

01012
2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS CLASICAS



ANALISIS DE LA FIGURA DE ORFEO EN LA CERAMICA GRIEGA DE LOS SIGLOS V Y VI a.c.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN LETRAS CLASICAS

P R E S E N T A :

EVELIA ARTEAGA CONDE

DIRECTOR DE TESIS: ROBERTO SANCHEZ VALENCIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO, D. F.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE LETRAS CLASICAS

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

SEPTIEMBRE 2003.

A



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

GRACIAS

A mis padres: Rebeca, por su amorosa paciencia y complicidad; José Antonio, por su eterna comprensión y ejemplo.

A mis hermanos: José Antonio, por su constante lucha y amistad incondicional; a Celia, por su energía y empeño en hacer realidad la justicia utópica.

A Julio, por su gran apoyo; a Olga, por sus palabras de aliento.

A Arturo, por su forma de ver el mundo y vivir en él.

A mis amigos, por estar ahí y ofrecerme una parte de ustedes.

A mi asesor, Roberto Sánchez Valencia, por su valiosa guía e interés en mi trabajo.

A mis sinodales y profesores, por su lectura y apoyo.

INTRODUCCIÓN

Me parece que no es arriesgado afirmar que la mayoría de la gente ha oído nombrar a Orfeo, o algo relacionado con él, por ejemplo la cosmogonía órfica, los órficos practicantes o los textos atribuidos a este personaje; no sólo en la literatura clásica, sino en poetas y novelistas contemporáneos, incluso en películas; pero creo que muy poca gente conoce realmente quién fue Orfeo y por qué es tan nombrado por diferentes autores.

El presente trabajo abarcará uno de los aspectos relacionados con este personaje griego: la figura de Orfeo como tal, dejando de lado la religión, cosmovisión y textos relacionados con él. Tomé esta decisión debido a que considero que las investigaciones que existen acerca de Orfeo están encaminadas a su religión e influencia, (en cualquier obra que verse sobre religión griega podemos encontrar este tema), pero poco se ha investigado acerca de lo que los griegos creían y pensaban de Orfeo, creencia que plasmarían en diferentes medios, a través de los cuales es posible que nosotros conozcamos a personajes como éste.

Debido a lo anterior, creí necesario en primer lugar, recoger y hacer mi propia traducción de lo que los autores griegos y latinos plasmaron en sus escritos acerca de Orfeo, para posteriormente buscar y analizar la forma en que los alfareros lo representaron en su cerámica, una de las artes plásticas más importantes y comunes en Grecia arcaica y clásica, para así poder llegar a conclusiones acerca de porqué ciertos aspectos de su vida se representaron más que otros o porqué algunos no se plasmaron pero sí se mencionaron en testimonios escritos.

Es importante aclarar que, aunque la persona de Orfeo conlleve muchos aspectos religiosos, como ya lo mencioné, en esta ocasión me moveré únicamente en el plano mitológico, es decir, no hablaré de ritos o creencias, sino de un personaje que formaba parte de las historias forjadas a través del tiempo por el pueblo griego, historias que no necesariamente implicaban sacrificios, adoración o fe.

A causa de la gran cantidad de personajes griegos que conocemos y que escuchamos nombrar, especificaré ciertos aspectos acerca de la figura de Orfeo dentro de este caudal de seres, es decir, qué clase de personaje fue o cómo fue considerado, ya que es bien sabido que para nosotros los dioses y los héroes, por

ejemplo, ya no tienen el mismo peso ni representan lo que para los griegos de los siglos V y VI a.C., fechas en que se enmarca esta investigación.

Para la mayoría de los autores estudiosos de la cultura clásica, Orfeo es un héroe, un héroe que, aunque no está al nivel de Heracles puesto que poseen diferentes cualidades, sí se enmarca junto con él, es decir, es considerado parte de los personajes que fueron considerados excepcionales por los griegos.

Píndaro, en el siglo VI a.C., distinguía tres categorías de seres en las creencias griegas: dioses, héroes y hombres¹

Esto no siempre fue así, por ejemplo, en Hesíodo, autor que, junto con los poemas homéricos, establece y ordena los dioses y creencias griegas en el siglo VIII a. C., los héroes forman una de las cinco razas de hombres, las cuales son: la de oro, durante el reinado de Cronos, que desaparece cuando él cae, la de plata, que Zeus aniquiló porque no querían hacer sacrificios, la de bronce, violentos y belicosos, que se exterminaron entre sí, después la raza de héroes, que combatieron en Tebas y en Troya, "muchos de ellos conocieron la muerte, pero otros fueron enviados por Zeus a los confines de la tierra, a las Islas de los Bienaventurados, donde Cronos reina sobre ellos", y de la raza de hierro no dice nada pero se lamenta de haber nacido en esa época.²

Aunque existían otros seres, como las ninfas o las arpías, que escapaban a la clasificación de Píndaro, en general, en la conciencia de los griegos, sí había una clara división entre dioses, héroes y hombres, de este modo, el pueblo rendía culto a los dioses y reconocía a los héroes, dicho reconocimiento se dio muchas veces a través del arte.

Los autores griegos clásicos al referirse a cierto personaje, en este caso Orfeo, normalmente no le agregan el adjetivo de 'héroe', sino que se refieren a él nombrando otros atributos, para así hacer notar la diferencia entre los hombres en general.

¹ Cf. *Olimpicas*, II, 1.

² Cf. ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. I. "De la prehistoria a los Misterios de Eleusis", Ed. Cristiandad, Madrid, 1978, p.270.

Por ejemplo, Heródoto al señalar las figuras de Orfeo y Pitágoras, dice: "en contraste a la difusa pero siempre tradicional religión Griega, asumen por primera vez el rol de fundadores de sectas, no de religiones. El primero (Orfeo) aparece con apariencia de un cantor y poeta, el otro (Pitágoras) con apariencia de filósofo." Y añade que la transformación más radical de la religión Griega está trazada por estos nombres (Orfeo y Pitágoras).³

Debido a todo lo anterior, referiré lo que algunos autores contemporáneos nos dicen acerca de las características que un personaje debía tener para ser considerado un héroe. Finalmente estos autores son los que logran que la sencilla clasificación de Píndaro sea clara para nosotros.

A. Brelich, autor que la mayoría de los investigadores de este género citan, en su obra *Gli eroi greci. Un problema Storico-religioso*⁴, describió la estructura de los héroes de esta manera:

"son personajes cuya muerte tuvo un relieve especial y que tienen relaciones estrechas con el combate, la agonística, la mántica y la medicina, la iniciación de la pubertad y los misterios; fundan ciudades y su culto tiene un carácter cívico; son los antepasados de los grupos consanguíneos y los 'representantes prototípicos' de ciertas actividades humanas fundamentales. Los héroes se caracterizan además por ciertos rasgos singulares, incluso monstruosos, y por un comportamiento excéntrico que delata su naturaleza sobrehumana."⁵

Orfeo, como se verá con más detalle en el capítulo primero, posee muchas de estas características, por ejemplo el hecho de que es considerado por muchos autores griegos como anterior a la época de Homero, o que es un iniciado y fundador de misterios; también por haber muerto despedazado y haber tenido una continuación de su obra, ya que su cabeza siguió profetizando, e incluso fue considerado oráculo; dicha acción nos reafirma que es mortal, pero que su don (el encantamiento o apaciguamiento) sigue actuando después de muerto.

³ Apud BURKERT, Walter. *Greek religion*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985, p. 296.

⁴ Roma, 1958.

⁵ Apud ELIADE, *Op. Cit.*, p.301.

De forma sumaria, dice Mircea Eliade, los héroes "participan de una modalidad existencial *sui generis* (sobrehumana, pero no divina) y actúan en una época primordial, precisamente la que sigue a la cosmogonía y al triunfo de Zeus. Su actividad se desarrolla después de la aparición de los hombres, pero todavía en la época de los 'comienzos', cuando las estructuras aún no estaban fijadas del todo ni se hallaban suficientemente establecidas las normas. Su propio modo de ser delata el carácter inacabado y contradictorio del tiempo de los 'orígenes'"⁶

Orfeo también posee características que menciona Eliade acerca de los héroes: el hecho de poseer una doble paternidad (Ea y Apolo), el que haya viajado antes de establecerse (fue a Egipto a conocer distintas formas rituales); el tener una forma específica de creatividad (el don de hechizar a la gente con su canto) y, al mismo tiempo, poder ser 'civilizador de las sociedades arcaicas', en este caso, Tracia.⁷

Nilsson dice que un héroe era propiamente un hombre muerto, "un héroe de tiempos remotos, cuya veneración había sobrepasado los límites del *genos*, haciéndose general; actuaba desde su sepultura protegiendo la tierra en que descansaban sus restos y al pueblo que allí habitaba, pues los héroes asistían a los suyos y sólo a ellos."⁸ Esta cuestión puede ser adaptada perfectamente a la figura de Orfeo, como fundador de una secta apartada del *genos*, aunque no es considerado un protector.

