otro hombre, sentado, sostiene con su mano derecha un tambor como el de una ménade en la vasija 38 mientras que con su mano izquierda sostiene un gorro cónico, que no se parece a ninguno que hayamos visto en los personajes analizados. Debajo de este hombre, vemos unas ramas, iguales a la que sostiene el del extremo superior derecho, las cuales pudieran referir, como ya explicamos, al inframundo. Al lado de él, una mujer sentada, sostiene con su mano izquierda una caja redonda con franjas dibujadas, de cuyo centro parece colgar una banda y con la derecha, un espejo detrás de ella. Entre ella y el personaje anterior vemos un xilófono que parece estar en otro plano.

Del lado izquierdo, abajo, vemos un hombre prácticamente en la misma posición que el de la vasija 43 que se inclinaba hacia una estela funeraria, esto es, con un pie arriba de una roca y un espejo en la mano derecha, sólo que el de aquí, en vez de corona en la mano izquierda tiene una *fiale*. Detrás de él, vemos una banda flotando. Finalmente, en el extremo superior izquierdo, una mujer sentada sostiene con su mano derecha un abanico, como el de Afrodita en la vasija 31 y una de las mujeres que llevan ofrendas a la estela funeraria de la vasija 43. No reconocemos lo que tiene en su mano izquierda pero parecen

¹⁰¹ H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, pp. 15-17.

ser listones adornados con flores. Todos los personajes que se encuentran fuera del *naiskos* tienen una banda amarrada en la cabeza y miran hacia éste.

¿Familia bienaventurada?

Como mencionamos, hay distintas posturas acerca de lo que representan los tres personajes que se encuentran detrás de Orfeo, quienes, además, sólo veremos en esta vasija.

Walter Burkert, al hablar de las imágenes que representan la *catábasis* de Orfeo, dice: “una alusión a los misterios parece contenerse en un grupo llamado ‘la familia bienaventurada’, personas en una condición de bienaventuranza con identidad mitológica.”¹⁰²

Ricardo Olmos, por su parte, dice que Orfeo está ahí acompañando a un grupo familiar: un varón, una mujer y un niño con el inseparable juguete de ruedas que arrastra en su camino. Dice que generalmente se ha interpretado esta escena como la introducción de una familia de iniciados — “libres de castigo” como dice la laminilla de Feras— por Orfeo, pero que otros autores creen que se trataría de tres personajes míticos cuyos nombres no logramos precisar, concluye diciendo que la identificación de tres iniciados con héroes del pasado debe permanecer como una tercera opción en el lenguaje ambiguo de los vasos. “Sea como sea” dice Olmos “no es a la Eurídice solitaria a quien vemos aquí acompañada por Orfeo sino a un número plural de personas, los ‘difuntos’”.¹⁰³ A estos difuntos se refiere Isócrates en su *Busiris*: “ Ἡ τοῖς Ὀρφείως ἔργοις ὁμοιώσωμεν; Ἄλλ’ ὁ μὲν ἐξ Αἰδοῦ τοὺς τεθνεῶτας ἀνήγεν” (8.1-3): “¿Acaso le compararemos con las hazañas de Orfeo? Orfeo sacó a los muertos del Hades.” (Trad.: G. Colli / Dionisio

¹⁰² W. Burkert, *De Homero a los magos...*, pp. 106-107.

¹⁰³ R. Olmos, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, pp. 24 y ss.

Mínguez). Sin embargo, este mismo investigador también explica que esta familia ocupa el nivel intermedio de la vasija, el cual es lugar de tránsito y expectativas: “No se representa, pues, una salida de los Infiernos sino una llegada en compañía del Orfeo mediador. La familia, mítica o real, parece una personificación más en un contexto social en que prevalecen los valores del hogar sobre la *polis*, lo privado sobre lo colectivo.”¹⁰⁴

Por otro lado, Haiganuch Sarian dice que más allá de las figuras mitológicas que participan en la vida infernal como ejecutoras (Erinias, Hécate) y los eternos castigados (Sísifo) hay representaciones de mortales que se pueden interpretar como los iniciados órficos, lo cual reflejaría castigo a los malos y salvación a los iniciados.¹⁰⁵

Nosotros también pensamos que se trata de una familia de iniciados, ya que no se justificaría la presencia de Dioniso en este contexto, atrás de Orfeo. No obstante, cualquiera de las explicaciones dadas relaciona a estos tres personajes con el mundo de los misterios órficos, dejando fuera cualquier duda sobre si esta vasija representa al más allá órfico.

Canasta

Proponemos que el objeto que está debajo del Cancerbero que jala Heracles es una canasta, símbolo ritual por excelencia de los misterios. Como mencionamos al hablar de los juguetes que los Titanes usaron para distraer a Dioniso y asesinarlo, Clemente de Alejandría (*Protréptico*, II.19.4), después del pasaje en donde habla de ellos, procede a revelar los contenidos de los cofrecillos sagrados o *cistas* (κίσται) que se empleaban en los misterios dionisiacos y habla de las orgías de los coribantes, esto es, de los participantes en el culto

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ H. Sarian, “Escatología órfica na pintura dos vasos funerarios da Apúlia (Magna Grecia)”, p. 39.

de Cibeles que se asocian a las bacantes. Cuenta que dos cabiros se llevaron a Tirrenia¹⁰⁶ el cesto que contenía los órganos sexuales de Dioniso y que allí permanecieron un tiempo y recomendaron a los tirrenos honrar con ceremonias religiosas los órganos sexuales y el cesto, como si se tratara de la más preciosa lección de piedad.¹⁰⁷

Guthrie explica que dado que estos objetos son numerados inmediatamente después de los juguetes, “las dos clases de objetos sagrados, los que eran originariamente simples juguetes introducidos a los fines de la historia y los que eran originariamente símbolos, no se mantenían separados, sino confundidos.”¹⁰⁸ Entonces, todo se guardaba en los cofrecillos, de lo que Lobeck concluyó: “Éstos, pues, eran los famosos misterios de las *cistas*, en parte modelos y recuerdos de los juguetes con que Baco jugaba en su temprana infancia, en parte varias especies de tortas sagradas.”¹⁰⁹

Más adelante, Clemente de Alejandría habla de otros cestos pertenecientes a Eleusis: “Κᾶστι τὸ σύνθημα Ἐλευσινίων μυστηρίων· ἐνήστευσα, ἔπιον τὸν κυκεῶνα, ἔλαβον ἐκ κίστης, ἐργασάμενος ἀπεθέμην εἰς κάλαθον καὶ ἐκ καλάθου εἰς κίστην.” ” (*Protréptico*, II.21.2): “La señal convenida en los misterios de Eleusis es ésta: “ayuné, bebí el *ciceón*, cogí del cesto y, después de probarlo, lo deposité en la canasta y de la canasta al cesto.” (Trad.: M. C. Isart).

Posteriormente, como parte de la crítica que hace a los misterios de Eleusis, Clemente de Alejandría continúa diciendo:

Οἶαι δὲ καὶ αἱ κίσται μυστικάι· δεῖ γὰρ ἀπογυμνῶσαι τὰ ἅγια αὐτῶν καὶ τὰ ἄρρητα ἐξειπεῖν. Οὐ σησαμαί ταῦτα καὶ πυραμίδες καὶ τολύπαι καὶ πόπανα πολυόμφαλα χόνδροι τε ἁλῶν καὶ δράκων, ὄργιον Διονύ-

¹⁰⁶ Etruria.

¹⁰⁷ Cf. Clemente de Alejandría, *Protréptico*, ed. Ma. Consolación Isart Hernández, nota 125.

¹⁰⁸ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 124.

¹⁰⁹ *Idem*.

σου Βασσάρου; Οὐχὶ δὲ ῥοιαὶ πρὸς τοῖσδε καὶ κράδαι νάρθηκές τε καὶ
κιττοί, πρὸς δὲ καὶ φθοῖς καὶ μήκωνες; Ταῦτ' ἔστιν αὐτῶν τὰ ἅγια.

(II.22.4-5)

Lo mismo ocurre con los cestos secretos. Hay que desnudarlos de lo sagrado y revelar lo desconocido. ¿No se trata de pasteles de miel, de harina y de sésamo y tortas adornadas para el sacrificio, granos de sal y una serpiente, el símbolo religioso de Dioniso Basareo? ¿No hay, además de esto, granadas, ramas de árboles, palmetas, hiedra e incluso un pastel redondo y adormideras? ¡Éstos son sus objetos sagrados!

(Trad.: M. C. Isart)

Entonces, las canastas o cofres que aparecen en las vasijas que hemos visto pueden aludir a cualquiera de los dos misterios o a ambos.

Por su parte, Bianchi dice que afortunadamente es posible distinguir, en el complejo general de constancias arqueológicas que refieren a las circunstancias que rodean a los ‘Misterios dionisiacos’, un elemento que aparece en todos ellos y que les es peculiar: la canasta de mimbre que contiene el falo y el Príapo dionisiaco, signos de fertilidad. Por lo tanto, podemos asegurar que las canastas, cualquiera que fuera su contenido, tenían relación con los misterios dionisiacos, lo cual permitiría, sin ningún problema, que se relacionaran también con los órficos.

Estas canastas aparecen en varias vasijas que hemos analizado, por ejemplo en la 36 que representaba una escena dionisiaca; en la 38 en donde vemos a Deméter sentada en una cesta grande y adornada; en la 44 en donde varias personas llevaban ofrendas a una estela, entre las que se cuentan una canasta y un cofre; en las 58, 59 y 60 que presentamos como ejemplo de la vida que podrían llevar en el más allá los bienaventurados, esto es, los iniciados; o en la 57 de un sarcófago en el que se representaba una iniciación, donde una mujer en el centro está sentada, sin duda, encima de una canasta, alrededor de la cual merodea una serpiente.

Como vemos, todas las cestas, cofres o cajas tienen relación con los misterios, ya sea con los órficos, los dionisiacos o los eleusinos. En esta vasija que ahora analizamos, la

61, vemos, una posible en la imagen 1 y otras dos seguras en la imagen 2. En esta segunda cara de la vasija no hay duda de que las canastas están relacionadas con los misterios, ya que aparecen muchos símbolos más, sin embargo en la primera cara sí es dudoso, en primer lugar porque no aparece en ninguna otra escena del inframundo y en segundo porque puede ser un objeto que pertenece al Cancerbero, dada su proximidad. De cualquier forma, si lo fuera, tendría justificación en la escena.

Tántalo

En esta vasija aparece, en el extremo inferior derecho, un personaje que mencionamos cuando hablamos de Sísifo, se trata de Tántalo, quien es una figura ejemplar de los castigos que se pueden tener en el inframundo. Homero (*Odisea*, XI, 581-592) narra que el castigo de este personaje era estar de pie en un lago cuya agua le llegaba a la barba y que cuando intentaba beber, el agua era absorbida por la tierra; y cuando intentaba comer de los frutos del árbol que se encontraba muy cerca de él, el viento se los llevaba, por lo que padecía sed y hambre constantemente. Ya explicamos la importancia de este personaje en la representación del inframundo.

Relación entre las dos caras de la vasija

No habíamos analizado ninguna vasija que representara a Orfeo en el inframundo de la que contáramos con las dos caras, como ésta 61, por lo tanto no podemos afirmar que todas tengan la misma escena en la parte de atrás. En esta cara de la vasija, imagen 2, tenemos varios elementos que remiten a los misterios, muchos de los cuales ya analizamos: el espejo, la *fiale*, el cofre, el tambor y las bandas. Por lo tanto, aunque no reconocemos a los personajes, podemos aventurar que el hombre que se encuentra sentado en el *naiskos* es una

persona muerta que se encuentra en un templo o en una tumba. Todas las demás personas, incluyendo el que se encuentra de pie dentro del templo, con él, le llevan ofrendas. Dado el tipo de ofrendas, se puede decir que el muerto y los visitantes han sido iniciados en los misterios, lo cual se nota también en las bandas que portan en la cabeza y por la posición en la que este difunto se encuentra, la cual es muy parecida, por un lado, a la de Dioniso en otras vasijas, y por otro lado, a Hades (en la parte de atrás de esta misma vasija), lo cual quizá refería que los iniciados pueden regresar a su parte divina y gozar, así, del mismo destino que los dioses.

Entonces, en la imagen 1 tenemos la visión del más allá con Orfeo como figura central y en el otro lado, imagen 2, una escena de lo que vivirán los bienaventurados en ese mismo lugar, lo cual nos muestra que como hemos dicho, la primera cara puede ser reconocida por cualquier griego con creencias comunes, de la *polis*, pero el otro lado (además de algunos elementos específicos de la imagen 1 que se pueden relacionar directamente con el orfismo, como lo hemos hecho) sería reconocido en su totalidad únicamente por iniciados.