Jesús García Tolsá también nos habla de los héroes como figuras importantes en las creencias griegas, dice que había muchos dioses menores y aparte héroes, "que figuraban asimismo en las creencias religiosas con un respeto, ya que no veneración, propio de su elevada condición. Los héroes eran para los griegos hijos de un dios y una mujer o de una diosa y un mortal. Por su condición mestiza, podían realizar actos que les estaban vedados a los hombres, pero tenían de común con ellos que eran mortales. Realizaban grandes hazañas que los hombres no podían hacer."⁹

⁶ *Ibid*, p. 301.

⁷ *Ibid*, p. 302.

⁸ Nilsson, Martin P. *Historia de la religión griega*, Gredos, Madrid, 1953, p.19

⁹ *Historia de las religiones*, Editorial Marín S/A, Barcelona, 1975. "Religiones griega y romana" por Jesús García Tolsa, p. 126-7.

Todos los autores que analizan a los personajes griegos, mencionan a los héroes, pero algunos afirman su existencia y otros no, considerándolos únicamente como parte del imaginario griego, al mismo nivel que sus dioses.

Según L. R. Farnell, si es posible que algunos héroes hubieran existido, pero no son todos del mismo origen por lo que distingue siete categorías, entre los que se encuentran precisamente estos personajes, los que sí han vivido realmente (guerreros o sacerdotes)¹⁰.

Ya que mencioné lo que algunos autores refieren acerca de los héroes, veremos lo que dicen acerca del héroe Orfeo.

Carlos García Gual refiere a este personaje como un héroe especial, dice "quisiera concluir este incompleto catálogo -de héroes- nombrando a uno distinto de estos jóvenes guerreros y monarcas violentos. Un héroe muy diferente y con otras virtudes y prestigios: el tracio Orfeo"¹¹

Denis Saurat refiere la historia de Orfeo diciendo que era un héroe cantor: "él había tenido el honor de ser el dios encarnado, y de haber sido destrozado por las ménades furiosas. Se le atribuye una enseñanza precisa, y unos himnos que circulaban bajo su nombre."¹²

En la *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, de la editorial Alianza, podemos encontrar a Orfeo catalogado como un héroe músico.¹³

Georges Méautis¹⁴ también lo considera un héroe, así como muchos otros que le agregan más cualidades, incluso hay quien no coloca a Orfeo dentro de ninguna categoría, quizá por considerarlo como de características únicas aparte de todos los personajes (no sólo héroes) griegos conocidos.

Salomón Reinach, aparte de considerar a Orfeo como un héroe civilizador, que había apartado a los tracios de la antropofagia y les había enseñado las artes útiles, dice que era realmente "un antiguo dios totémico de la Grecia septentrional,

¹⁰ Apud Eliade, *Op. Cit.*, p. 301

¹¹ GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992, p. 188.

¹² SAURAT, Denis. *Histoire des religions*, Denöel et Steele, París, 1933, p. 159.

¹³ AGHION, Y.; Barbillon, C.; Lissarrague, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, Alianza, Madrid, 1997.

¹⁴ MÉAUTIS, Georges. *Mitología griega*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1982, p. 192.

cuya muerte y resurrección constituían los artículos de fe de un culto místico que tuvo extraordinario éxito.¹⁵

Dodds, usando una palabra que parece un poco anacrónica para este período, dice que Orfeo es un chamán:

"Combina las profesiones de poeta, mago, maestro religioso y emisor de oráculos. Como ciertos chamanes legendarios de Siberia, puede con su música hacer que vengan a escucharle los pájaros y las bestias. Como los chamanes de todas partes, hace una visita a los infiernos, y su motivo es un motivo muy corriente entre los chamanes: rescatar un alma robada. Y, finalmente, su yo mágico sigue viviendo como una cabeza que canta, y continúa emitiendo oráculos durante muchos años después de su muerte. Este detalle hace pensar también en el Norte: tales cabezas mánticas aparecen en la mitología escandinava y en la tradición irlandesa. Concluyo que Orfeo es una figura tracia prácticamente de la misma índole que Zalmoxis, un chamán mítico o prototipo de chamanes."¹⁶

Otros autores siguen esta clasificación de Dodds, por ejemplo el trabajo bajo la dirección de Henri-Charles Puech, en donde dice que acerca de Orfeo hay tres órdenes de hechos: "la leyenda de Orfeo, el cantor-chamán tracio; los libros apócrifos, en gran parte de inspiración pitagórica, y por último, los sacerdotes vagabundos que se reputaban de Orfeo."¹⁷

En la antología dirigida por Geoffrey Parrinder, refieren que Orfeo fue "un músico legendario, una especie de doble de Dioniso."¹⁸

Para Emilio Genest, Orfeo fue "el más famosos músico de la Antigüedad, como digno descendiente de Apolo. Tuvo por profesor a su hermano Lino, hijo también de Apolo, y de Terpsícore, musa de la Danza."¹⁹

Incluso hay quien considera a Orfeo como el primer padre de la poesía griega.²⁰

¹⁵ REINACH, Salomón. *Orfeo. Historia general de las religiones*, Ed. Nueva España, México, 1944, p. 131.

¹⁶ DODDS, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1981, p. 142.

¹⁷ *Historia de las religiones. Las religiones antiguas II*. Bajo la dirección de Henri-Charles Puech, Siglo XXI, España, 1977, p. 327.

¹⁸ *World Religions. From Ancient History to the Present*, Ed. Geoffrey Parrinder, New York, 1971, p. 155.

¹⁹ GENEST, Emilio. *Figuras y leyendas mitológicas*, Ed. Juventud, Barcelona, 1961, p. 225.

²⁰ Cf. DECHARME (Padre). *Mithologie de la Grèce antique*, Garnier frères, Libraires - éditeurs, Paris, 2ème. édition, 1886, p. 616.

Thaddée Zielinski, nos dice que Orfeo es considerado como el profeta de Dionisos, creador de los misterios órficos.²¹

Theodor Gomperz considera a Orfeo un ministro tracio "con el nombre del cual fueron atribuidos todos los libros sagrados de estas sectas que han llegado a nosotros en varios textos difiriendo mucho en partes una de otra"²²

H. J. Rose trata a Orfeo como una leyenda: "el legendario músico, esposo de Eurídice."²³

José García López nos menciona a Orfeo como un personaje mítico: "La antigüedad, que buscaba siempre un fundador, un descubridor (eu)erge/thj) en las diversas actividades humanas, halló en Orfeo, personaje mítico, hijo de una de las musas, Calíope, al jefe del movimiento llamado por él órfico."²⁴

De hecho, hay quien lo considera sólo un símbolo, por ejemplo Bernhardy, quien se refirió a Orfeo como "ese símbolo religioso que ya antes de la época de Alejandro no se tomaba como nombre de ningún poeta que hubiese vivido jamás."²⁵

Hay que recordar que Orfeo fue considerado en la antigüedad esencialmente un sacerdote, y un sacerdote importante, ya que el tipo de religión o secta que formó fue reconocida, si bien no aceptada, por muchos autores griegos. De todas formas, el hecho de haber sido sacerdote no excluye el que fuera considerado un héroe, como ya vimos en las características de los héroes griegos.

Francisco Díez de Velasco nos habla de un 'hombre sagrado', dice que junto a los sacerdotes oficiales (representante de la comunidad, normalmente de familias nobles) "surgen hombres capaces de inmiscuirse en el rito o la teología. Poetas, adivinos ambulantes, purificadores, senadores espirituales, dicen poseer poderes que los aproximan a la divinidad. Se potencia en el mundo griego la figura del

²¹ ZIELINSKI, Thaddée. *La religion de la Grèce antique*, Société d'édition "Les belles-lettres", Paris, 1926, p. 117.

²² GOMPERZ, Theodor. *Greek thinkers. A history of ancient Philosophy*, Vol. I, tr. Laurie Magnus, William Lewis LTD, Cardiff, London, 1901, p. 84.

²³ ROSE, H. J. *Mitología griega*, Labor, Barcelona, 1973, p. 251.

²⁴ GARCÍA LÓPEZ, José. *La religión griega*, Istmo, Madrid, 1975, p.134.

²⁵ *Apud* GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, p. 7.

hombre sagrado (i(ero/ĵ a)nh/r), poseedor de una sabiduría que en algunos casos enraiza en el dominio de técnicas corporales para acceder al trance extático. Sabios (denominados filósofos, pero radicalmente diversos a los homónimos postplatónicos), como Pitágoras, Abaris, Epiménides, Empédocles o incluso el propio Platón, a los que convendría quizás mejor el apelativo de místicos²⁶ Y aunque no menciona específicamente a Orfeo, debido a las características que refiere, se puede pensar que este personaje haya sido un i(ero/ĵ a)nh/r.

En el trabajo bajo la dirección de Ranuccio Bianchi Bandinelli, se plantea una idea interesante acerca de Orfeo, aunque algo exagerada:

"A través de este mítico personaje, proyectado en edad remotísima, las más antiguas 'historias' naturales -distintas según la raíz- de origen oriental y no oriental, se van transformando en un 'nuevo' modo de comprender la naturaleza y el hombre; se va constituyendo una nueva 'cultura', ni oriental ni occidental, sino 'helénica', que en líneas generales, viene a sustituir a la 'cultura homérica' y 'hesiodea', y constituye, a su vez la conclusión de un largo debate y de una larga problemática, ya discutida y puesta en crisis desde el principio del siglo VII."²⁷

Me parece que esta forma de ver a Orfeo sería un punto muy importante que tomar en cuenta para analizar la introducción de este personaje en la cultura griega clásica, pero desafortunadamente no es el objetivo de esta investigación.

Como podemos observar, cada autor le da un calificativo diferente a Orfeo, pero me parece que para la mayoría, Orfeo puede ser parte de la clasificación que diferentes autores dan de los héroes griegos, y aunque finalmente, como Guthrie dice, esto no es lo más importante, sí me pareció necesario hacer este breve cuadro panorámico acerca de la figura de Orfeo, para poder situarla dentro del pensamiento religioso de los griegos.

Finalmente referiré lo que Guthrie, el principal investigador de Orfeo y el orfismo, dice acerca de este personaje: "Orfeo nunca es un héroe en el sentido moderno. Su cualidad sobresaliente es la delicadeza, que a veces llega a la blandura. Está

²⁶ DIEZ de Velasco, Francisco. *Hombres, ritos, dioses. Introducción a la Historia de las Religiones*, Madrid, Trotta, p. 272.

²⁷ *Historia y civilización de los griegos*, dir. Ranuccio Bianchi Bandinelli, Vol. II: "Orígenes y desarrollo de la ciudad. El arcaísmo", Icaria Editorial, Barcelona, 1982, p. 255-256.

enteramente exento de atributos guerreros, en lo que difiere del dios arquero, Apolo, al cual tanto se asemeja en otros aspectos."²⁸

Reafirma y especifica lo anterior diciendo que sí es un héroe, en el sentido de alguien que, por su parentesco estrecho con los dioses, tenía ciertos poderes sobrehumanos, pero que había de vivir el lapso de vida ordinario y morir como cualquier otro mortal. También afirma que entre los héroes, este personaje era supremo en su arte, es decir, la música y el encantamiento a través de ella.²⁹

Guthrie también trata el hecho de que en Grecia, Orfeo no fue considerado como un héroe, sino que era esencialmente "un profeta y sumo sacerdote".³⁰

Y, quitando el calificativo de 'héroe', es decir, refiriéndose a lo que los griegos pensaban de él, nos refiere Guthrie:

"Orfeo era considerado por los griegos como el fundador de cierto tipo de religión; cualquiera haya sido su origen, aparece en la historia como un profeta y maestro humano, cuya doctrina estaba incorporada en una colección de textos. No tenía una especie de religión nueva y enteramente distinta que ofrecer, sino una presentación o modificación particular de la religión. Quienes congeniaban con ello, podrían tomarlo como su profeta, vivir la vida órfica y llamarse órficos. Sus ritos serían los *Orphiká*, y en la religión que practicaban se infundiría un nuevo espíritu; pero no se les demandaría adorar a un diferente dios, ni a las mismas divinidades de antes de modo visiblemente diferente."³¹

Acerca de si Orfeo existió, Guthrie defiende la individualidad de este personaje, no así su existencia: "si resultare ser una voz y nada más, debemos más bien alegrarnos que entristecernos. Esa voz estuvo cantando por más de un milenio, hazaña quizá difícil si su naturaleza hubiese sido más corpórea"³²

Además, Guthrie me brinda elementos para poder hacer una investigación del tipo que pretendo, al buscar la representación de Orfeo en la cerámica:

"La individualidad de Orfeo se resiste a ser eclipsada...Hay momentos en que Orfeo parece a punto de confundirse con Apolo el dios de la lira, y otros en

²⁸ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 42.

²⁹ *Ibid*, p. 41

³⁰ *Ibid*, p. 43

³¹ *Ibid*, p. 9-10.

³² *Ibid*, p. XV.

que, al pensar quizá en su muerte, uno se pregunta si es sólo una encarnación del Dionisio tracio. Pero siempre emerge como algo diferente, nunca del todo igual a ninguno de los dioses y, decididamente, más que una mera abstracción de cualidades divinas.³³

Incluso este autor hace algunas conjeturas acerca de la posible existencia de Orfeo, poniendo lo anterior, es decir su individualidad, como un argumento, pero también agrega que "ningún ser humano pudo poseer semejante carácter, y Orfeo, en vez de ser el débil reflejo de algún dios, era quizás una hipóstasis de cualidades tomadas de varios."³⁴

Si acaso existiera en Tracia prehistórica un personaje llamado Orfeo, Guthrie afirma que "las probabilidades son que fuera griego, que fuera un bardo y músico y oficialmente un servidor de Apolo, pero diferenciado de los demás adoradores del dios, como de la mayoría de sus prójimos, por un tipo de calmo misticismo raro en esa edad. Trató de interesar en esta forma de religión a los hombres -y a los hombres sólo- de Tracia."³⁵

Sólo este autor y Jane Ellen Harrison se aventuran a hablar de la posible existencia de este personaje, incluso la segunda lo asegura, basándose en testimonios de Conón, Estrabón y Pausanias, y en la influencia y poder que tuvo como 'poeta, adivino, músico y teólogo' en Atenas³⁶.

Pero, como ya mencioné, los autores griegos clásicos, en general, suponen la existencia de Orfeo y se refieren a otros aspectos o cualidades del personaje, como el hecho de que encantaba con sus palabras y música, como ya veremos en el transcurso de este trabajo, pero hay algunos autores, como Aristóteles, que niegan rotundamente su existencia. Por lo que basarse en estos testimonios, por muy científicos que puedan llegar a ser, como es el caso de Estrabón, no me parece suficiente argumento.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁵ *Ibid.*, p. 57.

³⁶ Cf. ELLEN Harrison, Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton University Press, New Jersey, 1991, p.455- 477.

Acerca de la existencia histórica de Orfeo, lo que dice Aristóteles se encuentra en Cicerón³⁷, quien está rebatiendo la teoría epicúrea de que tanto la percepción como el pensamiento ocurren como resultado de la afluencia de 'imágenes' que salen de los objetos, imágenes que son también materiales, compuestas por finos átomos despedidos por los objetos mismos, entonces ¿cómo puedo formarme una figura mental de alguien que nunca ha existido? Y pone un ejemplo: "*Orpheum poetam docet Aristoteles nunquam fuisse...at Orpheus, id est imago eius ut vos vultis, in animum meum saepe incurrit*", 'Aristóteles enseña que el poeta Orfeo nunca existió...pero Orfeo, esto es, la imagen de él, como ustedes quieren, frecuentemente asalta mi mente'.

Finalmente, este trabajo no pretende demostrar la existencia o no de Orfeo, sino simplemente señalar su importancia y permanencia en la mente de los griegos a través de su representación en la cerámica de los siglos V y VI a.C. Lo cual servirá como tema inicial para futuras investigaciones.

³⁷ *De natura deorum*, 1, 38, 108.

La "leyenda"¹ de Orfeo llega a nosotros a través de diferentes autores griegos y latinos desde el siglo VI a. C., fecha en que el poeta Íbico lo menciona por primera vez. Debido a lo anterior, no es posible que la vida de Orfeo se narre de una manera homogénea, pero sí podemos encontrar muchas constantes en los hechos que se cuentan desde su nacimiento, pasando por sus hazañas, hasta su muerte.

Para poder analizar la figura de Orfeo en la cerámica ática (objetivo de este trabajo), es necesario tener una visión de esta leyenda, por lo que referiré pasajes de algunos autores griegos clásicos que nos mencionan a Orfeo, así como dos latinos: Virgilio y Ovidio, debido a que estos últimos narran el pasaje de Eurídice de una manera extraordinaria. Aunque no son todos los que refieren a este personaje, sí trataré de registrar los necesarios para esta visión clara.