VASIJA 62

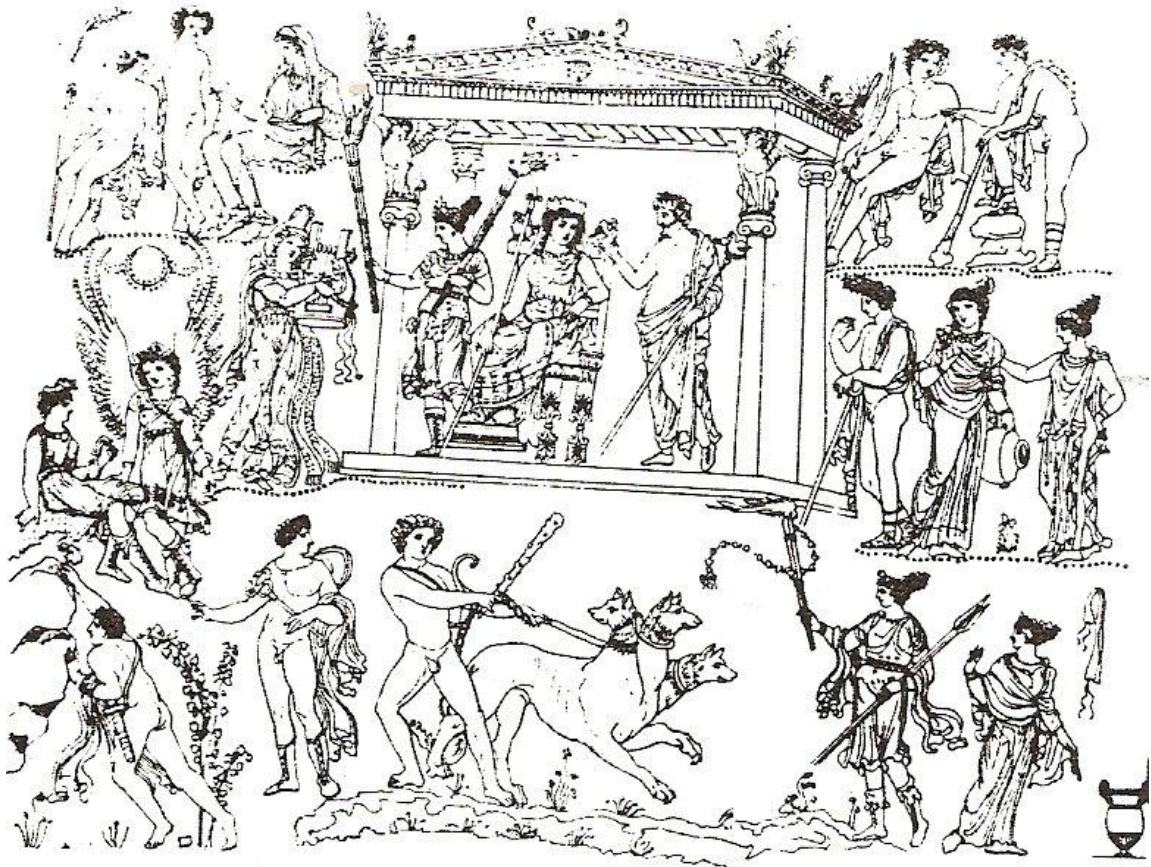
La siguiente vasija que analizaremos es una cratera procedente de Ruvo, que actualmente se encuentra en Karlsruhe, Alemania.



Vasija 62. Imagen 1



Vasija 62. Imagen 3



Vasija 62. Imagen 3

Dentro del palacio, vemos a Hades y a Perséfone, él de pie y ella en el centro, sentada en el trono viendo hacia él, detrás de Perséfone está Hécate quien, sosteniendo dos antorchas, voltea hacia Orfeo y lo ilumina. Éste, afuera del palacio, toca la lira. Atrás de Orfeo hay dos Furias con sus características botas, una está sentada sobre la piel de un felino, la otra de pie, reposa su mano derecha sobre la pierna izquierda de la primera, esta última tiene alas y parece que encima, entre las alas, flota una corona. Arriba a la izquierda está Mégara con los dos Heráclidas. A la derecha, arriba, Pirítoo y Teseo. Debajo de éstos, están dos Danaides, el joven enfrente de ellas es probablemente Protesilao quien regresa a la tierra.¹¹⁰ Debajo está otra vez Hécate, vestida igual a la que se encuentra dentro del palacio pero con un *himation* en sus hombros, quizá para el camino que realizará con Heracles, alumbrándolo. En el extremo inferior derecho, vemos a otra Danaide, detrás de la cual hay una banda suspendida en el aire. Debajo del palacio, está Heracles jalando al Cancerbero. Hermes, a la izquierda, le muestra el camino. Finalmente, en el extremo inferior izquierdo está Sísifo.

Protesilao

Es la primera vasija en la que vemos a este personaje. Su historia también lo sitúa entre los que tienen una relación con el más allá. La *Ilíada* cuenta que se sacrificó por sus compañeros al bajar primero de las naves que llegaron a Troya, sabiendo que un oráculo amenazaba con la muerte al primer aqueo que pusiera sus pies en esa tierra (*Ilíada*, II. 698-702). Debido a que se acababa de casar antes de partir, su esposa, Laodamía, consiguió que los dioses permitieran al difunto regresar y pasar tres horas con ella y cuando éste se despidió, ella quiso acompañarle y se suicidó. Conocida su historia, es comprensible que

¹¹⁰ U. Bianchi, "The Greek mysteries", p. 33.

Protesilao se encuentre en este inframundo, ya que es uno de los pocos que pudieron regresar a la vida después de muertos.

Corona y banda

Aunque la escena es la misma que las anteriores, queremos hacer hincapié en la corona que se encuentra encima de la Furia que tiene alas y en la banda que parece flotar detrás de la Danaide que se encuentra en el extremo inferior derecho. Como ya mencionamos, estos dos símbolos están muy relacionados con el ámbito de los misterios, lo que los hace, tal vez, dos elementos más en los que nos podemos basar para relacionar esta escena con el ámbito órfico.

Perséfone, reina del inframundo

Otro aspecto que queremos rescatar de esta vasija es el nuevo papel de Perséfone, ya que ahora es ella la que se encuentra sentada en el trono y Hades está de pie. Parece que él le da indicaciones como en las anteriores, por lo que podemos afirmar que el papel de ambos es el mismo que en las vasijas ya analizadas, sólo que quizá se quiso rescatar el hecho de que Perséfone también tiene importancia en el más allá, es decir, también es reina, por lo que, por ejemplo, en algunas laminillas el alma del difunto debe dirigirse especialmente a ella.

Hécate doble

Como mencionamos anteriormente (en la vasija 50), Hécate es la única figura que se repite dentro de una escena. Decíamos que esto puede estar relacionado con el hecho de que en las estatuas ella fuera representada triple, quizá mirando hacia tres caminos, ya que era la diosa que recibía culto en las encrucijadas. Entonces, aquí puede explicarse su aparición

doble por ese motivo, así, dado que se le asociaba con la buena suerte en las encrucijadas, era necesaria su presencia en los viajes tanto de Orfeo como de Heracles, para que no tuvieran ningún contratiempo, Orfeo al llegar y Heracles al salir.

Por otro lado, tal vez se estaban representando dos momentos distintos en el que participaba Hécate, uno, la llegada de Orfeo al palacio y, otro, la retirada de Heracles del inframundo. En ambas era necesaria la presencia de esta diosa como portadora de las antorchas que alumbran el más allá.

5. TIPO REDUCIDO

En las imágenes de Orfeo cantando en el inframundo que hemos presentado, hemos visto a este personaje del lado izquierdo del palacio, sin embargo existen algunas vasijas que muestran a Orfeo del lado derecho. No contamos con esas imágenes pero las refiere el LIMC (fig. 75, 76 y 77); sin embargo, no nos parece que el cambio de lugar tenga algún significado, más bien los artistas se adaptaban a sus necesidades esquemáticas.

En cambio, sí contamos con lo que el LIMC denomina ‘Tipo reducido’, el cual sigue mostrando en su totalidad el Hades y Orfeo cantando ahí, pero con otro esquema más pequeño en el que ya no caben todos los personajes de las vasijas anteriores.

VASIJA 63

Se trata de un ánfora muy dañada que ha sido datada alrededor del 320 a. C., proveniente de Altamura que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Tarento.



Vasija 63. Imagen 1



Vasija 63. Imagen 2

Ahora son sólo dos escenas divididas por una franja con adornos de hojas de laurel. En la escena superior, imagen 1, está Orfeo de pie tocando la lira enfrente de Hades, quien se encuentra sentado, y de Perséfone, que está detrás de Hades de pie tocando con la mano derecha el trono. Atrás de Orfeo, imagen 2, están Hécate, Heracles, quien está dominando al Cancerbero y Hermes, encima de ellos vemos una banda flotando.

En la escena inferior, vemos a las Danaides vaciando agua de unos cántaros a una vasija muy grande que parece estar enterrada, en medio de ellas, colgadas, vemos una banda y una corona.

Esquema

Esta vasija aunque representa prácticamente la misma escena que las anteriores, lo hace con un esquema diferente, reducido. Aquí ya no se resalta que Hades y Perséfone están dentro del palacio, sino que ya están en el mismo plano que Orfeo. El hecho de que los alfareros siguieran pintando a Orfeo cantando ante los dioses del inframundo y decidieran sacar a los demás personajes, nos reafirma que éste tiene el mismo papel importante en las vasijas anteriores, donde podría parecer que es uno más de los personajes representados ahí, es decir, los alfareros sacaron a algunos personajes y dejaron a los que, según ellos, eran los más representativos de la escena. De hecho, parece que en esta vasija hay un mayor acercamiento entre Orfeo y Hades, ya que éste le extiende la mano derecha, imagen 1, quizá recordando el pacto del que ya hablamos.

Por otro lado, en el plano inferior, vemos a las castigadas Danaides, lo cual muestra que los alfareros hacen ahora esta diferencia muy marcada de dos planos, esto es, siguiendo el relato de Er en Platón, tenemos el superior, en el que vemos a los dioses disfrutando y el inferior en el que vemos a las Danaides pagando su pena. Los único personaje no inmortal del plano superior son Orfeo y Heracles quien, como sabemos, aunque en el momento de realizar este doceavo trabajo es mortal, posteriormente es divinizado, además, el hecho de que aparezca una banda exactamente encima de él, puede significar que ya ha sido iniciado, lo que le da el derecho de gozar del mismo destino que los dioses. Por lo tanto, si él puede gozar de esta bienaventuranza, también los demás iniciados podrán. Orfeo, por su parte, tampoco es un dios, pero está en ese plano precisamente para demostrar que los iniciados también lo podrán estar.

Corona y bandas

De nuevo nos encontramos con estos símbolos de los misterios, lo interesante es que los vemos en los dos planos: en el superior está la banda como colgada de una pared encima de Heracles y en el inferior entre las Danaides, también colgadas, una banda y una corona.

Ya explicamos la banda encima de Heracles, las del plano inferior, por su parte, podrían referir que aunque se sea iniciado (la historia de las Danaides no mencionan este hecho), si no se siguen los preceptos órficos, como no derramar sangre, pueden sufrir los mismos castigos que los no iniciados.

Entonces, las bandas relacionan los dos planos, el mortal y el inmortal, mostrando así que las iniciaciones rompen esa división.

VASIJA 64

La siguiente vasija, datada alrededor del 330 a. C. es una crátera de volutas atribuida al pintor de los infiernos. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles.



Vasija 64

De nuevo vemos una escena dividida únicamente en dos planos, en el superior vemos, en el centro, a Perséfone sentada en su trono descansando sus pies en un escabel. Aunque la silla está viendo hacia la derecha casi a tres cuartos en dirección a Hades, ella se gira para ver a Hécate. Ésta sostiene dos antorchas que parecen alumbrar en dirección a Orfeo. A los pies de Hécate vemos a un felino, quizá un leopardo que también dirige su mirada a Orfeo.

A la izquierda está Orfeo quien sostiene su lira con la mano izquierda pero parece no tocarla, ya que con la derecha toma el brazo de una mujer que, como único distintivo, sostiene la punta del cuello de su vestido con la mano derecha, como lo vimos en la vasija 41, imagen 2. Tal vez esta mujer es Afrodita, porque, parece que Eros, pequeña figura alada, está volando entre estos dos personajes, sosteniéndose en el hombro derecho de

Orfeo. El LIMC y Stian Sundell Torjussen señalan que esta mujer es Eurídice.¹¹¹ Del lado derecho de Perséfone está Hades, de pie, con el torso desnudo y sosteniendo un bastón más alto que él recargado en el piso. Atrás de éste vemos a Dike con una espada, y a Pirítoo desnudo y con las manos atadas detrás, tal como lo veíamos en la vasija 55.

En el plano inferior de la vasija vemos, en el centro, a Heracles con su piel de león en la espalda, tratando de controlar al Cancerbero. De su lado derecho vemos a Hécate por segunda vez, tal como vimos en la vasija 62, alumbrando el camino y atrás de ella a una mujer que hace el mismo movimiento que la que acompaña a Orfeo. Del lado izquierdo de Heracles está, primero, Teseo, a quien éste ha rescatado, y en el extremo, Hermes, señalando el camino a seguir.

Esta vasija sigue el esquema de la anterior, es decir, en dos planos, pero aquí la división entre ellos no es tan tajante, ya que no hay una franja que los divida. Parece más bien que lo único que hizo el alfarero fue reducir los planos que veíamos en las vasijas anteriores a dos, aunque, en el superior podemos ver a Dike y a Pirítoo un poco más arriba que los demás personajes.

Por otro lado, en esta vasija los personajes no están divididos en ‘categorías’, como en la anterior, sino que las divinidades están mezcladas con los mortales en ambos planos.

Afrodita y Eros

Según el análisis de las vasijas que hemos hecho hasta ahora, no puede ser posible que la mujer a la que Orfeo toma de la mano sea Eurídice, a la cual, según Ovidio y Virgilio principalmente, bajó a rescatar al Hades después de que murió picada por una serpiente. Debido a que los testimonios escritos que tenemos sobre esta historia son tardíos, parece

¹¹¹ S. Sundell Torjussen, “Dionysos in the Underworld. An Interpretation of the Toledo Krater”.

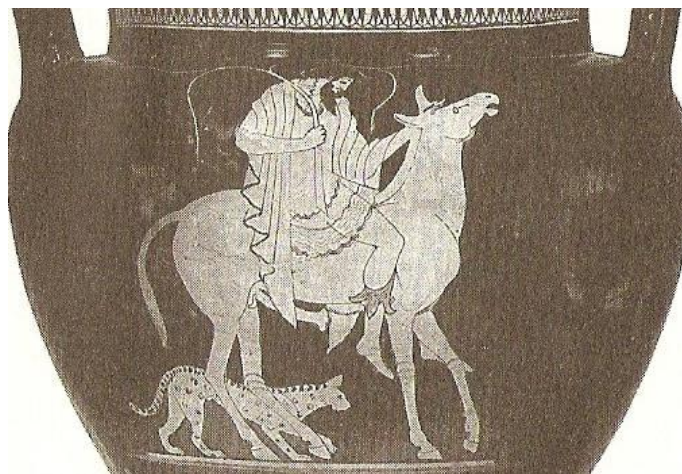
más bien que estos dos autores latinos recogieron una tradición que ‘justificaba’ la *Catábasis* de Orfeo, dejando de lado su relación con los misterios. Parece más probable, entonces, que la mujer se trate de Afrodita, ya que el personaje que la preside podría ser Eros, su acompañante, lo cual nos remitiría a las vasijas 31 y 41 en donde estos dos personajes aparecen relacionados tanto con Orfeo como con un iniciado, que a la vez, ya ha muerto. Además, en la vasija 41 veíamos que en la escena de un lado, imagen 1, aparecían Afrodita y Eros, y por el otro lado, imagen 2, en una escena dionisiaca, aparecía una mujer en la misma posición que la diosa, con la única diferencia de que ésta se tomaba con sus dedos el cuello del *himation* y explicamos que esta mujer podría referir a Afrodita.