Para este trabajo, la historia de las hazañas de Orfeo es importante como tal, por eso dejaré a un lado toda conexión religiosa que la figura de este personaje pueda evocar, por otro lado, muchos de los autores que mencionaré, como Estrabón, estaban movidos por un espíritu de honesta investigación, por lo que creo que mucho de lo dicho sobre él no está empapado de tintes religiosos.

El método que seguiré para el relato de su vida será cronológico, empezando con su nacimiento y concluyendo con el poder oracular de su cabeza, ya desprendida de su cuerpo.

¹ Este tema fue tratado en la Introducción del presente trabajo.

1.1 Nacimiento de Orfeo

Se puede decir -afirma Guthrie- 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"². Pero, en la cerámica nos vamos a encontrar con que es muy probable que, aunque Orfeo era considerado tracio debido a la clase de actividad que realizaba, probablemente hubiera nacido en Grecia, habiéndose trasladado posteriormente en Tracia, donde lo veremos cantando.

Los límites de Tracia, de acuerdo con el *Diccionario de la literatura clásica*, no quedaron delimitados hasta la época romana, aunque "sin duda ocupaba la zona más al norte de Grecia, limitada por el río Istro al norte; el Mar Negro y el Bósforo al este; la Propóntide, el Helesponto y el norte de Macedonia al sur; e Iliria al oeste."³

Los tracios (de estirpe indoeuropea) eran para los griegos un pueblo primitivo⁴, y hasta la época clásica vivieron en pequeñas aldeas; la civilización como tal sólo empezó a desarrollarse bajo dominio romano.

Fabre d'Olivet dice que 'Thrakia':

"deriva del fenicio *Bakhiwa*, el espacio etéreo o el firmamento. Lo que hay de cierto es que, para los poetas y los iniciados de Grecia, como Píndaro, Esquilo o Platón, el nombre de la Tracia tenía un sentido simbólico y significaba el país de la pura doctrina y de la poesía sagrada que de ella procede. Esta palabra tenía para ellos un sentido filosófico e histórico. Filosóficamente designaba una región intelectual: el conjunto de las doctrinas y de las tradiciones que hacen proceder al mundo de una inteligencia divina. Históricamente, aquel nombre recordaba al país y la raza donde la doctrina y la poesía dóricas, este vigoroso brote del antiguo espíritu ario, habían

² GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 28

³ *Diccionario de la literatura clásica*, edición de M. C. Howatson, Alianza, Madrid, p. 895-806.

⁴ En el capítulo tercero trataré este tema más detalladamente.

aparecido al principio para florecer en seguida en Grecia por el santuario de Apolo.⁵

Por lo anterior, podemos comprender que Orfeo, aunque no hubiera nacido propiamente en Tracia, haya tenido que pertenecer de alguna manera a esta región.

Sólo uno o dos autores dejan duda sobre si era Orfeo tracio, argumentando que habita las cercanías del Olimpo.⁶

Por lo que respecta a los años en que vivió, es tradición ubicar a Orfeo en la "edad heroica", es decir, en el período histórico denominado hoy micénico (1600-1200 a.C.), por tanto, anterior a la generación homérica. Ejemplo de esta datación resulta un mármol localizado en la isla de Paros en donde se afirma que desde que Orfeo compuso sus poemas han transcurrido:

" ἔτη ΧΗΔΔΔΓ , βασιλεύοντος 1, 135 (años), cuando reina en
' Αθηκῶν ' Ερεχθέως."⁷ Atenas Erecteo.⁸

Aunque Heródoto⁹ sustenta la opinión de que Hesíodo y Homero, habiendo vivido unos cuatrocientos años antes de su propia época, fueron los primeros en dar una teogonía a los griegos y al hablar de poetas, como Orfeo, dice:

οἱ δὲ πρότερον ποιηταὶ λεγόμενοι τούτων *Y los poetas de los que se dice vivieron*
τῶν ἀνδρῶν γενέσθαι ὕστερον. ἔμοιγε *antes de estos hombres lo hicieron, en mi*
δοκέειν, ἐγένοντο.¹⁰ *opinión, después.*

Como ya mencioné, el primer testimonio que tenemos de la existencia y fama de Orfeo nos lo da Íbico¹¹, quien lo menciona con un adjetivo que denota lo anterior:

βιομάκλυτον ' Ορφήν¹² *A Orfeo, que tiene un célebre nombre*

⁵ Apud SCHURÉ, Édouard, *Orfeo, Pitágoras y Platón (Los Misterios de Dionysos – Los Misterios de Delfos – Los Misterios de Eleusis)*, Ed. Kier, Buenos Aires, 1960, p. 13.

⁶ Los pasajes alusivos a su lugar de nacimiento se referirán, para no cortar los extractos de los autores, junto con lo que éstos digan de él.

⁷ B17 en COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega*, Ed. Trotta, tr. Dionisio Mínguez, Madrid, 1995.

⁸ Erecteo - rey mítico de Atenas, al que se confunde a veces con el héroe Erictonio, pues también se creía que había surgido de la tierra y que había sido creado por Atenea. Es mencionado en la *Iliada* (2. 547 ff) y en la *Odisea* (7. 80 f)

⁹ Heródoto - historiador griego, c. 490 – 425 a.C.

¹⁰ *Historias*, 2.53.8 – 2.53.12.

¹¹ Íbico - poeta lírico del siglo VI a.C.

¹² *Fragmenta* 29.1 - 29.1 25, (A1 en COLLI)

Esto nos muestra que para el siglo VI a.C., la figura de Orfeo ya era conocida, y podemos pensar que también sus hazañas, que son las que en un momento se plasman en la cerámica. Y aunque a lo largo de este capítulo se verá que algunas de las hazañas de Orfeo que han llegado hasta nosotros se registran en la literatura mucho después del período de cerámica que quiero analizar, es necesario conocerlas puesto que no hay que olvidar la tradición oral, misma que pudo ser fuente para los mismos artistas plásticos.

Orfeo era considerado hijo de Calíope quien, en la mitología griega y romana es sólo una de las musas, pero cuando en la literatura y el arte tardío, cada una de ellas pasó a simbolizar el patrocinio de una rama especial de las artes, Calíope se representó como la musa de la poesía épica.

Lo anterior lo menciona, entre otros, Platón¹³:

βίβλων δὲ ὄμαδον παρέχονται Μουσαίου *Y ofrecen un conjunto de escritos de Museo*
καὶ Ὀρφῆως, Σελήνης τε καὶ Μουσῶν *y de Orfeo, de Selene y de las Musas*
ἐγγόνων...¹⁴ *engendrados,...*

Acerca de su padre, la mayoría de las veces se dice que fue Eagro, un dios-río tracio según Guthrie¹⁵, pero otras tantas es Apolo, quien, entre otros atributos, era considerado el dios de la música, especialmente de la lira.

Píndaro¹⁶ refiere que el padre de Orfeo era Eagro:

υἷὸν Οἰάγρου <δὲ>... Ὀρφῆα χρυσάορα¹⁷ *Al hijo de Eagro... Orfeo de espada¹⁸ dorada*
Pero también habla de una posible ascendencia en Apolo:

ἔξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμυγκτάς ἀοιδᾶν *De Apolo vino el tañedor de la lira, el padre*
πατὴρ ἔμολεν, εὐαίτητος Ὀρφεύς.¹⁹ *del canto, el ilustre Orfeo.*

Apolonio de Rodas²⁰, en sus *Argonautas*, nos habla de los padres de Orfeo y del lugar donde fue engendrado:

¹³ Platón - filósofo, 427-347 a.C.

¹⁴ *República* 364.e (A41 en CollI)

¹⁵ GUTHRIE, *Op. Cit.* p. 9.

¹⁶ Píndaro - poeta lírico, n.518 y m. después de 446 a.C.

¹⁷ *Fragmenta Thren.* 128c.11 – 128c.12. (A3 en CollI)

¹⁸ χρυσάορος, ον – que lleva espada dorada, pero podría ser 'lira' dorada.

¹⁹ Fr. 133 Snell (A5 en CollI)

Πρώτά νυν Ὀρφῆος μνησώμεθα, τὸν βα
ποτ' αὐτὴ Καλλιόπη Θρήκι φατίζεται
εὐνηθεῖσα Οἰάγραφ σκοπιῆς Πιμπληίδος
ἀγχι τεκέσθαι.²¹

*Primero pues, recordaremos a Orfeo a quien se cuenta, un día la propia Calíope, habiéndose unido en los lechos al tracio Eagro, pariera cerca de la cima de Pimplea*²².