Otra posible interpretación de la mujer que es tomada del brazo por Orfeo es que sea una mujer iniciada, cualquiera, por la que éste está intercediendo ante Perséfone y Hades.

Leopardo

No habíamos visto a un felino en las vasijas que hemos analizado, por lo que es difícil su interpretación. Sin embargo, proponemos que tiene relación con Dioniso, ya que era uno de sus animales distintivos.¹¹² En la siguiente imagen, por ejemplo, podemos ver a un leopardo siguiendo a Dioniso, quien está montado en una mula (**vasija 65**):

¹¹² Cf. J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 22.

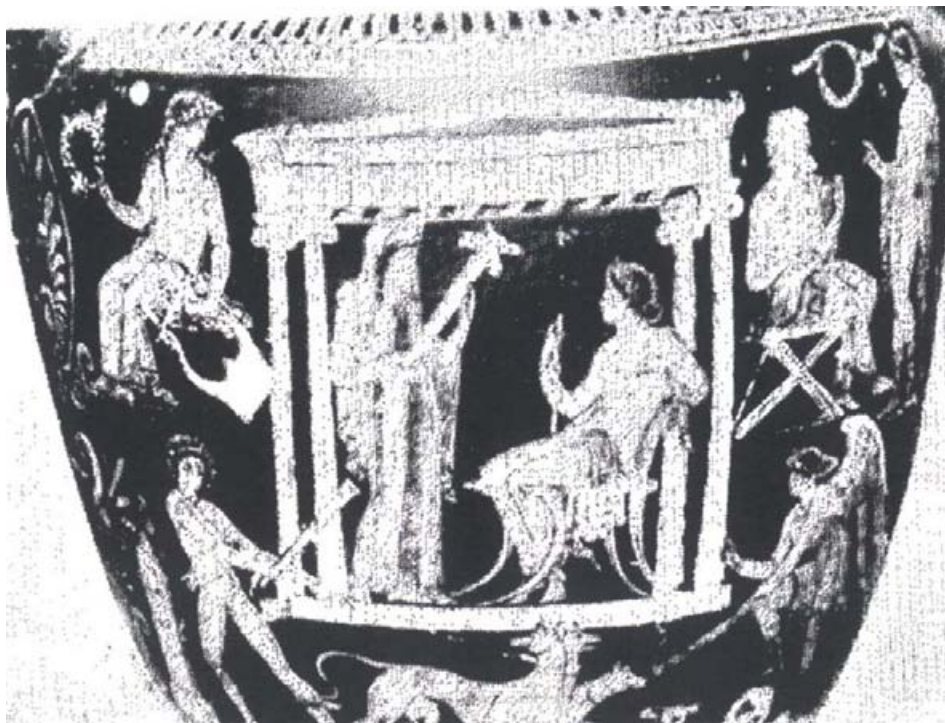


Vasija 65

Además, Dionisio, es llamado también *bromio* (βρόμιος), el que brama como bestia salvaje, sea leopardo, león o toro. Entonces, tenemos en esta escena una nueva referencia a Dioniso, el cual parecía haber sido dejado de lado en las vasijas anteriores. Esto nos muestra que siempre está presente, como ya explicamos, en el orfismo y en la relación de Orfeo con el inframundo.

VASIJA 66

La última vasija que presentamos con un esquema reducido es una crátera de volutas apulia de figuras rojas con detalles blancos que ha sido datada alrededor del 330 a. C. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles. Lamentablemente la imagen que tenemos no es del todo nítida.



Vasija 66

Las figuras son, aquí, menos numerosas que en las grandes cráteras ya mencionadas, por eso la clasificamos dentro de las de ‘tipo reducido’. En el *naiskos* están Perséfone y Hades; ella de pie del lado izquierdo sosteniendo la antorcha de cuatro brazos y viendo hacia él, quien está sentado en su trono sosteniendo con la mano derecha su cetro.

A la izquierda del templete de las divinidades infernales, afuera, está sentado Orfeo, mirando hacia ellas. Presenta un tipo ‘apolíneo’, esto es, largas trenzas y corona de laurel, en la mano derecha sostiene otra corona semejante. No toca su cítara sino que la sostiene con la izquierda debajo de él. En contraste con la rica vestimenta que luce en las anteriores cráteras, aquí, sólo un manto le cubre desde la cadera hacia abajo, sin embargo, parece seguro que se trata de Orfeo.¹¹³ Debajo del templete se encuentra Heracles, jalando al Cancerbero y del lado derecho una furia alada. En el extremo superior derecho vemos, al parecer, a un juez, tal vez Minos, que está conversando con una mujer que puede ser Dike.

¹¹³ E. Panyagua, “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo I”, fig. 14.

Tal vez los dos fueron plasmados en la escena como representaciones de la impartición de justicia en el más allá.

Orfeo apolíneo

Como recordamos, en las vasijas áticas, sea con el tema de Orfeo cantando entre tracios o con el de Orfeo atacado por mujeres, este personaje era representado igual que aquí, como ateniense. Dijimos, entonces, que el hecho de representar a este cantor como griego, servía de contraste entre él y los tracios, en el primer tema, o las mujeres que lo persiguen para matarlo, en el segundo tema. Posteriormente, en las vasijas apulias, veíamos que Orfeo vestía casi igual que los tracios, borrando así esta diferencia tan marcada en las vasijas áticas.

Sin embargo, aquí, en la última vasija que presentamos con este esquema del inframundo, vuelve a aparecer este Orfeo ‘civilizador’, ‘pacificador’ con características de Apolo, el dios del orden, entre otras cosas. Pensamos que el hecho de volver a verlo vestido así puede ser otro argumento para afirmar que su relación con el inframundo ya existía desde las vasijas áticas, ya que puede ser posible que el pintor de esta vasija se hubiera basado en otra fabricada en el Ática.

Por otro lado, aquí no está tocando la lira, así que parece que únicamente es parte del ambiente del inframundo. Podemos, entonces, proponer que aunque en esta escena Orfeo sí tiene relación con los misterios, esta vasija es más bien ática, de un contexto distinto a las que hemos visto en donde Orfeo toca su lira en el inframundo y que quizá los demás ejemplares con este mismo esquema no llegaron a nosotros.

6. ORFEO CON UN MUERTO

Margot Schmidt analiza una cratera en donde, según ella, aparece Orfeo a la entrada del Hades protegiendo a un difunto, entregándole su lira y salvándolo del Cancerbero, al cual él jala de la cadena. No presentaremos esta imagen debido a que, por un lado, no nos parece que este personaje sea Orfeo y no Heracles y, por otro lado, la vasija está muy dañada, lo cual dificulta la identificación exacta de los personajes. Además, esta autora es la única que refiere esta imagen asegurando que es Orfeo.

Más bien analizaremos una vasija que ha dado lugar a muchas conclusiones; podríamos decir que la escena sigue transcurriendo en el Hades, pero desaparecen todos los personajes que habíamos visto y se concentra solamente en Orfeo y en un hombre más. Esta escena nos permitirá comprender otros aspectos importantes del orfismo.

VASIJA 67

Se trata de un ánfora datada entre los años 330 y 320 a. C., que mide 88 cm. de altura y que se atribuye al pintor de Ganimedes. Actualmente se encuentra en el Antikenmuseum de Basilea.



La escena está presidida por una construcción modesta, esto es, vemos únicamente dos columnas y vigas en el techo, del cual cuelgan dos ruedas, un escudo y un gorro cónico o pilos (πίλος). Dentro está Orfeo, de pie, con vestidos orientales, tocando la cítara, tanto con los dedos de la mano izquierda como con el plectro que sostiene con la mano derecha. También baila, lo cual sabemos porque sus pies tocan el suelo sólo con las puntas. Enfrente de él está un hombre con barba que reposa sentado sobre una silla plegadiza (δίφρος). Sostiene un rollo de papiro en su mano izquierda y en la derecha un bastón que apoya en el piso, dos de los dedos de esta mano apuntan hacia Orfeo.

Afuera de la construcción vemos, del lado derecho, un escudo recargado, un ánfora y un plato que parecen flotar, encima de la construcción vemos también algunos platos y del lado izquierdo hay una corona.

¿Templo?

La construcción o *naiskos* en donde se desarrolla esta escena parece ahora tener mucha más importancia que la de Hades y Perséfone, ya que aunque la de estos dioses era más suntuosa, no abarcaba la totalidad de la vasija; en cambio esta imagen tiene la finalidad de llamar la atención de lo que pasa dentro de la construcción.

Hemos dicho que el edificio de Hades y Perséfone puede referir tanto a un templo como a un palacio, ya que les llevan ofrendas y, al mismo tiempo, es su morada. En esta vasija podemos decir que se trata de un edificio sepulcral que tiene relación con un templo o con el mismo palacio, en el cual han colocado distintas ofrendas, como vasijas, coronas y un escudo. Por otro lado, las vigas que forman parte de esta estructura la vuelva más real, es decir, ya no se trata del elegante *naiskos* o palacio de Hades, sino de una tumba que cualquiera puede reconocer. Por lo tanto, el hombre está muerto y Orfeo se aproxima bailando y cantando ante él dentro de su propia tumba, es decir, lo acompaña hasta el lugar al que nadie más puede ir.

¿Difunto o ya inmortal?

Cabe ahora preguntarse quién es este hombre que ha muerto y qué lo hace merecedor del canto de Orfeo, el mismo canto que en las vasijas anteriores se dirigía a unas divinidades. Olmos dice que los objetos que se encuentran en el interior del *naiskos* aluden a su condición heroica: “a la izquierda, el gorro cónico o *pilos* (similar al de héroes como Ulises); las dos ruedas de cuatro radios, en perspectiva, que aluden a su carro y acaso a su viaje al allende, como héroes, o al mismo carro de Plutón; y el gran escudo con escotaduras

laterales, que llamamos beocio y que mantiene a lo largo de los siglos connotaciones épicas.”¹¹⁴

Por otro lado, podemos señalar las similitudes que este hombre tiene con el Hades de las vasijas anteriores, parece, de hecho que el difunto se está dirigiendo a Orfeo, con el gesto de los dedos de la mano que sostiene el bastón, de la misma manera que en las vasijas 44 y 63 Hades se dirige a Orfeo. Por lo tanto, pensamos que este difunto es un iniciado órfico que ha roto ya el ciclo de reencarnaciones y ahora forma parte de los bienaventurados que tienen una existencia plena en el más allá junto con las divinidades, es decir, se ha asimilado a un dios, acerca de lo cual Olmos dice: “Tal vez el difunto aspira a identificarse con el dios, en su reposo de ultratumba. El iniciado en los misterios deviene dios mismo.”¹¹⁵ Sin embargo, nos preguntamos por qué el alfarero quiso representarlo así, en su tumba y no gozando de la bienaventuranza, como en las vasijas 58, 59 y 60. Antes de intentar contestar, analizaremos el objeto que ha suscitado múltiples discusiones sobre esta vasija, esto es, el rollo que el difunto tiene en la mano izquierda, el cual lo diferencia iconográficamente de Hades.

Escritura

Hemos mencionado que algunos iniciados eran enterrados con las laminillas doradas, las cuales eran un tipo de ‘acordeón’ o *vademecum* para pasar las pruebas del más allá; decimos ‘acordeón’ porque el resto de los conocimientos necesarios debió adquirirlos en vida. Sin embargo, en esta ocasión vemos que el difunto no trae una pequeña laminilla, sino un rollo de papiro, que podría contener un texto de una extensión mayor. Ya hemos

¹¹⁴ Apéndice al libro de A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 294.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 295.

señalado antes cómo los órficos seguían ciertos preceptos y creencias que estaban plasmadas en textos escritos. A propósito de ello, Guthrie dice que “aunque los órficos tenían iniciaciones, el rasgo más notable y distintivo de esta religión era, para los antiguos, ‘una cantidad de libros’”.¹¹⁶

Como indicamos arriba, cuando hablamos de las iniciaciones órficas o *teletái*, en el *Etymologicum Magnum* se recuerda que Crisipo consideraba propio dar el nombre de *teletái* a escritos sobre asuntos divinos. Una iniciación, entonces, podía ser tanto un acto ritual como un texto religioso. Ya desde la Antigüedad, algunos autores prestaron atención a la relación entre Orfeo y la escritura, incluso hay quien le atribuye su introducción a Grecia, como Alcidamante:

γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν μαθὼν, ὡς καὶ ἐπὶ τῷ μνήματι αὐτοῦ δηλοῖ τὰ ἐπιγράμματα· Μουσάων πρόπολον τῆδ' Ὀρφέα Θρήκες ἔθικαν, ὃν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς που ψολόεντι κεραυνῷ Οἰάγρου φίλον υἱόν, ὃς Ἡρακλῆ ἔξεδίδαξεν, εὐρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.

(*Fragmenta* 16.24.1-25.1)

Ciertamente Orfeo introdujo la escritura que había aprendido de las Musas, como lo demuestra el epitafio en su tumba: “Aquí depositaron los tracios a Orfeo, servidor de las Musas, al que Zeus, que gobierna en lo alto, mató con su humeante dardo, el hijo querido de Eagro, el que instruyó a Heracles, después de descubrir para los hombres la escritura y la sabiduría”.

(Trad.: A. Bernabé)

En el Papiro de Berlín, editado por Giorgio Colli, aparece también Orfeo, conectado con la composición y transmisión de himnos:

[Ὀρφεὺς υἱὸς ἦν Οἰάγ]ρου καὶ Καλλιόπης τῆς
[Μούσης, ὃ δὲ Μουσῶν βασιλεὺς Ἀπόλλων τού-
[ται ἐπέπνευσεν, ὅθεν] ἔνθεος γενόμενος
[εποίησεν τοὺς ὕμνους,] οὗς ὀλίγα Μουσαῖος ἐπα-
[νορθῶσας κατέγρ]αψεν· παρέδωκεν δὲ
[καὶ τὰ ἱερὰ ὄργια] σέβεσθαι Ἕλλησίν τε καὶ
[βαρβάρους, καὶ κ]α[θ'] ἕκαστον σέβημα ἦν ἐ-
[πιμελέστατος περὶ] τελετὰς καὶ μυστήρια καὶ
[καθαρμοὺς καὶ] μαντεῖα. τ[ῆ]ν Δ[ή]μητρα θε[αν]...

¹¹⁶ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 158.

(B 21. I, 1-9)
 [Orfeo era hijo de Ea]gro y de Calíope, la
 [Musa, y el] rey [de las Mu]sas, Apolo, le
 [inspiró por eso], poseído por el dios,
 [compuso los himnos] que Museo, [después de] res[tablecer] algunas cosas
 [puso por] escrito y transmitió
 que veneraran [los sagrados ritos] a los griegos y a los
 [bárbaros, y según] cada acto de culto era
 [muy cuidadoso acerca de las] iniciaciones, misterios,
 [purificaciones y] oráculos. A [l]a dio[sa] D[e]méter...
 (Trad.: G. Colli / Dionisio Mínguez)

Además, la palabra o el canto son importantes en la creación del universo, como lo afirma Platón en el *Filebo*: “” Ἐκτη δ’ ἐν γενεᾷ,” φησὶν Ὀρφεύς, "καταπαύσατε κόσμον αὐοιδῆς" ἀτὰρ κινδυνεύει καὶ ὁ ἡμέτερος λόγος ἐν ἕκτη καταπεπαυμένος εἶναι κρίσει.” (66.c.8-10): “ ‘En la sexta generación’, dice Orfeo, ‘poned fin al canto’; pues bien, también nuestro discurso parece terminar en la sexta sentencia.” (Trad.: M. A. Durán).

El ‘orden del canto’, explica Bernabé,¹¹⁷ es el transcurso ordenado de las palabras que componen el canto, en este caso, la teogonía Eudemia, lo cual muestra la fuerza que las palabras pueden tener en esta creación. Por su parte, Platón, en la *República*, subraya la importancia de los libros en el orfismo:

βίβλων δὲ ὄμαδον παρέχονται Μουσαίου καὶ Ὀρφέως, Σελήνης τε καὶ Μουσῶν ἐκγόνων, ὧς φασὶ, καθ’ ἃς θηηπολοῦσιν, πείθοντες οὐ μόνον ιδιώτας ἀλλὰ καὶ πόλεις, ὧς ἄρα λύσεις τε καὶ καθαρμοὶ ἀδικημάτων διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν εἰσι μὲν ἔτι ζῶσιν, εἰσὶ δὲ καὶ τελευτήσασιν, ἃς δὴ τελετὰς καλοῦσιν, αἱ τῶν ἐκεῖ κακῶν ἀπολύουσιν ἡμᾶς, μὴ θύσαντας δὲ δεινὰ περιμένει.
 (2.364e – 365a)

Y presentan una colección de libros de Museo y de Orfeo, hijos de Selene y de las Musas, como dicen, de acuerdo con esos libros celebran sacrificios, persuadiendo no sólo a particulares, sino también a ciudades de que (hay) liberaciones y purificaciones de las injusticias tanto para los aún vivos como para los muertos, a través de sacrificios y del juego y de placeres, a lo cual llaman iniciaciones, que nos liberan de los males de allí; y a los que no ofrecen sacrificios les esperan cosas terribles.
 (Trad.: M. Fernández-Galiano)

¹¹⁷ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 58.

Demóstenes habla tanto de libros como de ritos dionisiacos en *Sobre la corona*:

ἀνὴρ δὲ γενόμενος τῇ μητρὶ τελοῦση τὰς βίβλους ἀνεγίνωσκες καὶ τᾶλλα συνεσκευωροῦ, τὴν μὲν νύκτα νεβρίζων καὶ κρατηρίζων καὶ καθαίρων τοὺς τελομένους καὶ ἀπομάττων τῷ πηλῷ καὶ τοῖς πιτύροις, καὶ ἀνιστὰς ἀπὸ τοῦ καθαρμοῦ κελεύων λέγειν "ἔφυγον κακόν, εὖρον ἄμεινον," ἐπὶ τῷ μηδένα πάποτε τηλικούτ' ὀλολύξαι σεμνυνόμενος (καὶ ἔγωγε νομίζω· μὴ γὰρ οἶεσθ' αὐτὸν φθέγγεσθαι μὲν οὕτω μέγα, ὀλολύξειν δ' οὐχ ὑπέρλαμπρον), ἐν δὲ ταῖς ἡμέραις τοὺς καλοὺς θιάσους ἄγων διὰ τῶν ὁδῶν, τοὺς ἐστεφανωμένους τῷ μαράθῳ καὶ τῇ λεύκῃ, τοὺς ὄφεις τοὺς παρείας θλίβων καὶ ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς αἰωρῶν, καὶ βοῶν "εὐοὶ σαβοῖ," καὶ ἐπορχούμενος "ὑῆς ἄττης ἄττης ὑῆς," ἔξαρχος καὶ προηγεμὼν καὶ κιττοφόρος καὶ λικνοφόρος καὶ τοιαῦθ' ὑπὸ τῶν γραδίων προσαγορευόμενος, μισθὸν λαμβάνων τούτων ἐνθρυπτα καὶ στρεπτοὺς καὶ νεήλατα, ἐφ' οἷς τίς οὐκ ἂν ὡς ἀληθῶς αὐτὸν εὐδαιμονίσειε καὶ τὴν αὐτοῦ τύχην;
(XVIII.259.2-260.9)

Y cuando te hiciste hombre, mientras tu madre practicaba las iniciaciones, tú le leías los libros y colaborabas con ella en la preparación de lo demás, revistiendo por la noche con piel de cervato a los que se iniciaban, escanciándoles vino de las cráteras, purificándolos, frotándolos con arcilla y salvado, haciéndoles levantar tras la purificación y mandándoles decir: "Huí del mal, encontré el bien"; te jactabas de que nadie había lanzado nunca alaridos semejantes (y yo, al menos, así lo creo: pues no os imaginéis que éste, que con tan fuerte voz habla, no aullara de forma brillantísima). Y, durante el día, conducías por las calles las hermosas comitivas, a los coronados con hinojo y álamo blanco, apretando con tus manos las serpientes y elevándolas por encima de tu cabeza, y gritando "euoí saboí" y danzando el "hyés áttes, áttes hyés"; eras saludado por las viejecillas con los títulos de directos del coro, jefe del cortejo, portador de la yedra y de la criba sagrada y otros nombres del mismo cariz; recibías en pago a estos servicios pasteles empapados de vino, rosquillas y tartas, por los que ¿quién no se consideraría realmente feliz tanto a sí mismo como a su suerte?
(Trad.: A. López Eire)

Todo parece indicar que se trata aquí de un rito muy parecido a los dionisiacos, aunque sin los sacrificios de animales característicos de dicho movimiento, de donde puede conjeturarse que estamos frente a algún ritual órfico con muchos elementos dionisiacos, como los que ya hemos señalado. Aquí es importante recordar el señalamiento de Guthrie acerca del estricto apego de los rituales órficos a las prescripciones de sus textos, al grado de que para saber sobre una *teleté* órfica no era necesario presenciar su realización, sino sólo leer su descripción,¹¹⁸ como parece sugerir la noticia sobre Crisipo en el *Etymologicum Magnum*. Ese conocimiento es muy importante para quienes estudiamos el orfismo, dado

¹¹⁸ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 158.

que al ser una religión misteriosa, no tenemos informes detallados sobre lo que eran las *teletái* órficas, y los textos (y las vasijas) son nuestra única fuente para reconstruir las creencias y ritos órficos, como precisamente hemos intentado hacer en la presente investigación.

El hecho de que la escritura tuviera tanta importancia en el orfismo no era una casualidad, pues Bremmer explica que este rasgo del orfismo, es decir, su confianza en la escritura, se opone abiertamente a la religión de la *polis*, donde los libros eran considerados ofensivos en el marco de la sociedad griega oral, de manera semejante a como los escépticos sofistas eran asociados negativamente con la práctica de la escritura y el manejo de los libros.¹¹⁹

Luc Brisson también subraya dicha contraposición entre la *polis* y el orfismo.¹²⁰ Este autor sostiene, en efecto, que el echar mano sistemáticamente de la escritura en el ámbito de la religión de esa época constituía una verdadera revolución en la Grecia antigua. Con los escritos órficos, explica, la escritura se inmiscuía en los ámbitos, ritos y mitos que hasta ese momento permanecían bajo el dominio de la oralidad. De este modo, se instauraba una nueva forma de autoridad pues el individuo que sabía leer ya no necesitaba, en el ámbito religioso, de la mediación de un cuerpo profesional o clero, que tenía una tendencia natural a mantener a distancia en virtud del secreto que imperaba entre los iniciados en el orfismo. Esto nos permite comprender mejor por qué nos han llegado tantos testimonios sobre las ‘santas escrituras’ órficas, y tan pocos sobre la práctica cultural de los que utilizaron dichos libros.

¹¹⁹ J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 89.

¹²⁰ L. Brisson, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, p. 3.

Burkert¹²¹ señala a propósito de los misterios, que poseían, como regla general, un ‘discurso sagrado’ (*hieros logos*) que solía adoptar la forma de libro. Acerca del papel del libro en la religión órfica, Marcel Detienne explica:

Para los fieles de Orfeo que eligen la escritura y el libro como signo eficaz de alteridad, la renuncia a la mundanidad de la ciudad no es tan sólo una degustación por anticipado, en el régimen vegetariano, de la vida con los dioses, dioses anteriores a este mundo y sus altares ensangrentados, sino también a través de ese misticismo de intelectuales y de teólogos, la reconstrucción de la génesis del mundo a un costo elevado y la reescritura de la historia entera de los dioses. Hay en el orfismo, pues, una elección de la escritura, una voluntad del libro plural, tan profunda como la renuncia al mundo de los otros, a los valores políticos y religiosos de la ciudad.¹²²

Se puede conectar con lo anterior el hecho de que en las imágenes en que Orfeo canta a animales o a tracios hayamos argumentado que su canto transmitía ideas órficas, como sostiene también Detienne: “El canto de Orfeo produce la escritura; se vuelve libro; se escribe en himnos y en encantamientos, e incluso en cosmogonías, en discursos teogónicos, en vastas composiciones que abarcan las seis generaciones de potencias divinas.”¹²³

En resumen, la importancia que la escritura tenía en el orfismo, lo empujaba a ser un movimiento, se podría decir, alejado e incluso en contraposición con la *polis* misma, pues en ésta los ritos y mitos se habían transmitido prácticamente de forma oral. Orfeo propuso, entonces, a través de los textos, una nueva forma de concebir tanto a los dioses como los ritos. Esta nueva concepción dio una especial vigencia a la individualidad, ya que ahora todo iniciado estaba en condiciones de acercarse a lo que Orfeo proponía a través de sus escritos. Dicha individualidad está en estrecha relación con el hecho de que los iniciados eran tratados como únicos también en el inframundo, es decir, como seres con todas las

¹²¹ W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, p. 65.

¹²² M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, p. 92.

¹²³ *Idem*.

características, buenas o malas, que hubieran tenido en vida, cosa que repercutía en el destino de sus almas.

Arqueológicamente, contamos con varios testimonios de escritos que podrían aclarar la imagen de esta vasija. Uno de ellos es el propio papiro de Derveni que, como explicamos, se encontró en una tumba al lado de un esqueleto que fue incinerado.

Haiganuch Sarian, por otro lado, refiere que en Calatis, colonia griega próxima al Mar Negro, fue descubierta en 1959-1960 una tumba circular muy bien construida que contenía un esqueleto de un adulto que sostenía en su mano derecha un pequeño rollo de papiro y que todo el contexto arqueológico fue datado a finales del siglo IV a. C.¹²⁴

Tenemos también las laminillas doradas encontradas igualmente en tumbas. Bernabé aduce la vasija que ahora analizamos como argumento para afirmar que quien habla en aquéllas no era otro que el mítico Orfeo.¹²⁵ Sugiere, además, la posibilidad de que los muertos fueran enterrados con papiros en vez de con laminillas, dependiendo o de la situación económica o de costumbres de la zona.¹²⁶

Finalmente, como confirmación de la importancia del escrito en el orfismo, tenemos las representaciones de las vasijas áticas (23, 24 y 25) en donde la cabeza de Orfeo, después de haber sido desmembrado por las ménades, dicta a un joven que escribe.

Así que todos estos testimonios apuntan a que la escena de esta vasija sea la concepción que se tenía de un iniciado enterrado con alguno de estos testimonios arqueológicos escritos. Esto querría indicar que el texto lo acompañaría en todo momento, cosa que equivaldría a la compañía del mismo Orfeo, como en la imagen que estamos analizando.

¹²⁴ H. Sarian, “Escatología órfica na pintura dos vasos funerarios da Apúlia (Magna Grecia)”, p. 48.

¹²⁵ A. Bernabé y A. I. Jiménez, *Instrucciones para el más allá...*, p. 24.

¹²⁶ A. Bernabé, *Hieros logos...*, p. 255.