Otros pasajes que referiré más adelante también nos mencionan a los padres de Orfeo. Acerca de su nacimiento, el único relato que se tiene es una referencia, de paso, en los últimos versos de los *Argonáuticas* órficos:

Εὐθεν δ' ὄρμηθεις ἐσύθην χιοκάδεα
Θρήκην Λειβήθρων ἐς χώρον, ἐμὴν ἐς
πατριδα γαῖαν· ἄντρον δ' εἰσεπέρησα²³
περικλυτὸν, ἐνθα με μήτηρ γείνατ' ἐνι
λέκτροις μεγαλήτορος Οἰάγραιο.²⁴

Habiendo partido de allí, apresurado, me precipité a la nevada Tracia, región de los libetrios, a mi tierra natal; y crucé el mar para llegar a la cueva renombrada, donde me engendró mi madre en los lechos del magnánimo Eagro.

La mayoría de las referencias de estos autores griegos, mencionan su carácter y dotes para la música y el canto, pero poco nos hablan acerca de su vida, las únicas historias de esta clase son: un viaje a Egipto, en donde aprendió muchas de las iniciaciones que posteriormente pone en práctica, el viaje que realizó con los Argonautas, la muerte de su esposa Eurídice y el viaje de Orfeo al Hades para recobrarle, el aislamiento de éste a causa del fracaso en esta última empresa, su muerte y lo que ocurrió después con su cuerpo. Por lo que, en el orden mencionado, referiré lo que nos cuentan, empezando con lo que les parece más importante, de acuerdo al número de veces que se menciona.

²⁰ Apolonio de Rodas - poeta griego helenístico de Alejandría que pasó la última parte de su vida en Rodas (c. 295 – 215 a.C.)

²¹ *Los Argonautas*, 1.22-30.

²² Monte de Píenia, en Macedonia, al Norte del Olimpo.

²³ εἰσπεράω – cruzar el mar para ir a.

²⁴ *Argonáuticas órficas* 1373 – 1376.

CAPÍTULO I:
La figura de Orfeo en autores clásicos

I.2 Voz prodigiosa de Orfeo

Como ya dije anteriormente, parece ser que lo que más llamó la atención de los autores griegos fue la habilidad que Orfeo tenía para hechizar con sus palabras y su canto, logrando que los animales se apaciguaran y las piedras lo siguieran, lo que nos muestra que no es un cantor y poeta como cualquier otro.

Su principal característica es que portaba siempre una lira o cítara, por lo que sus cantos eran siempre acompañados de música o, incluso, únicamente tocaba su instrumento, sin cantos.

La música, de acuerdo al *Diccionario de la literatura clásica*, era un rasgo integrante de la vida griega, un ingrediente esencial de toda ocasión pública religiosa, desde muy antiguo, cada forma de poesía griega se acompañaba tradicionalmente con algún tipo de música:

"Los principales instrumentos musicales eran la lira o cítara (ésta última una versión más elaborada de la primera) y la flauta. La lira y la cítara eran instrumentos de cuerda verticales de igual longitud que se pulsaban, pues se desconocía en Grecia el uso del arco. El tono se regulaba mediante la tensión, y quizá el espesor de las cuerdas; cada cuerda producía una única nota, aunque se podía utilizar ocasionalmente la presión de los dedos para acortar la cuerda y cambiar el tono. Las cuerdas, hechas de tripas o tendones, se estiraban hacia arriba desde un mango, sobre un puente, hacia un travesaño en lo alto del instrumento, que unía sus dos caras, delgadas y curvadas de asta o madera. En el travesaño había clavijas para el tono. La caja de resonancia que se hallaba en la base de la lira consistía en un principio en el caparazón de una tortuga, que se reemplazaba con frecuencia por un marco de madera de forma similar y cubierto con piel de buey estirada sobre su cara cóncava. La introducción de las siete cuerdas se ha asociado a Terpandro, del siglo VII a.C. (aunque las cítaras más antiguas minoicas y micénicas, según la obra mencionada, tenían siete cuerdas o más), y este número llegó a convertirse casi en invariable. El músico apoyaba el instrumento contra su cuerpo cuando tocaba, pulsando (y quizá utilizando sordina) las cuerdas con su mano izquierda directamente, y pulsando con la mano derecha mediante

un instrumento construido para tal propósito, para producir notas más altas y largas, el *plectrum*." ²⁵

Aunque la cítara como instrumento, según Adolfo Salazar, "parece haber llegado a Grecia desde Siria y Fenicia, los griegos mejoraron constantemente su técnica, y sobre la cítara y su escaso número de cuerdas (cuatro, en los documentos más antiguos) se formó toda la teoría de la música helénica." ²⁶

Acerca de su invención, nos dice este mismo autor, "en uno de los himnos homéricos se atribuye a Apolo la de la cítara, mientras que la de la lira se atribuye a Hermes, quien había montado sobre el caparazón de una tortuga siete cuerdas en relaciones constantes. Los sonidos obtenidos de este instrumento eran muy potentes (*terribiliter*), en comparación con los de la melodiosa cítara." ²⁷



Fig. 1



Fig. 2



Debido a los famosos 'dotes musicales' de Orfeo, muchos autores, sorprendidos, lo mencionan aunque de manera muy breve, entre éstos podemos encontrar a Simónides ²⁸:

...καὶ ἀπειρέσιοι
πυτῶντ' ὄριθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,
ἀνά δ' ἰχθύες ὄρθοι

E innumerables pájaros revoloteando sobre su cabeza, y peces del agua oscura saltaban erguidos en línea recta conforme a su bello

²⁵ p. 572-573.

²⁶ SALAZAR, Adolfo. *La música en la cultura griega*, El Colegio de México, 1954, p. 47.

²⁷ *Ibid.* p. 47.

²⁸ Simónides – poeta lírico y elegíaco, 556-468 a.C.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

κτανέου ἔξ ὕδατος ἀλ-
λοντο καλᾶι σὺν αἰοδαί.²⁹

canto.

También tenemos testimonios del tragediógrafo Esquilo³⁰:

Ἵ Ὀρφεὶ δὲ γλῶσσαν τὴν ἐναντίαν ἔχεις -
ὁ μὲν γάρ ἦγε πάντ' ἀπὸ φθογγῆς χαρᾶ.³¹

Tienes una lengua contraria a Orfeo; pues él realmente conducía con alegría todo por medio de la voz.

A Eurípides³²:

εἰ δ' Ἵ Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος
παρῆν, ὥστ' ἡ κόρην Δήμητρος ἦ κείνης
πόσιν ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ' Αἴδου
λαβεῖν...³³

Si yo tuviera la lengua y el canto de Orfeo, de modo que, después de engañar o a la hija de Deméter o a su esposo con cantos, (pudiera) arrancarte del Hades...

Este autor también nos menciona la voz órfica relacionada con una especie de 'magia', en las dos siguientes citas:

...οὐδέ τι φάρμακον Θρήσσαις ἐν σανίσιν,
τάς Ὀρφέα κατέγραψεν γῆρυς...³⁴

Y ningún encantamiento en las tablillas tracias, que la voz órfica dictó...

ἀλλ' οἶδ' ὅ ἐπωιδῆν Ὀρφέως ἀγαθὴν
πάνυ...³⁵

Pues conozco perfectamente un encantamiento muy bueno de Orfeo,...

Incluso describe a Orfeo como alguien especial, que no puede fácilmente ser imitado:

εἰ μὲν τὸν Ὀρφέως εἶχον, ὦ πάτερ,
λόγον, πείθειν ἐπάδουσ', ὥσθ' ἄμαρτεῖν
μοι πέτρας, κηλεῖν τε τοῖς λόγοισιν οὐδ'
ἐβουλόμην, ἐνταῦθ' ἂν ἦλθον...³⁶

¡Oh padre!, si yo tuviera la elocuencia de Orfeo para persuadir cantando, de manera que las piedras me siguieran, y encantar con mis palabras a los que yo quisiera, iría tras eso.

²⁹ Fragmenta 62.1.1 - 62.1.5 (A2 en COLLI)

³⁰ Esquilo - poeta trágico, 525-456 a.C.

³¹ *Agamenón* 1629 - 1630. (A10 en COLLI)

³² Eurípides - poeta trágico, c.485-406 a.C.