Podemos, por otro lado, pensar en una *lectura* cifrada de las vasijas por parte de los iniciados, que serían los únicos capaces de entender el significado y las relaciones entre los elementos que se plasman en sus imágenes. Esto llevaría a aceptar que las vasijas eran usadas también como textos, ya que si los libros (y las tablillas y los papiros con que los iniciados se hacían enterrar) servían de arma contra el olvido relativo a su pertenencia a la comunidad órfica, las vasijas también podían servir de recordatorio constante a través de sus ‘mensajes’ órficos transmitidos a los poseedores de las vasijas.

Orfeo mistagogo

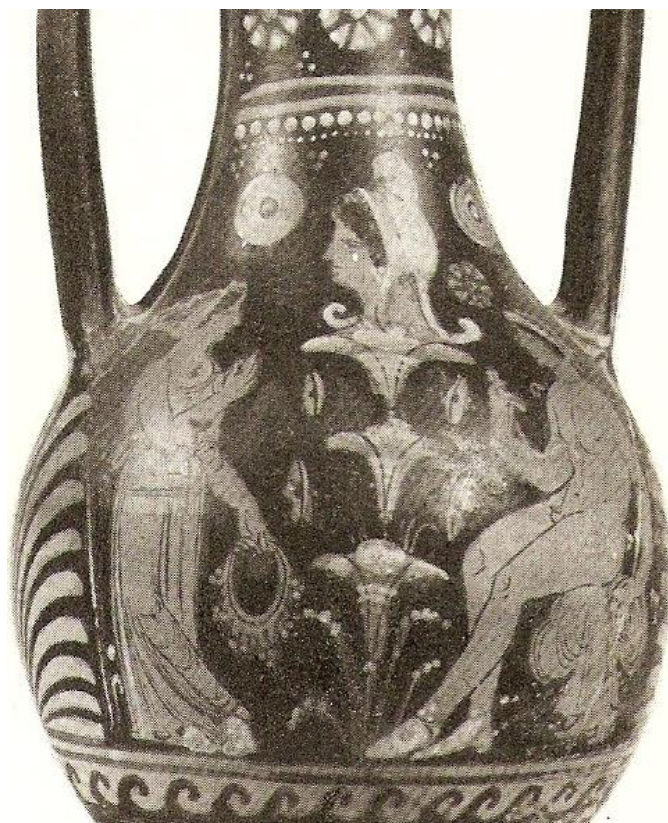
Entonces, aceptando que el difunto lleva consigo un papiro en el que pudieron haber consignado pasajes de lo que canta Orfeo, ¿cuál es la función de él en la escena? Podemos conjeturar, tal vez, que al leer el papiro que lleva en la mano y recordar su filiación órfica, el portador del rollo hace una especie de invocación a Orfeo, que aparece para seguir cantando lo que en el papiro ya no aparece. Por tanto, la figura que vemos aquí representa a Orfeo mistagogo o iniciador de novicios, poeta y transmisor de Mnemosine, la Memoria, mediador entre los mundos de la vida y de la muerte. En la laminilla de Hiponio, es Mnemosine, la Musa de la memoria, quien probablemente recuerda al difunto el camino de ultratumba. Aquí sería Orfeo, conocedor de los vericuetos infernales, quien con su palabra cantada rememora e integra ante el difunto el contenido del papiro escrito que éste porta en su mano.

7. CABEZA DE ORFEO

Finalmente llegamos al último tema acerca de Orfeo que se representó en las vasijas apulias. El LIMC no transmite ninguna vasija apulia con la cabeza de Orfeo. Sin embargo, Margot Schmidt, siguiendo a H. R. W. Smith, sostiene que muchas de las cabezas masculinas con el gorro frigio que aparecen en las vasijas apulias representan a Orfeo.¹²⁷ Sin embargo, dice que la tradición en los testimonios escritos de la cabeza parlante de Orfeo es tardía, de la edad imperial, por lo que sólo aludiría a su inmortalidad, no a su don profético u oracular. Analizaremos las dos vasijas que esta investigadora presenta.

VASIJA 68

La primera es una *pélike* apulia tardía. Se conserva en la Academia de Artes de Honolulu.



Vasija 68

¹²⁷ M. Schmidt, “Orfeo e Orfismo nella pittura vascolare italiota”, p. 131.

Vemos la imagen de una cabeza masculina con gorro frigio que emerge de una gran flor. A la izquierda vemos a una mujer y a la derecha a un joven. La mujer, de pie, sostiene en su mano izquierda una corona. El joven está sentado, desnudo y sostiene con su mano izquierda un bastón. Schmidt dice que estos dos personajes llevan ofrendas, pero no da más explicaciones acerca de la escena. Nuestra propuesta de lectura de la escena es que el joven desnudo está muerto o está siendo iniciado, mientras la mujer lleva ofrendas a su tumba, que está representada por las flores. La escena está presidida por Orfeo, que se encuentra en lo alto de la estela funeraria o de las flores, lo cual podría indicar que el muerto es un iniciado órfico y que, por lo tanto, está bajo su protección. Así que, aceptando la interpretación de Schmidt, en esta vasija no se alude al poder oracular de Orfeo, ya que no hay nada que nos indique que esté hablando o dictando, sino que él tiene la misma función que desempeña en las imágenes del inframundo.

VASIJA 69

La siguiente imagen se encuentra en el pie de una cratera de volutas conservada en Basilea.



Vasija 69

La representación contiene únicamente un busto desnudo, con un gorro frigio y unas alas que parecen surgir de su espalda. Nos parece incierto ver en esta imagen a Orfeo, ya que no hay nada que pueda garantizar su identificación. Sin embargo, Schmidt dice que se trata de él, argumentando que las alas aparecen en las *Argonáuticas órficas*: “Ἀὐτὰρ ἔμοι μολπῆς γέρας ὄπασε δῖος Ἰήσων / ἔμβάδα χρυσεῖην γε τιταινομένην πτερύγεσσι.” (vv. 592-3): “En cuanto a mí [sc. Orfeo], el divino Jasón me obsequió, como premio por mi canto, con un calzado de oro que llevaba adosadas unas alas.” (Trad.: M. Periago Lorente).

Incluso si este personaje fuera realmente Orfeo, tendríamos que admitir, como en la vasija anterior, que tampoco remite al poder oracular de éste, pues pensamos que en Magna Grecia lo que realmente importaba del orfismo era la escatología, por lo que siempre se relacionó a este personaje con el más allá, dando por sentado su poder oracular. Es decir, no necesitaban expresar que Orfeo había dictado los libros que ellos veneraban, sino tan sólo subrayar las consecuencias de dicha producción escrita.

VII. CONCLUSIONES

Como explicamos en la introducción, el objetivo principal de este trabajo era analizar los elementos órficos en las vasijas griegas (del Ática y de la Magna Grecia) que, en alguno de sus lados, representaron una imagen de Orfeo, para poder llegar a la conclusión general de que este personaje estuvo siempre relacionado con el movimiento órfico. Creemos que cumplimos ese objetivo, ya que de cada una de las vasijas analizadas demostramos que tiene elementos iconográficos que pueden relacionarse con este movimiento religioso.

Además, llegamos a otras conclusiones particulares acerca del orfismo, pero debido a que son muchas, intentaremos recapitular ahora únicamente las más importantes, las otras se pueden consultar en el cuerpo de esta investigación. Haremos esta recopilación tomando como base nuestros capítulos: cerámica ática de figuras negras, de figuras rojas y apulia (también de figuras rojas pero de la Magna Grecia) ya que de nuestro análisis ha salido a la luz un cambio o evolución del orfismo a través del tiempo y del espacio.

En las tres vasijas más antiguas, las de figuras negras, notamos que todavía no hay elementos que se identifiquen claramente como orfismo, esto es, que transmitan sus posturas o creencias específicas, sino que el interés se centraba en la figura de Orfeo y en su poder de hechizar a cualquier ser por medio de su canto. Hay, sin embargo, algunos indicios de que el movimiento órfico ya estaba tomando forma, como el hecho de que la tacita beocia (vasija 2) hubiera sido colgada como exvoto en un santuario, o que la figura representada en el *enócoe* (vasija 3) hiciera alusión a una iniciación relacionada con Apolo.

Por otro lado, también sugerimos la posibilidad de que, desde estas tempranas imágenes, Orfeo cantara precisamente los principios básicos de su movimiento: teología, cosmogonía, himnos y preceptos órficos. No obstante, si esto no encuentra un

reflejo claro en la iconografía de los vasos es porque quizá los alfareros se sentían todavía temerosos de plasmar dichas ideas.

Esto nos llevó a aceptar que, desde el inicio, el orfismo surgió como un movimiento reformador de la religión, especialmente de las ideas dionisiacas y que, por lo tanto, contaba también desde el principio con bases propias. Si esto fue realmente así, las tres vasijas de figuras negras producidas en el siglo VI a. C. representarían a un Orfeo ya famoso gracias a lo que cantaba, es decir, sus doctrinas escatológicas y soteriológicas, si bien éstas aún no alcanzaban una amplia aceptación y sus seguidores eran relativamente escasos, por lo que los alfareros no estaban bien informados sobre dicho movimiento. Guthrie explica que la literatura órfica siguió componiéndose desde su origen, en el siglo VI a. C. o antes, hasta la era cristiana misma y que dentro de esa literatura existía una tradición tan vigorosa, en lo que se refiere al contenido, que siempre mantuvo el clima de pensamiento del período en que se originó,¹ lo cual refuerza nuestra hipótesis de la aparición paralela de la imagen de Orfeo como músico y del orfismo como tal.

Posteriormente, dentro del análisis de vasijas de figuras rojas en el Ática, vimos que los temas de Orfeo representados estuvieron muy bien definidos: su canto, su muerte a manos de unas mujeres y su cabeza decapitada dictando oráculos, todos ellos de forma paralela a lo largo del siglo V a. C., y que dentro de estos temas, los alfareros incluyeron algunos elementos que apuntan hacia la religión órfica. En efecto, no sólo rescatamos los elementos de estas imágenes que permiten establecer una relación entre Orfeo y el orfismo, sino que encontramos que en la parte de atrás de muchas de estas vasijas se representaron algunos pasos de una iniciación (tal vez órfica), lo cual parece

¹ W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*, p. 81.

indicar que el movimiento, en el siglo V a. C. en el Ática estaba vigente y, quizá, en su apogeo.

Tenemos la impresión, sin embargo, de que los alfareros de ese tiempo procedían cautelosamente en sus productos iconográficos ‘órficos’, ya que no es fácil distinguir como órficos los elementos plasmados en la cara de la vasija donde aparece Orfeo, de modo que podría parecer la representación de una más de las historias míticas que los griegos estaban acostumbrados a ver en estos objetos. Además, las alusiones órficas en el lado en el que no aparecía Orfeo serían prácticamente imposibles de identificar para quienes no estuvieran familiarizados con el orfismo.

Por lo tanto pensamos que aunque el orfismo estaba ganando cada vez más adeptos (no podemos dar una cifra ni siquiera aproximada del número de ellos), no llegó a ser un movimiento totalmente aceptado, como lo era Eleusis, otro movimiento místico que tuvo muchos seguidores en el Ática. Como sea, se puede pensar que el orfismo fue un movimiento que ganó adeptos poco a poco gracias a las iniciaciones que los sacerdotes órficos realizaban en distintos sitios.

Acerca de la relación que el orfismo tuvo con la *polis* en este momento de apogeo, podemos decir que ciertamente ésta, como institución pública y política no reaccionó negativamente contra el movimiento, sin embargo, parece que individualmente, la gente sí tenía problemas en aceptarlo, por las razones que ya vimos en el análisis, por ejemplo, el hecho de estar en contra de los sacrificios públicos. Después de este siglo V, parece que el desarrollo e interés en Orfeo y el orfismo se trasladaron a Magna Grecia, específicamente a la región de Apulia. Afirmamos esto porque en el Ática ya no encontramos representaciones de este personaje, de hecho, podemos decir que en esta región su figura no fue representada durante un tiempo, y que

fue hasta mediados del siglo I o principios del II d. C., cuando este personaje resurgió, pero con otros atributos más bien cercanos al cristianismo.

Entonces, fue en Magna Grecia donde el movimiento órfico pudo seguir su desarrollo y allí, como vimos, centró su interés básicamente en la escatología, por lo que en la mayoría de las imágenes Orfeo está representado en el inframundo o rodeado de elementos que lo refieren. En estas vasijas precisamos que el hecho de que Orfeo se representara en el inframundo se relacionaba también con las iniciaciones ya que, como explicamos, en ellas se pasaba por una especie de muerte en vida, esto es, un ‘ensayo’ o ‘preparación’ para el más allá, por lo que los seguidores órficos sentían la necesidad de que su profeta o sacerdote principal tuviera una certeza acerca de ese lugar, ya que les transmitiría sus conocimientos y ellos, entonces, podrían estar tranquilos con respecto al destino de su alma.

Es necesario aclarar que no es que en el Ática no se hubiera tenido interés en el más allá, al contrario, parece que el orfismo (y la mayoría de los movimientos místéricos) surge como una respuesta a estas inquietudes que la religión de la *polis* no satisfacía. Sin embargo, según nuestro análisis, en Magna Grecia esto era mucho más abierto y sistematizado.

Por otro lado, el hecho de que las historias propiamente de la persona de Orfeo —esto es, que cantaba para los tracios, que había sido asesinado por unas mujeres y que su cabeza siguió cantando después de muerto— no hubieran tenido interés en las representaciones de Magna Grecia nos muestra quizá que esas historias estaban rebasadas, es decir, que aunque se conocían, ya no eran necesarias. Explicamos: en Ática, cuando esas historias se representaron, se estaba sistematizando el orfismo y los alfareros, no sólo se percataron de esto, sino que quisieron formar parte de esa sistematización. En cambio, el orfismo llegó prácticamente formado a Apulia, por lo

que no había nada que demostrar, sino que más bien se llevó a cabo una especificación de los intereses tanto de parte del movimiento como tal, como de los alfareros. Además, como también mencionamos, no sólo el orfismo estaba presente en Magna Grecia, sino también otros movimientos místicos, por lo que en las vasijas de esta región vemos elementos de varios de ellos.

Otra conclusión obtenida que queremos rescatar es el reflejo en estas representaciones de ciertas creencias griegas con respecto a aspectos que no solamente tienen que ver con la religión, por ejemplo, la imagen que los griegos tenían de otros pueblos. Cuando se empezó a representar a Orfeo cantando para un auditorio tracio, en las vasijas áticas de figuras rojas, pudimos ver que algunas veces era clara la diferencia entre aquél y éstos y otras veces no tanto, por lo que pensamos que el pueblo tracio estaba teniendo relaciones cada vez más estrechas con Atenas, y la sociedad (y los alfareros) se daban cuenta de ello. Así, en estas vasijas vemos que Orfeo es plasmado como el músico que calma y civiliza a los tracios, los cuales, a su vez, son representados como guerreros, siempre portando armas. Esto pudiera indicarnos que los tracios apenas se estaban integrando en la sociedad griega, particularmente la ateniense, pero que seguramente encontraban entre la población algunas objeciones a esta integración. Por otro lado, en las vasijas apulias, esta imagen de los tracios se modificó y, como vimos, ya no se representó una diferencia tan tajante entre éstos y los griegos, sino que ahora los tracios fueron utilizados como ejemplos de individuos que son iniciados. Es decir, los alfareros apulios dejaron de lado la contraposición que los áticos marcaron entre ellos mismos y los tracios.

Estas imágenes de Orfeo entre tracios también reflejaban el lugar en el que se pensaba que había nacido este personaje, ya que seguramente en un inicio, dadas las características de éste, se pudo haber pensado que era un extranjero (originario de

Tracia o de algún otro lugar) que estaba predicando por todas partes. Posteriormente se fue aceptando como griego, como lo vemos en muchas vasijas áticas, lo cual nos dice que su doctrina estaba siendo aceptada y, por lo tanto, no era necesario pensar que era extranjero, al contrario, debían de sentirse orgullosos de vivir en la patria de este sabio profeta. En las vasijas apulias, sin embargo, su vestimenta es prácticamente igual a la de los tracios, incluso más parecida a sacerdotes orientales, lo cual nos habla de la mezcla, ya mencionada, de distintos movimientos religiosos en esta zona de Magna Grecia, donde ya no era necesario especificar la patria de Orfeo, debido a que su doctrina ya estaba ampliamente difundida.

Otra hipótesis que demostramos a lo largo del trabajo es que la representación de Orfeo en las vasijas refleja una transición importante que se vivió tanto en Atenas como en Magna Grecia, esto es, un cambio del ámbito público o común, hacia el privado o individual. Esto es, de una tacita ofrecida en un santuario a algún dios de la ciudad llegamos al propósito casi único de tener un destino cierto en el más allá, el cual, obviamente es un interés personal. De hecho, las vasijas hechas en Magna Grecia se utilizaron casi exclusivamente para ser enterrados con o en ellas. Por lo tanto, pudimos rastrear también un cambio en la concepción de la religión de la *polis* (esto es, del ámbito público) la cual evidentemente tuvo un inicio, un desarrollo y una decadencia, tal como Bremmer explica: “al final del período clásico, la religión griega mostró todos los signos de una religión en transición. Aunque el ritual no había cambiado esencialmente, las ideas acerca de los dioses sí, y el énfasis en el culto público se trasladó a las prácticas religiosas privadas.”²

Otra idea paralela a la religión que vimos desarrollarse en las vasijas es la concepción de las mujeres. En las vasijas áticas de figuras rojas, vimos que las mujeres

² J. N. Bremmer, *Greek religion*, p. 94.

sólo se representaron junto con Orfeo atacándolo o al lado de su cabeza decapitada, como Musas. Sin embargo, en los lados de las vasijas en donde, según nuestra hipótesis, se representó una iniciación, pudimos identificar a varias mujeres, algunas de ellas incluso formando parte del ritual. Esto es, aunque afirmamos que las mujeres sí participaron activamente en el movimiento órfico, en sus iniciaciones y en sus creencias, parece que no era bien visto en Atenas, por lo que si los alfareros querían relacionar a las mujeres con los rituales, debían hacerlo en las escenas donde no apareciera Orfeo. En cambio, en Magna Grecia esto fue diferente, por ejemplo, vemos la introducción de la diosa Afrodita, que fue importante en la cosmogonía órfica, así como de Perséfone, diosa del inframundo que tenía influencia en el destino de las almas en el más allá, sin embargo, ya no vemos a mujeres formando parte de los rituales, lo cual se puede explicar si pensamos, de nuevo, que ya no era necesario ‘demostrar’ que las mujeres formaban parte, ya que era un hecho.

La escritura, por otro lado, es un elemento representado en las vasijas del cual también llegamos a conclusiones. Por ejemplo, en el Ática se representó la cabeza de Orfeo dictando sus textos, esto es, tal vez se necesitaba aclarar o justificar de dónde habían salido los textos que eran la base del movimiento órfico. Sin embargo, en las vasijas apulias esto se sobreentendía, no había que dar una explicación a la importancia de la escritura, por eso se pudo representar a un muerto enfrente de Orfeo, dentro de una tumba, sosteniendo un rollo de papiro en la mano. Es decir, en Magna Grecia se sabía que los textos usados por los órficos tenían un origen especial, cualquiera que éste haya sido, y lo importante, entonces, era usarlos. Esto se ve reflejado no sólo en la vasija mencionada, sino en la aparición del papiro de Derveni y de las laminillas órficas, lo cual nos indica que, dado que conocían los textos en vida, debían también ser enterrados con ellos, lo cual no sucedió en Atenas.

Como vemos, muchas de las ideas órficas que rastreamos en la cerámica pueden ser reflejo de un rechazo o protesta ante las ideas y la religión de la *polis*, principalmente en el Ática, por ejemplo, el papel de la escritura (tan poco importante a nivel personal dentro de la *polis*), la preeminencia del ámbito individual sobre el colectivo, el papel de la mujer, el hecho de que hubiera sacerdotes dedicados a predicar la religión y, además, el establecer que las conductas que el individuo tuviera en vida influirían en el tipo de existencia que el alma tendría en el más allá. Esto último lastimaba en especial a la *polis*, ya que entonces los sacrificios que se hacían no eran en nombre de ésta, sino a título individual.

También aportamos argumentos para borrar las líneas que separan el mito de la religión y del ritual, ya que mostramos cómo en una vasija pueden aparecer unidos los tres elementos, por ejemplo: la historia de Orfeo cantando ante un auditorio tracio (es decir, un mito), el hecho de que lo que cantara fuera parte de la creencia o doctrina órfica (es decir, religión) y que del otro lado de la vasija, se representara una iniciación (esto es, un ritual). Es decir, tal parece que no es descabellado afirmar que, al menos en el ámbito órfico, los griegos, tanto áticos como apulios, no tenían en mente estas categorías (como las tenemos nosotros).

Aunque a lo largo de la investigación dejamos de lado el concepto de ‘religiosidad’ acuñado por Nilsson³, nos parece haber demostrado que el orfismo de algún modo reaccionó contra ella ya que la religión griega, en efecto, no establecía concepciones de los dioses totalmente ‘fijas’ y, mucho menos, los ritos que había que practicar para agradecerles, por lo que la gente honraba a los dioses como mejor le parecía. Así pues, el orfismo ‘reformó’ la teología y propuso una nueva concepción del hombre y de su origen, dando, se podría decir, un sentido y orden a la vida cotidiana a

³ Que referimos en la introducción.

través de rituales específicos, lo cual, quizá, era lo que necesitaba la sociedad griega en ese momento.

Como última conclusión, podemos decir que lo que se plasmó en las vasijas griegas puede realmente reflejar lo que sucedía en la sociedad, se trate de religión o de otro ámbito, como político, económico o social, ya que los alfareros vivían inmersos en la sociedad y eran parte activa de ésta. De esta manera, aunque el orfismo fue un movimiento místico, esto es, de carácter secreto, las vasijas pudieron servir como un medio eficaz para plasmar no sólo contenidos doctrinarios, sino también los rituales órficos mismos.

Al mismo tiempo, son quizá precisamente las imágenes plasmadas por estos alfareros las que iban construyendo o modificando las formas de pensar y de actuar de la sociedad en general. Así que, definitivamente, las imágenes no son un mero reflejo o ilustración de los textos, sino que su análisis iconográfico nos puede dar mucha información que, por distintas razones, no lo han hecho los testimonios escritos, específicamente en el ámbito místico de Orfeo y del orfismo.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CLÁSICAS

Antología de la poesía lírica griega, ed. Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 2001.

APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*, ed. Mariano Valverde Sánchez, Madrid: Gredos, 1996.

APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, ed. Julia García Moreno, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

APULÉE, *Les Metamorphoses*, tome III, ed. D. S. Robertson, tr. Paul Vallette, Paris: Les Belles Lettres, 1971.

ARISTÓFANES, *Comedias*, tr. R. Martínez Lafuente, Valencia: Prometeo, 1940.

———, *Las Avispas, La Paz, Las Aves, Lisístrata*, ed. Francisco Rodríguez Adrados, Madrid: Editora Nacional, 1975.

———, *Obras completas*, tr. Federico Baráibar y Zumárraga, Buenos Aires: El Ateneo, 1954.

ARISTOTE, *De l'âme*, ed. A. Jannone, tr. E. Barbotin, Paris: Les Belles Lettres, 1980.

ARISTÓTELES, *Arte poética*, ed. José Goya y Muniain, Madrid: Espasa Calpe, 1976.

CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Protréptico*, ed. Ma. Consolación Isart Hernández, Madrid: Gredos, 1994.

CICERÓN, MARCO TULIO, *Discusiones Tusculanas*, Tomo I, libros I-II, ed. Julio Pimentel Álvarez, México: UNAM (BSGRM), 1987.

DEMÓSTENES, *Discursos políticos I*, ed. A. López Eire, Madrid: Gredos, 1993.

DIÓDORO DE SICILIA, *Biblioteca histórica*, Libros I-III, ed. Francisco Parreu Alasà, Madrid: Gredos, 2001.

Epigramas funerarios griegos, ed. Ma. Luisa del Barrio Vega, Madrid: Gredos, 1992.

ESQUILO, *La Orestía*, ed. José Alsina, Barcelona: Bosch, 1979.

- ESTRABÓN, *Geografía*. Libros V-VII, eds. José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal, Madrid: Gredos, 2001.
- EURÍPIDES, *Tragedias I*, ed. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid: Gredos, 1991.
- , *Tragedias*. Volumen II: Las Bacantes, Hécuba, ed. Antonio Tovar, Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1960.
- HERODOTO, *Historia*. Libros III-IV, ed. Carlos Schrader, Madrid: Gredos, 1979.
- , *Historia*. Libros V-VI, ed. Carlos Schrader, Madrid: Gredos, 1981.
- , *Historia*. Libro VII, ed. Carlos Schrader, Madrid: Gredos, 1983.
- , *Historias*. Tomo I, ed. Arturo Ramírez Trejo, México: UNAM (BSGRM), 1984.
- HESÍODO, *Teogonía*, ed. Paola Vianello de Córdova, México: UNAM (BSGRM), 1986.
- Himnos homéricos. La “Batracomiomaquia”*, ed. Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos, 1978.
- ISÓCRATES, *Discursos I*, ed. Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid: Gredos, 1979.
- Le papyrus de Derveni*, ed. Fabienne Jourdan, Paris: Les Belles Lettres (col. Vérité des mythes), 2003.
- Líricos arcaicos griegos*, ed. Juan Ferraté, Barcelona: El Acantilado, 2000.
- LUCIANO, *Obras II*, ed. José Luis Navarro González, Madrid: Gredos, 1988.
- OPIANO, *De la caza. De la pesca.* / Anónimo, *Lapidario órfico*, ed. Carmen Calvo Delcán, Madrid: Gredos, 1990.
- Orphée. Poèmes magiques et cosmologiques*, Postface de Luc Brisson, Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, ed. Antonio Tovar, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1966.

———, *Descripción de Grecia*. Libros I-II, ed. María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid: Gredos, 1994.

PÍNDARO, *Obra completa*, tr. Emilio Suárez de la Torre, Madrid: Cátedra, 1988.

———, *Odas y fragmentos*, ed. Alfonso Ortega, Madrid: Gredos, 1995.

PLATÓN, *Diálogos*, México: UNAM, 1921.

———, *Diálogos I*, ed. Julio Calonge Ruiz *et al.*, Madrid: Gredos, 1981.

———, *Diálogos II*, ed. Julio Calonge Ruiz *et al.*, Madrid: Gredos, 1999.

———, *Diálogos VI*, ed. Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1992.

———, *Diálogos VII*, ed. Francisco Lisi, Madrid: Gredos, 1999.

———, *El banquete*, ed. Luis Gil, Buenos Aires: Aguilar, 1980.

———, *El Fedón*, ed. Conrado Eggers Lan, Buenos Aires: EUDEBA, 1971.

———, *Fedón*, ed. Luis Gil, Buenos Aires: Aguilar, 1980.

———, *Gorgias*, ed. Julio Calonge Ruiz, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1951.

———, *Las leyes*, ed. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1960.

———, *La República*, ed. Manuel Fernández-Galiano.

[http://www.acanomas.com/Libros-Clasicos/8436/La-Republica-\(Platon\).htm](http://www.acanomas.com/Libros-Clasicos/8436/La-Republica-(Platon).htm)

(Noviembre de 2007)

———, *Menón*, ed. Ute Schmidt Osmanczik, México: UNAM (BSGRM), 1975.

PLUTARCO, *Vidas paralelas*, tomo I, México: Universidad Nacional de México, 1923.

PORFIRIO, *Vida de Pitágoras, Argonáuticas órficas, Himnos órficos*, ed. Miguel Periago Lorente, Madrid: Gredos, 1987.

SÓFOCLES, *Antígona, Edipo rey, Electra*, ed. Luis Gil, Madrid: Guadarrama, 1974.

———, *Tragedias*, vol. I: *Edipo rey. Edipo en Colono*, ed. Ignacio Errandonea, Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1959.

TEOFRASTO, *Caracteres* / ALCIFRÓN, *Cartas*, ed. Elisa Ruiz García, Madrid: Gredos, 1988.