³³ *Alceste* 357 - 359 (A13 en COLLI)

³⁴ *Ibid.*, 966 - 969 (A14 en COLLI)

³⁵ *El ciclope* 646 (A17 en COLLI)

³⁶ *Ifigenia en Aulide* 1211 - 1214 (A21 en COLLI)

Eurípides es uno de los autores que mencionan al Olimpo como la morada de Orfeo, al mismo tiempo que nos habla de su música:

τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδροσ-
σιν' Ολύμπου θαλάμαις, ἐν-
θα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων
σύναγεν δένδρεα μούσαις,
σύναγεν θήρας ἀγρώτας.³⁷

Y tal vez en las frondosas cavemas del Olimpo, donde un día Orfeo tocando la cítara reunió con sus cantos a los árboles, reunió a las fieras salvajes.

Platón menciona, aunque no muy favorablemente, varias veces a Orfeo, refiriéndose a su forma de encantar con sus palabras, comparándolo con los sofistas, en este caso con Protágoras:

-... κηλῶν
τῇ φωνῇ ὡσπερ' Ὀρφεύς, οἱ δὲ κατὰ
τὴν φωνὴν ἔπονται κεκηλημένοι.³⁸

*...encantando
con su voz como Orfeo, y ellos le siguen
fascinados por esa voz.*

Hablando también del oficio de los sofistas, dice que ya existía previamente, pero que se enmascaraba bajo diversas formas, Orfeo y Museo lo enmascaraban como:

...τελετάς τε καὶ χρησμοδίαις...³⁹

...iniciaciones y oráculos poéticos...

Pero Platón también menciona a Orfeo simplemente como una referencia a la poesía misma:

μηδὲ τινα τολμᾶν ἄδειν ἀδόκιμον μούσων
μὴ κρινάντων τῶν νομοφυλάκων, μηδ' ἂν
ἡδίων ἢ τῶν Θαμύρου τε καὶ Ὀρφέων
ὕμνων...⁴⁰

*Y nadie se atrevía a cantar una innoble
canción no aprobándolo los guardianes de la
ley, ni aunque fuera más agradable que los
himnos de Tamiris y de Orfeo.*

De hecho, Orfeo no sólo es tenido por un gran cantor, sino que también es considerado, como dice Timoteo, un inventor⁴¹:

Πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρ-

El primero que engendró la lira⁴³ fue Orfeo,

³⁷ *Bacantes* 560 – 564 (A22 en COLLI)

³⁸ *Protágoras* 315.a-b (A29 en COLLI)

³⁹ *Ibid.*, 316.d.7 (A30 en COLLI)

⁴⁰ *Las leyes* 829 d-e (A52 en COLLI)

⁴¹ Timoteo - poeta, c.450-360 a.C.

φεὺς <χέλ>ον ἐτέκνωσεν
υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι...⁴²

*de diversas melodías, hijo de Calíope, en la
Pieria.*

Pero esta versión no es común en Grecia, ya que, como mencioné anteriormente, se sabía que los creadores de ésta habían sido o Apolo o Hermes.

Apolonio de Rodas, en sus *Argonautas*, nos menciona en varias ocasiones a Orfeo, como parte importante de la expedición, ya que era el encargado tanto de los ritos y sacrificios como de dar las órdenes a los remeros, la primera referencia es cuando hace una lista de todos los héroes integrantes del viaje, y al mencionar a Orfeo, refiere algunas de sus características:

αὐτὰρ τόνγ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι
πέτρας θέλξαι αοιδῶν ἐνοπῆ ποταμῶν
τε βρέθρα· φηγοὶ δ' ἀγριάδες κείνης ἔτι
σήματα μολπῆς ἀκτῆ Ἰθρικήῃ Ζώνῃς ἔπι
τηλεθῶσαι ἐξείης στιχῶσιν ἐπήτριμοι,
ὧς ὄγ' ἐπιπρὸ θελγομένης φόρμιγγι
κατήγαγε Πιερίθην.⁴⁴

*Por lo demás, refieren que él encantaba en
los montes a las indestructibles rocas y a las
comientes de los ríos con el sonido de sus
cantos. Y las silvestres encinas, señales
todavía de su canto, sobre la costa Tracia de
Zona, una tras otra florecientes avanzan
espesas, aquellas a las que, hechizadas,
éste hizo descender con su lira, continuando
desde la Pieria.*

A lo largo de esta obra, Apolonio nos refiere acciones de este héroe en el orden de la música, por ejemplo en la siguiente oración:

... Ὀρφεύς, λαίῃ ἀνασχόμενος κίθαριν,
πείραζεν αοιδῆς.⁴⁵

*... Orfeo, elevando la cítara con la izquierda,
ensayaba el canto.*

Diódoro de Sicilia⁴⁶, pocos años antes del nacimiento de Cristo, nos sigue hablando del carácter de Orfeo:

...καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει
διαφόροι κεχορηγημένοι πρὸς ποίησιν
καὶ μελωιδίαν, μαθητὴν γενέσθαι

*Ciertamente en este tiempo y en el que
Orfeo, considerado por naturaleza
distinguido en la poesía y en el canto,*

⁴² *Los persas* 234 – 236 (B4 en COLLI)

⁴³ χέλυς, υὸς – tortuga / lira (metonimia).

⁴⁴ *Los Argonautas*, 1.22-30.

⁴⁵ *Ibid* 1.494-495 (B16 en COLLI)

⁴⁶ Diódoro de Sicilia - historiador griego que escribió entre el 60 y el 30 a.C. una historia del mundo centrada en Roma.

τούτων και πρώτον εἰς τοὺς Ἑλληνας
ἐξενεγκεῖν τελετάς και μυστήρια...⁴⁷

*dirigiendo las danzas, llegó a ser discípulo
de ellos y trajo por primera vez a los helenos
las iniciaciones y los misterios...*

Diódoro nos relata en otro pasaje el encanto que tenían la voz y la poesía de Orfeo:

...οὗτος γάρ ἦν υἱὸς μὲν Οἰάγρου, Θραῖξ δὲ
τὸ γένος, παιδεία δὲ και μελωδία και
ποιήσει πολὺ προέχων τῶν
μνημονευομένων· και γάρ ποίημα
συνετάξατο θαυμαζόμενον και τῇ κατὰ
τὴν ψῆδην εὐμελεία διαφέρων. ἐπὶ τοσοῦτο
δὲ προέβη τῇ δόξῃ ὥστε δοκεῖν τῇ
μελωδίᾳ θέλγειν τὰ τε θηρία και τὰ
δένδρα.⁴⁸

*Así pues, éste (Orfeo) era hijo de Eagro,
tracio de nacimiento, y mucho más
prominente de los que recordamos por su
conocimiento, su canto y su poesía; también
ciertamente compuso un poema admirado y
que se distinguía por su melodía en el canto,
y tuvo tanto éxito que se estimaba como
creencia que hechizaba con su canto a las
bestias y a los árboles.*

La imagen de Orfeo que Estrabón⁴⁹ nos transmite contrasta en muchos aspectos con la evocada por los autores anteriores:

ἐνταῦθα τὸν Ὀρφέα διατρίψαι φασι τὸν
Κίκωνα, ἄνδρα γόητα ἀπὸ μουσικῆς ἄμα
και μαντικῆς και τῶν περὶ τὰς τελετάς
ὀργιασμῶν ἀγυρτεύοντα τὸ πρῶτον, εἶτ
ἦδη και μειζῶνων ἀξιοῦντα ἑαυτὸν ὄχλων
και δύναιμι κατασκευαζόμενον.⁵⁰

*Dicen que aquí vivió Orfeo, el ciconio, un
adivino que habiendo pasado el tiempo
mendigando al principio a partir de su
música y al mismo tiempo de su arte
adivinatorio como de las celebraciones de
misterios en torno a las iniciaciones, y que
después creyéndose ya a sí mismo superior,
se procuró una muchedumbre y poder.*

Clemente de Alejandría⁵¹ también nos hace mención de los dotes de Orfeo, aunque para esa época, el siglo II d.C., la imagen que se tenía del cantor ya era diferente⁵²:

⁴⁷ *Biblioteca histórica* 5.65.4 (B22 en COLLJ)

⁴⁸ *Biblioteca histórica* 4.25.4 (B25 en COLLJ)

⁴⁹ Estrabón - geógrafo griego de Amasia de Ponto (64 a.C. – después del 24 d.C.)

⁵⁰ *Fragmenta* 7, 18 (B27 en COLLJ)

⁵¹ Clemente de Alejandría - padre de la Iglesia, n.150 d.C.

⁵² Época para posteriores investigaciones.

ἤδη δὲ καὶ Ὀρφέα Φιλόχορος μάντιν ἴσ-
τορεῖ γενέσθαι ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ
μαντικῆς.⁵³

Y ya Filocoro relata en el primer (libro)
'Acerca de la adivinación' que Orfeo llegó a
ser un adivino.