———, *Los caracteres morales*, edición bilingüe Manuel Fernández-Galiano, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1956.

THEOGNIS, *Poèmes élégiaques*, tr. Jean Carrière, Paris: Les Belles Lettres, 1948.

Textos herméticos, ed. Xavier Renau Nebot, Madrid: Gredos, 1999.

TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Libros V-VI, ed. Juan José Torres Esbarranch, Madrid: Gredos, 1992.

ESTUDIOS CONTEMPORÁNEAS

ALDERINK, Larry J., *Creation and salvation in ancient orphism*, Chico, California: The American Philological Association, American Classical Studies, No. 8, Scholars Press, 1981.

BEARD, Mary and John North (eds.), *Pagan Priests. Religion and power in the ancient world*, New York: Cornell University Press, Ithaca, 1990.

BENGTSON, Hermann, *Historia de Grecia*, Madrid: Gredos, 1986.

BÉRARD, Claude *et al.* (eds.), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, eds. Lausanne: Actes du Colloque international, 8-11 février, 1984, Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, Université de Lausanne, 1987.

BERNABÉ, Alberto y Ana Isabel Jiménez San Cristóbal, *Instrucciones para el más allá. Las laminillas órficas de oro*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2001.

———, *Prometeo, Orfeo, Adamo. Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*, Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1976.

- BIANCHI, Ugo, *Prometeo, Orfeo, Adamo. Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*, Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1976.
- BLANCO Freijeiro, Antonio, *Arte griego*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (col. Textos Universitarios), 1997.
- BLÁZQUEZ, José María *et al.*, *Historia de Grecia antigua*, Madrid: Cátedra, 1989.
- BOARDMAN, John, *El arte griego*, tr. Jesús Pardo, Barcelona: Ed. Destino / Thames and Hudson, 1991.
- BORGEAUD, Philippe (ed.), *Orphisme et Orphée. En l'honneur de Jean Rudhardt*, Genève : Publications de la Faculté des lettres, 1991.
- BREMMER, Jan N, *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid: Siruela, 2002.
- , *Greek religion*, Oxford: University Press, 1994.
- BRISSON, Luc, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Inglaterra : Variorum, 1995.
- BURKERT, Walter, *De Homero a los Magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona: El Acantilado, 2002.
- , *Greek religion*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- , *Les cultes à mystères dans l'antiquité*, Paris: Les Belles Lettres, (col. Vérité des mythes), 2003.
- BURTON Russell, Jeffrey, *Il Diavolo nel Mondo Antico*, Editori Laterza, 1989.
- BUXTON, Richard, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, tr. César Palma, Madrid: Akal Cambridge, 2000.
- CARPENTER, Thomas H., *Arte y mito en la antigua Grecia*, tr. Álvaro Cifuentes Tenorio, Barcelona: Ediciones Destino / Thames and Hudson, 2001.

- CARVALHO, Sílvia Maria S. (ed.), *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.
- CHARBONNEAUX, Jean, Roland Martín y François Villard, *Grecia arcaica (620 – 480 a. C.)*, Madrid: Aguilar, 1969.
- COARELLI, Filippo (ed.), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, , Editori Laterza, 1980.
- COOK, Robert M., *Greek Painted Pottery*, London - New York: Routledge, 1997.
- DES PLACES, Édouard, *La Religion Grecque. Dieux, cultes, rites et sentiment religieux dans la Grèce antique*, Paris: Éditions A. et J. Picard, 1969.
- DETIENNE, Marcel, *La escritura de Orfeo*, tr. esp. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona: Península, 1990.
- DIEZ DE VELASCO, Francisco, *Los caminos de la muerte. Religión, rito e imágenes del paso al más allá en la Grecia antigua*, Madrid: Trotta, 1995.
- DODDS, Eric Robertson, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1981.
- ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. I. “De la prehistoria a los Misterios de Eleusis”, Madrid: Cristiandad, 1978.
- , *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona: Kairós, 2000.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE, 1951.
- GARLAND, Robert, *The Greek way of death*, New York: Cornell University Press, 1985.
- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos II*, Madrid: Alianza, 2001.
- GUTHRIE, William Keith Chambers, *The Greeks and their gods*, London, Methuen and Boston: Beacon Press, 1955.

- , *Historia de la filosofía griega, I: Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, versión española de Alberto Media, Madrid: Gredos, 1984.
- , *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, tr. esp. Juan Valmard, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- HARRISON, Jane Ellen, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- , *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge: University Press, 1962.
- HERSCHELL Moore, Clifford, *Ancient beliefs in the immortality of the soul. With some account of their influence on later views*, New York: Cooper Square Publishers, 1963.
- ILES Johnston, Sarah, *Restless dead. Encounters between the living and the dead in Ancient Greece*, Berkeley: University California Press, 1999.
- JEANMAIRE, H., *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*, Paris: Payot, 1951.
- JULIA Jesnick, Ilona, *The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An exploration of the figure of Orpheus in Graeco-Roman art and culture with special reference to its expression in the medium of mosaic in late antiquity*, BAR International Series 671, 1967.
- LAKS, André and Glenn Most (eds.), *Studies on the Derveni Papyrus*, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- LAGRANGE, Marie-Joseph, *Introduction à l'étude du Nouveau Testament*, 4 vols., Paris: Lecoffre, 1937.
- LÉVÊQUE, Pierre, *Dans les pas des dieux grecs*, Lonrai: Tallandier, 2003.
- LINFORTH, I. M., *The Arts of Orpheus*, Berkeley: University of California Press, 1941.

- MASARACCHIA, Agostino (ed.) *Orfeo e l'orfismo, Atti del Seminario Nazionale (Roma – Perugia 1985-1991)*, Paris: Gruppo Editoriale Internazionale, 1993.
- MOSSE, Claude, *Le travail en Grèce et à Rome*, Paris: Presses Universitaires de France, (col. Que sais-je?), 1966.
- MOULINIER, Louis, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique*, Paris: Les Belles Lettres, 1955.
- NILSSON, Martin P., *Historia de la religión griega*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1961.
- , *Historia de la religiosidad griega*, Madrid: Gredos, 1970.
- OLMOS, Ricardo, *Mitos y ritos en Grecia*, Madrid: Dastin (col. Biblioteca Básica de Historia), 2004,
- ORDÓÑEZ Burgos, Jorge, *La poesía órfica y la sabiduría antigua*, México: Instituto Chihuahuense de la Cultura (col. Solar), 2002.
- Orfismo in Magna Grecia. Atti del XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Napoli: Arte Tipografica Napoli, 1975.
- PANYAGUA, Enrique R., *La figura de Orfeo en el arte griego y romano. Extracto de la tesis doctoral presentada a la Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Letras Clásicas*, Salamanca: Universidad Pontificia, 1967.
- PARENT, Élise, *Iconographie de la légende d'Orphée musicien charmant les animaux, de l'Antiquité à la Renaissance*, Montréal: Université de Montréal, 1992.
- PARKER, Robert, *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press, 1983.
- PRÜMM, Karl, “Die Orphik im Spiegel der neuen Forschung”, *Zeitschrift für Katholische Theologie*, 1956, pp. 1-40.

- PUGLIESE Carratelli, *Tra Cadmo e Orfeo. Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente*, Bologna, 1990.
- RAVAISSON, Felix, *L'art et les mystères grecs*, Paris: Éditions de L'Herne, 1985.
- RICE, David G. and John E. Stambaugh (eds.), *Sources for the study of Greek religion*, The Society of Biblical Literature, 1979.
- RICHTER, Gisela M. A., *El arte griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, tr. Rosa Portell, Barcelona: Ediciones Destino, 1980.
- ROHDE, Erwin, *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, tr. esp. Wenceslao Roces, México: FCE, 1948.
- ROSE, Herbert Jennings, *Religion in Greece and Rome*, New York: Harper and Row, 1959.
- SCHUHL, Pierre-Maxime, *Essai sur la formation de la pensée grecque: introduction historique à une étude de la philosophie platonicienne*, Paris: Presses Universitaires de France, 1949.
- SMITH, H. R. W., *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, ed. J. K. Anderson, Berkeley: University of California Press, 1976.
- SPARKES, Brian A. *Greek pottery. An introduction*, Manchester: University Press, 1991.
- VERMEULE, Emily, *Aspects of death in early Greek art and pottery*, Berkeley: University of California Press, 1979.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Entre mythe et politique*, Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- VIEILLEFON, Laurence, *La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive. Les mutations d'un mythe: du héros païen au chanteur chrétien*, Paris: Boccard, 2003.
- WARDEN, John (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto: University of Toronto, 1982.
- WEST, Martin Litchfield, *The Orphic Poems*, Oxford: University Press, 1983.

ARTÍCULOS

ÁLVAREZ Salas, Omar, “Alma, cosmos e intelecto en el pensamiento presocrático: de Tales a Heráclito”, *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, UNAM, 26-1, 2008, pp. 19-54.

———, “*Pseudepicharmea*: Alle origini di un corpus pseudepigrafo”, *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, UNAM, 25-1, 2007, pp. 117-153.

BERNABÉ, Alberto, “La poesía órfica: un capítulo reencontrado de la literatura griega”, España: *Tempus* 0, 1992, pp. 5-41.

———, “Orfismo y pitagorismo” en *Historia de la filosofía antigua*, ed. Carlos García Gual, Trotta, 1997.

BIANCHI, Ugo, “The Greek Mysteries” en *Iconography of religions*, ed. Th. P. Van Baaren *et al.*, Section XVII: Greece and Rome, Leiden: Institute of Religious Iconography, State University Groningen, 1976.

FESTUGIÈRE, André-Jean, “Les mystères de Dionysos” *Revue biblique* 44, 192-211 y 366-96, 1935.

———, Review of *The arts of Orpheus* por I.M.Linfirth, *Revue des études grecques* 60, 487-93, 1947.

FLORES Farfán, Leticia, “Atenas, ciudad de Atenea. Mito y política en la democracia ateniense del siglo V” en *Mitogramas*, coord. Blanca Solares y Leticia Flores Farfán, México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos/ Los Reyes, 2003, pp. 25-45.

GIANGIULIO, Maurizio, “Le laminette auree nella cultura religiosa della Calabria greca: continuità ed innovazione”, en *Storia della Calabria antica II. Età italica e romana*, ed. Salvatore Settis, Calabria: Roma-Reggio, 1994, pp. 11-53.

NILSSON, Martin P. "Early Orphism and Kindred Religious Movements", *Harvard Theological Review* 28, 1935, pp. 181-230.

ROSE, Herbert Jennings, "Review of *The Arts of Orpheus* by I.M.Linforht", *Classical Review* 36, pp. 247-250.

ARTÍCULOS EN LÍNEA

ALEXIAVA, Mihaela, "Orphic-Dionysian Religiousness: To the Interpretation of the Bronze Ritual Mirror from Olbia Pontica / The Hermitage No. 16964", Sophia: New Bulgarian University: http://ciegl.classics.ox.ac.uk/html/webposters/1_Alexieva.pdf (Noviembre 2007)

BALMASEDA, Luis Javier y Ricardo Olmos, "Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica. El último período arcaico", Madrid: *Cuadernos de Filología Clásica* Vol. XVII (1981-82), pp. 111-134:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02100746/articulos/CFCA8182110111A.PDF>
(Septiembre 2007)

BERNABÉ, Alberto, "Elementos orientales en el orfismo" en *Actas del Congreso "El Mediterráneo en la Antigüedad: Oriente y Occidente"*, eds. J.-L. Cunchillos *et al.*, Sapanu. Publicaciones en Internet II (1998): <http://www.labherm.filol.csic.es> (Mayo 2007)

———, "La fórmula órfica 'Cerrad las puertas, profanos'. Del profano religioso al profano en la materia.", *Ilu, Revista de Ciencias de las Religiones*, I, 1996, p. 13:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ccr/11354712/articulos/ILUR9696110013A.PDF>
(Octubre 2007)

———, “Los terrores del más allá”: <http://www2.ull.es/congresos/conmirel/bernabe1.html>
(Agosto 2007)

———, “Parménides y el orfismo”: <http://www.sifg.org/pdf/memoria/42.pdf> (Diciembre
2007)

———, “Tendencias recientes en el estudio del Orfismo”, 1995:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ccr/11354712/articulos/ILUR9595110023A.PDF>
(Febrero 2008)

BORGEAUD, Philippe, Claude Calame et André Hurst, “L’orphisme et ses écritures.
Nouvelles recherches : Présentation”, en *Revue de l'histoire des religions*, 4/2002 :
<http://rhr.revues.org/document5203.html>. (Septiembre 2007)

DIEZ DE VELASCO, Francisco, “Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo
del Caronte griego: apuntes de metodología”:
<http://webpages.ull.es/users/fradive/confe/sociocaronte/> (Agosto 2007)

———, “La religión griega antigua”:
http://www.galeon.com/filoesp/Akademos/contexts/fdv_reli.htm (Febrero 2008)

FOL, Alexander, *Orphica magica*, 2004:
<http://www.rock-cut.thracians.org/pdf/Alexander%20Fol%20-%20Orphica%20Magica%20I.pdf> (Diciembre 2007)

IERARDO, Esteban, “El silencio de Orfeo”: <http://www.temakel.com/ensayasorfeo.htm>
(Diciembre 2007)

MARTÍN Henández, Raquel, “La muerte como experiencia mística. Estudio sobre la
posibilidad de una experiencia de muerte ficticia en las iniciaciones griegas.”, en *Ilu
Revista de Ciencias de las Religiones*, 2005, 10, pp. 85-105:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ccr/11354712/articulos/ILUR0505110085A.PDF>

(Noviembre 2007)

SANTAMARÍA Álvarez, Marco Antonio “Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica (1992-2003)”:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ccr/11354712/articulos/ILUR0303150225A.PDF>

(Junio 2007)

SUNDELL Torjussen, Stian, “Dionysos in the Underworld. An Interpretation of the Toledo Krater”: <http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=876> (Septiembre 2007)

———, “The study of orphism”: <http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=613> (Enero 2008)

ARTÍCULOS INÉDITOS

BERNABÉ Alberto, “Imago inferorum orphica”.

———, “Un vaso apulio del M.A.N. de Madrid. Ecos literarios del rapto de Perséfone en el pintor de Baltimore”.

OLMOS, Ricardo, “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”.

TESIS

PASTRANA, María Eugenia, *Orfeo, mito e historia*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1967.

COLECCIONES DE TEXTOS

BERNABÉ, Alberto, *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid: Akal Clásica, 2003.

———, *Textos órficos y filosofía presocrática: materiales para una comparación*,
Madrid: Trotta, 2004.

COLLI, Giorgio, *La sabiduría griega*, tr. Dionisio Mínguez, Madrid: Trotta, 1995.

KERN, Otto, *Orphicorum Fragmenta*, Berlin: Weidmann, 1927.

Thesaurus Linguae Graecae: A Digital Library of Greek Literature.

CATÁLOGOS DE IMÁGENES

Catálogo de John Beazley en línea: www.beazley.ox.ac.uk/

Corpus Vasorum Antiquorum: <http://www.cvaonline.org/cva/projectpages/CVA1.htm>

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), t. VII 1-2, Zürich München:
Artemis Verlag, 1994.

PANYAGUA, Enrique, “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo” parte I, en
Helmántica, No. 23, 1972.

ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*,
Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag, 1978.

TRENDALL, A.D. and Alexander Cambitoglou, *First Supplement of The Red-figured vases
of Apulia*, London: Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement No. 42,
University of London, 1983.

DICCIONARIOS

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*,
Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

DAREMBERG, Charles Victor et Edm. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et
romaines*, Graz: Akademischer Druck, Graz, 1919. (También en línea :

<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>)

Diccionario griego-español, dir. Florencio I. Sebastián Yarza, Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1999.

Etymologicon Magnum, Amsterdam: A. M. Hakkert, 1967.

FALCÓN Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero, *Diccionario de la mitología clásica 2*, Madrid/México: Alianza, 1989.

HAMMOND N.G.L. and H.H. Scullard (eds.) *The Oxford Classical Dictionary*, 2nd edition, Oxford: University Press, 1970.

HOWATSON, M. C. (ed.) *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.

IX. LISTA DE IMÁGENES

1. 600-550 a. C. *Lecito* ático de figuras negras. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universitat (Catálogo de Beazley, No. 2434.).
2. Siglo VI-V a. C. Tacita beocia de figuras negras (fig. 2 de E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano.*).
3. Siglo VI-V a. C. *Enócoe* ática de figuras negras. Museo romano de Villa Giulia (fig. 1 de E. Panyagua, “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo. I”).
4. 460 a. C. aprox. Crátera de columnas. Nápoles. Museo Nacional (LIMC 22 / Imagen 2: catálogo de Beazley, No. 206610.).
5. Siglo V a. C. Ánfora. (Imagen de Internet: http://www.gargoris.com/noticias_5.htm)
6. 475-425 a. C. *Pélike* ática (Catálogo de Beazley, No. 207206.).
7. 440 a. C. Crátera de columnas. Berlín, Altes Museum. Procede de Gela. (LIMC 9 / a color: <http://www.dearqueologia.com/tracios01.htm>).
8. Reconstrucción del mural de Polígnoto basada en la descripción de Pausanias (fig. 5 en E. Panyagua, *La figura de Orfeo en el arte griego y romano.*).
9. 430 a. C. aprox. Crátera de columnas. Portland, Art Museum (LIMC 23 / Imagen 2: catálogo de Beazley, No. 214820.).
10. 430 a. C. Hidria ática. Paris, Petit Palais (LIMC 25 / Beazley: 214705; dibujo: J. E. Harrison, fig. 141 y fig. 5 de “Orpheus” en W. H. Roscher, *Lexikon Der Griechischen und Römischen Mythologie*, III. 1.).
11. 440-430 a. C. aprox. Crátera con forma de campana. New York, The Metropolitan Museum of Art (LIMC 26 / Imágenes 2, 3 y 4: Beazley, No. 214496.).
12. Siglo V. *Skyphos*. Basilea (fig. 1 de C. Bron, “Porteurs de thyrses ou bacchants”).
13. Siglo V. Copa. Florencia (fig. 2 de C. Bron, “Porteurs de thyrses ou bacchants”).

14. Siglo V. Copa 585, Brindisi, Foto DAI Roma (fig. 3 de C. Bron, “Porteurs de thyrses ou bacchants”).
15. Siglo V. *Rhyton*, Louvre, Paris, (fig. 4 de C. Bron, “Porteurs de thyrses ou bacchants”).
16. Siglo V. Hidria, Oxford, Universidad de Mississippi (fig. 7 de C. Bron, “Porteurs de thyrses ou bacchants”).
17. Siglo V. Crátera, Louvre, Paris (fig. 14 de C. Bron, “Porteurs de thyrses ou bacchants”).
18. Siglo IV a. C. Crátera de volutas, Museo de Arte de Toledo, Ohio, EUA (fig. 7 de apéndice a A. Bernabé, *Instrucciones para el más allá...*).
19. 460 a. C. Hidria-kalpis. Boston, Museum of Fine Arts (LIMC 28).
20. 500-450 a. C. Crátera de columnas. Ferrara, Museo Nacional de Spina. (LIMC 43 / Imagen 2: catálogo de Beazley, No. 206135.).
21. 460 a. C. Crátera de cáliz. Basilea (LIMC 56).
22. 440-430 a. C. Crátera en forma de campana, atribuida al pintor de Curti. Cambridge, Harvard University Art Museum (Catálogo de Beazley, No. 213539.).
23. Aprox. 420 a. C. Hidria. Dunedin. Museo de Otago (LIMC 69).
24. 440-430 a. C. Hidria. Basilea, Antikenmuseum (LIMC 68 / fig. 7, p. 39 de W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...*).
25. Aprox. 410 a. C. *Kylix* ática de figuras rojas de Nápoles. Fitzwilliam Museum, Cambridge (fig. 143 de Th. H. Carpenter, *Arte y mito en la Antigua Grecia* / fig. 8, p. 39 de W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega...* / LIMC 70).
26. Siglo IV. ¿Ática? (fig. 12 de E. Panyagua, “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo” parte I.).

27. Segunda mitad del siglo IV. Crátera de volutas. Museo Nacional de Nápoles (Tav. III (3) de *Orfismo in Magna Grecia...*).
28. Principios del siglo IV a. C. Crátera de cáliz apulia. Amsterdam (LIMC 60).
29. Principios del siglo IV. *Skyphos* apulio. Heidelberg, Universidad (LIMC 61).
30. Principios del siglo IV. Crátera de cáliz apulia. Tarento, Museo Nacional (LIMC 63 / A color: <http://www.dearqueologia.com/tracios01.htm>).
31. Alrededor del año 340 a. C. Crátera de cáliz. Basilea, Antikenmuseum (LIMC 20).
32. Siglo IV a. C. *Dinos* (pl. XVI.1 de *First supplement to the red-figured vases of Apulia.*).
33. Siglo IV a. C. Crátera de cáliz. (pl. XIII.3 de *First supplement to the red-figured vases of Apulia.*).
34. Mediados siglo V a. C. Vaso. Museo Nacional de Atenas (fig. 55a de U. Bianchi, “The Greek Mysteries”).
35. Siglo V a. C. Vaso kabirio (55b de U. Bianchi, “The Greek Mysteries”).
36. Siglo IV a. C. *Dinos*. Londres, Sotheby. (pl. XIV, 1-2 de *First supplement to the red-figured vases of Apulia.*).
37. Siglo IV a. C. Ánfora de vidrio. Museo Arqueológico Nacional de Florencia (fig. 84 de U. Bianchi, “The Greek Mysteries”).
38. Siglo IV a. C. Hidria. Capua. Museo de Lyon (fig. 6 de U. Bianchi, “The Greek Mysteries”).
39. Siglo IV a. C. *Dinos*. Londres, Sotheby (pl. XV.1-2 de *First supplement to the red-figured vases of Apulia.*).
40. Siglo IV a. C. Vaso tarantino (fig. 68 de U. Bianchi, “The Greek Mysteries”).

41. Siglo IV a. C. Crátera de volutas apulia (pl. 11-13 y fig. 22 de H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*).
42. Triglifo (fig. 41 de U. Bianchi, “The Greek Mysteries”).
43. Siglo IV a. C. Ánfora apulia. Bari (pl. 23 de H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting* / tav. II de *Orfismo in Magna Grecia*).
44. 340 y 330 a. C. Ánfora. Bari. Se atribuye al pintor de Darío (LIMC 21 / tav. V-VI de *Orfismo in Magna Grecia*).
45. 330-310 a. C. Copa. Atribuida al pintor de los infiernos (fig. 1, p. 221 de *Images et société. L’iconographie comme méthode d’analyse*).
46. Siglo V a. C. Crátera ática de figuras rojas (fig. 14 en E. Vermeule, *Aspects of death in early Greek art and pottery*).
47. 500 a. C. Base cilíndrica de figuras negras de un pintor no identificado. Atenas. (en F. Diez de Velasco, *Implicaciones sociológicas en el surgimiento y desarrollo del Caronte griego: apuntes de metodología*).
48. Siglo V a. C. *Lecito* ático de fondo blanco (fig. 4 de E. Vermeule, *Aspects of death in early Greek art and pottery*).
49. Siglo V a. C. *Lecito* ático de fondo blanco (fig. 5 de E. Vermeule, *Aspects of death in early Greek art and pottery*).
50. 370-350 a. C. Ruvo. Museo de Jatta (LIMC 83)
51. 330 a. C. Crátera de volutas. Altamura. Nápoles. Museo Nacional (fig. 11 de H. R. W., Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. / fig. 71 de U. Bianchi, “The Greek mysteries”. / LIMC 73 / tav. XII de *Orfismo in Magna Grecia*).
52. 340-330 a. C. *Pélike* proveniente de Pantikapaion. San Petersburgo, Museo del Hermitage, altura 0.38m. (fig. 1 de U. Bianchi, “The Greek mysteries”).

53. Siglo V a. C. *Skyphos*. Capua, Museo de Bruselas. (fig. 34 de U. Bianchi, “The Greek mysteries”).
54. Finales del siglo VI a. C. Ánfora. Museo Antropológico de la Universidad de Aberdeen (Fig. 4, p. 190 de *Images et société en Grèce. L’iconographie comme méthode d’analyse*.).
55. Siglo V a. C. Ánfora de Jatta (fig. 128 de Th. H. Carpenter, *Arte y mito en la antigua Grecia*.).
56. Finales de la época republicana. Pintura. Villa de los Misterios, Pompeya (fig. 92 de U. Bianchi, “The Greek mysteries”).
57. Finales del siglo II o principios del III d. C. Sarcófago de Torrenova. Asia Menor. (fig. 47 de U. Bianchi, “The Greek mysteries”).
58. Siglo IV a. C. Ánfora apulia. Altes Museum, Berlín (fig. 74 de U. Bianchi, “The Greek mysteries”).
59. Siglo IV a. C. Jarra apulia. Berlín, Genick-Furtwängler. (fig. 75 de U. Bianchi, “The greek mysteries”).
60. Siglo IV a. C. Vaso apulio. Pagenstecher (fig. 77 de U. Bianchi, “The greek mysteries”).
61. 330-310 a. C. Crátera de Canosa. Munich, Antikensammlungen (pl. 69 de U. Bianchi, “The Greek mysteries” / pl.1 de H. R. W., Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*. / LIMC 74).
62. Crátera de volutas. Ruvo. Karlsruhe (pl. 70 de U. Bianchi, “The Greek mysteries” / tav. X-XI de *Orfismo in Magna Grecia*.).
63. Aprox. 320 a. C. Ánfora. Tarento. Museo Nacional (LIMC 78 / tav. LIX de *Orfismo in Magna Grecia*.).

64. Aprox. 330 a. C. Crátera de volutas. Nápoles. Museo Nacional (fig. 1 de S. Sundell, Torjussen, “Dionysos in the Underworld. An Interpretation of the Toledo Krater”).
65. 570 a. C. Crátera ática de figuras rojas APM inv. no. 11.068. (Fig. 5 de J. N. Bremmer, *Greek religion*.).
66. Aprox. 330 a. C. Crátera de volutas apulia. Nápoles. Museo Nacional (fig. 14 de E. Panyagua, “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo” parte I.).
67. 330-320 a. C. Ánfora atribida al pintor de Ganimedes. Basilea, Antikenmuseum. Altura: 88 cm. (LIMC 88 / tav. VII y VIII de *Orfismo in Magna Grecia*. / fig. 3 de apéndice de Olmos, Ricardo en *Instrucciones para el más allá...*).
68. Siglo IV- III. *Pélike*. Academy of Arts. Honolulu (tav. XV de *Orfismo in Magna Grecia*.).
69. Siglo IV. Pie de una crátera de volutas. Basilea (tav. XVb de *Orfismo in Magna Grecia*.).

X. ÍNDICE GENERAL

I. Introducción	1
II. El orfismo. Estado de la cuestión	13
III. Textos órficos y testimonios sobre el orfismo	23
IV. La religión griega. Apuntes para su comprensión global	39
V. Ática y Magna Grecia: cerámica y ceramistas	47
VI. Análisis comparativo: textos y cerámica	59
VI.1. Cerámica de figuras negras	61
VI. 2. Cerámica ática de figuras rojas	93
1. Orfeo entre tracios	95
2. Orfeo atacado por mujeres	146
3. Cabeza de Orfeo	165
VI. 3. Cerámica apulia (figuras rojas)	173
1. Orfeo entre tracios	175
2. Orfeo atacado por mujeres	180
3. Orfeo tocando la lira (no únicamente para los tracios)	185
4. Orfeo en el inframundo	226
5. Tipo reducido	323
6. Orfeo con un muerto	333
7. Cabeza de Orfeo	344
VII. Conclusiones	347
VIII. Bibliografía	359
IX. Lista de imágenes	377
X. Índice general	387