Pausanias⁵⁴, aunque aclara que no es una cosa cierta, nos refiere las cualidades de Orfeo, y más adelante también nos referirá su muerte:

πολλὰ μὲν δὴ καὶ ἄλλα πιστεύουσιν οὐκ
ὄντα Ἕλληνας καὶ δὴ καὶ Ὀρφέα
Καλλιόπης τε εἶναι Μούσης καὶ οὐ τῆς
Πιέρου καὶ οἱ τὰ θηρία λέναι πρὸς τὸ
μέλος ψυχαγωγούμενα, ἐλθεῖν δὲ καὶ ἐς
τὸν Ἄϊδην ζῶντα αὐτὸν παρὰ τῶν κάτω
θεῶν τὴν γυναῖκα αἰτοῦντα.⁵⁵

Pues precisamente los griegos creen
muchas cosas falsas que no existen
precisamente que Orfeo es hijo de la Musa
Calliope y no de la hija de Píero y que las
fieras marchaban seducidas por su canto, y
que él mismo fue al Hades viviendo aún para
pedir de los dioses de abajo a su mujer.

Con estas referencias, podemos tener una idea de la imagen que de Orfeo como cantor o compositor de poemas tenían los griegos, ya que aunque sólo referi algunos pasajes, es de notar que dichos autores son de una gran importancia para el conocimiento de la cultura griega.

⁵³ *Stromata* 1.21.134.4 (B12 en Coll.)

⁵⁴ Pausanias - escritor griego del siglo II d.C., cuya obra principal es *Descripción de Grecia*.

⁵⁵ *Descripción de Grecia*, IX, XXX, 4.

1.3 Viaje a Egipto

Los restos arqueológicos testimonian la existencia de relaciones comerciales entre Egipto y el mundo griego en época micénica (segunda mitad del segundo milenio antes de Cristo). Tenemos testimonios literarios desde los siglos VIII y VII, por ejemplo, Homero cuenta la visita de Menelao a Egipto (*Odisea* 4.351). La actitud emprendedora mostrada por los griegos del siglo VII, y el establecimiento de asentamientos griegos en la costa norteafricana, no tardaron mucho en asegurar su paso a Egipto.

Los griegos sentían una profunda impresión ante la gran antigüedad de Egipto, y ante su religión, monumentos y costumbres. También pensaron que Egipto, más que ninguna otra región, era el depositario de la antigua sabiduría. Los hombres de Elide⁵⁶ enviaron incluso una delegación para pedir consejo sobre la mejor manera de organizar los juegos olímpicos. Se daba por supuesto que muchos griegos de sabiduría proverbial, como Orfeo, habían visitado Egipto en los siglos VI y VII a.C.⁵⁷

Por lo anterior, podemos entender completamente, que la cultura griega haya hecho que un personaje como éste visitara Egipto.

Desgraciadamente no hay testimonios escritos acerca de esto en la época clásica, ya que el primero es Diódoro de Sicilia, quien detalladamente nos cuenta este pasaje de la vida de Orfeo:

Ὀρφέα γὰρ εἰς Αἴγυπτον παραβαλόντα καὶ μετασχόντα τῆς τελετῆς καὶ τῶν Διουσιακῶν μυστηρίων μεταλαβεῖν, τοῖς δὲ Καδμείοις φίλον ὄντα καὶ τιμώμενον ὑπ' αὐτῶν μεταθεῖναι τοῦ θεοῦ τὴν γένεσιν ἐκεῖνοις χαριζόμενον· τοὺς δ' ὄχλους τὰ μὲν διὰ τὴν ἀγνοίαν, τὰ δὲ διὰ τὸ βούλεσθαι τὸν θεὸν Ἕλληνα

Pues (se dice) que Orfeo, habiendo viajado en barco a Egipto, participó compartiendo el rito de iniciación y los misterios dionisiacos, y siendo amistoso para los cadmeos, y estimado por éstos, mudó el nacimiento del dios siendo grato a aquéllos. Y que una muchedumbre, unos a causa de la ignorancia, otros porque querían que el dios fuera considerado como griego, recibieron

⁵⁶ Región griega al noroeste del Peloponeso, que comprende una rica llanura en la que está situada Olimpia; era famosa por la cría de caballos. (Cf. *Diccionario de la literatura clásica*, p. 297)

⁵⁷ Cf. *Diccionario de la literatura clásica*, p. 285-287.

νομίζεσθαι, προσδέξασθαι προσηκῶς τὰς *favorablemente las iniciaciones y los*
τελετὰς καὶ τὰ μυστήρια.⁵⁸ *misterios.*

También nos menciona en los dos párrafos siguientes, el acogimiento que recibió posteriormente:

...ἐν δὲ τοῖς ὕστερον χρόνοις Ὀρφέα, *(Se dice que) más tarde en el tiempo, Orfeo,*
μεγάλην ἔχοντα δόξαν παρὰ τοῖς *teniendo gran fama entre los griegos por su*
Ἑλλησιν ἐπὶ μελωδία καὶ τελεταῖς καὶ *canto, sus iniciaciones y sus doctrinas, fue*
θεολογίαις, ἐπιξευωθῆναι τοῖς Καδμείοις *acogido por los cadmeos y en Tebas fue*
καὶ διαφερόντως ἐν ταῖς Θήβαις *honrado especialmente.*
τιμηθῆναι.⁵⁹

περὶ δὲ παιδείαν ἀσχοληθεὶς καὶ τὰ περὶ *Habiendo estado ocupado en cuanto a su*
τῆς θεολογίας μυθολογούμενα μαθὼν, *educación y después de comprender las*
ἀπεδήμησε μὲν εἰς Αἴγυπτον, κάκει *leyendas referidas acerca de la doctrina,*
πολλὰ προσεπιμαθὼν μέγιστος ἐγένετο *viajó a Egipto, donde habiendo aprendido*
τῶν Ἑλλήνων ἐν τε ταῖς θεολογίαις καὶ *además muchas cosas, llegó a ser el más*
ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ *grande entre los griegos tanto en las*
μελωδίαις.⁶⁰ *doctrinas como en las iniciaciones, poemas y*
cantos.

⁵⁸ *Biblioteca histórica* 1.23.2.3 (B23 en COLLJ)

⁵⁹ *Ibid* 1.23.6.5 (B23 en COLLJ)

⁶⁰ *Ibid* 4.25.4 (B25 en COLLJ)

I.4 Expedición con los Argonautas.

Los argonautas son los personajes que, según la mitología griega, navegaron en la nave *Argo* con Jasón para recuperar el Vellocino de Oro. Jasón era hijo de Esón (hijo de Creteo y Tiro), rey legítimo de Yolco en Tesalia, pero el trono le había sido arrebatado por el hermanastro de Esón, Pelias (hijo del dios Posidón y de Tiro). Jasón fue enviado al centauro Quirón para que lo protegiera y criara. Se advirtió a Pelias que sería asesinado por un descendiente de Eolo que aparecería llevando sólo una sandalia (Jasón, ya adulto lo mata, habiendo perdido una sandalia). Pelias prometió devolverle el trono si primero recobraba el Vellocino de Oro. Este era el vellocino del carnero que había transportado de Frixo y Hele y lo habían colgado en la arboleda de Ares en la Cólquide, en el extremo oriental del mar Negro, custodiado por un dragón que no dormía nunca. Jasón aceptó realizar la empresa y se embarcó con unos cincuenta héroes, los más importantes de Grecia. Estos debían proceder originalmente de Tesalia, el hogar de los argonautas, pero narradores posteriores agregaron otros héroes, como Hércules. Entre los originales se encuentra Orfeo. Muchos de los relatos narran peligros superados gracias a la virtud particular de cada héroe.⁶¹

En la Cólquide, el rey Eetes aceptó entregar el vellocino si Jasón realizaba ciertos trabajos, los cuales se llevaron a cabo gracias a las artes mágicas de Medea, hija del rey, que se enamoró de Jasón y volvió junto con los argonautas y el vellocino a Yolco. A partir de aquí hay diferentes relatos de aventuras en el regreso.

Referencias a este viaje son frecuentes en la literatura griega desde Homero y Hesíodo en adelante. Pero quedan sólo como referencias aisladas e insatisfactorias hasta la época de Píndaro (siglo VI a.C.), quien nos proporciona la primera tentativa de una historia conexa e, incidentalmente, la primera noción de Orfeo como participante, aunque sólo como parte de un poema cuyo objetivo es la glorificación de un vencedor en los juegos píticos, por lo que hay que basarse en poemas épicos de fecha tardía, los *Argonautas* de Apolonio de Rodas, quien enumera a Orfeo como parte de la expedición, y Valerio Flaco (c. 80 d.C.) así

⁶¹ Cf. *Diccionario de la literatura clásica*, p. 62.

como el poema órfico anónimo, quizá del siglo IV d.C., narrado en primera persona.⁶²

El papel de Orfeo en este viaje no era el de un guerrero, sino que su oficio era el de cómitre (κελευστής), es decir el del que entona la cantinela que da el ritmo a los remeros, pero su música hacía mucho más; encantó piedras chocantes⁶³ e hizo descender el sueño sobre los ojos del dragón que guardaba el Vellocino⁶⁴ y era el espíritu rector en los asuntos religiosos de la expedición.

Eurípides nos cuenta cómo Orfeo dictaba las órdenes a los remeros de la embarcación:

...μέσω δὲ παρ' ἱστῶ
' Ἀσιάδ' ἔλεγον ἰήτων
Θρηῆσ' ἐβόα⁶⁵ κίθαρις Ὀρφῆως
μακροπόλων πιτύλων ἐρέτησι κε-
λεύσματα μελπομένα, τότε μὲν ταχύ-
πλου, τότε δ' εἰλατίνως ἀνάπαυμα πλά-
τας.⁶⁶

*Y decía que ante el mástil de en medio, la
cítara de Orfeo, originaria de Asia en Tracia,
resonaba acompañada de gritos, cantando
órdenes a los remeros de grandes
movimientos, unas veces para navegar
rápidamente y otras para hacer reposar los
remos de abeto.*

⁶² Cf. GUTHRIE, *Op. Cit.* p. 29

⁶³ Cf. *Argonáuticas órficas*, v. 680 y ss.

⁶⁴ Cf. *Ibid.*, v. 991 y ss.

⁶⁵ El grito ¡Evohé!, (De acuerdo a la teoría de Édouard Schuré, *Op. Cit.*, p. 37 y 38) era la voz sagrada de todos los Iniciados del Egipto, de Judea, de la Fenicia, del Asia Menor y de la Grecia. Las cuatro letras sagradas pronunciadas: *Iod-He, Vo, He*, representaban a Dios en su fusión eterna con la naturaleza; ellas abarcaban la totalidad del Ser, el Universo viviente. *Yod* (Osiris) significaba la divinidad propiamente dicha, el intelecto creador, el *Eterno*, en todo, en todas partes y sobre todo. *He-Vo-He* representaba el *Eterno femenino*, Eva, Isis, la Naturaleza, bajo todas las formas visibles e invisibles, fecundadas por él... Orfeo, enamorado de un modo divino del Femenino eterno, de la Naturaleza, la glorifica en nombre de Dios que la penetra, y a quien quiere hacer surgir en la humanidad divina.

⁶⁶ *Hipsípia* fr. 1,3,8 -14 (A18 en COLLI)

I.5 Rapto de Eurídice y descenso de Orfeo al Hades

Estas dos historias están estrechamente relacionadas entre sí, así como con el aspecto 'encantador' y 'músico' de Orfeo, e independientemente del significado religioso y de lo que implique para un iniciado como Orfeo el descenso a los infiernos en busca de su esposa muerta⁶⁷, es importante para muchos autores griegos, por lo que quizá lo sea también para los artistas plásticos.

En la descripción que Pausanias hace de las escenas infernales pintadas por Polígnoto no hay mención de la presencia de la esposa de Orfeo, Eurídice.⁶⁸ Puede ser que a los ojos de sus sucesores, éste no necesitaba de ninguna misión para estar en el inframundo, pues "para el tiempo de Polígnoto, Orfeo era el patrono de una religión que daba el máximo peso al dogma escatológico."⁶⁹

Tanto Eurípides como Platón hablan del descenso de Orfeo en busca de su esposa, pero no mencionan su nombre, "el testigo inmediato siguiente, el poeta alejandrino Hermesianax, la llama Agríope"⁷⁰, nombre que sienta bien a la ninfa o dríada tracia con la cual podía considerarse naturalmente que se había casado. Eurídice es un nombre que aparece por primera vez en la literatura en el lamento de Bión, en el siglo I a.C.⁷¹

La esposa de Orfeo, independientemente de su nombre, era probablemente una ninfa o dríada⁷² cuyo amor él ganó por la dulzura de su música.

Ella muere a causa de una mordedura de serpiente, y en la mayoría de las versiones, Orfeo fracasa en el intento por recobrarla con su visita al Hades. No

⁶⁷ Este tipo de descensos no es nuevo en la cultura humana, pero debido a que el tema sobrepasa los límites de esta investigación, para conocer más detalles, cf. Guthrie, *Op. Cit.* p. 31-32.

⁶⁸ Eurídice - que rige ampliamente.

⁶⁹ GUTHRIE, *Op. Cit.* p. 31-32.

⁷⁰ Agríope - de ojo o voz salvaje.

⁷¹ GUTHRIE, *Op. Cit.* p. 32.

⁷² Las ninfas eran personificaciones de objetos naturales, jóvenes y bellas, pero no inmortales. Poseían algunos dones divinos, por ejemplo el de la profecía. Las ninfas de los árboles, especialmente de los robles, se llamaron dríades.

obstante, en *Alcestis*⁷³, Eurípides sugiere que Orfeo sí consiguió salvarla, al poner en boca de Admeto un elogio al canto de Orfeo, que hizo regresar a Eurídice.⁷⁴ Platón también nos refiere la historia de una manera muy peculiar, atribuyendo su fracaso a la falta de coraje para unirse a su esposa muriendo él mismo:

Ὀρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῆ
ἀπέπεμψαν ἐξ Ἴδου, φάσμα δειξάντες
τῆς γυναικὸς ἐφ' ἣν ἦκεν, αὐτὴν δὲ οὐ
δόντες, ὅτι μαλακίζεσθαι ἐδόκει, ἅτε ὦν
κιθαρωδός, καὶ οὐ τολμᾶν ἕνεκα τοῦ
ἔρωτος ἀποθνήσκειν ὡσπερ Ἀλκίσις,
ἀλλὰ διαμυχανῶσθαι ζῶν εἰσέναι εἰς
Ἴδου. τοιγάρτοι διὰ ταῦτα δίκην αὐτῷ
ἐπέθεσαν, καὶ ἐποίησαν τὸν θάνατον
αὐτοῦ ὑπὸ γυναικῶν γενέσθαι.⁷⁵

A Diódoro de Sicilia no le parece real esta historia.

Ὀρφέα μὲν γὰρ τῶν μυστικῶν τελετῶν
τὰ πλεῖστα καὶ τὰ περὶ τὴν ἑαυτοῦ
πλάνην ὀργιαζόμενα καὶ τὴν τῶν ἐν Ἰδου
μυθοποιίαν ἀπενέγκασθαι.⁷⁶

Pero, a pesar de eso, nos hace un rápido resumen de los hechos:

συνεστρατεύσατο δὲ καὶ τοῖς Ἄργοναύταις,
καὶ διὰ τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς τὴν
γυναῖκα καταβῆναι μὲν εἰς Ἰδου
παραδόξως ἐτόλμησε, τὴν δὲ Φερσεφόνην
διὰ τῆς εὐμελείας ψυχαγωγίσης ἐπεισε
συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ
συνχωρῆσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ

Pero a Orfeo, hijo de Eagro, lo echaron del Hades insatisfecho, después de mostrarle una imagen de la mujer por la cual había ido, pero no se la entregaron, porque que siendo citarista, parecía que languidecía, y no se atrevía a morir a causa del amor, como Alcestis, sino (sólo) intentaba entrar vivo al Hades. Así pues, por esto, le impusieron un castigo e hicieron que la muerte le llegara por causa de las mujeres.

Así pues, Orfeo trajo consigo la mayoría de las iniciaciones místicas y las celebraciones de los misterios en torno a sus propios engaños, así como la narración fabulosa de los (hechos) del Hades.

resumen de los hechos:

También estuvo en la campaña con los argonautas y por amor a su mujer tuvo el valor de descender a la mansión de Hades de manera extraordinaria, después de seducir a Perséfone por medio de su canto amonioso, la convenció de que lo ayudara a sus deseos y permitiera conducir hacia

⁷³ En la obra de Eurípides, representada de 438 a.C. Heracles rescata a Alcestis de la Muerte y se la devuelve a su marido Admeto.

⁷⁴ Cf. Página 19 del presente trabajo.

⁷⁵ *Banquete* 179.d-e (A38 en COLLI)

⁷⁶ *Biblioteca histórica* 1.96.4 (B24 en COLLI)

τετελευτηκυῖαν ἀνα-γαγεῖν ἐξ ἄδου
παραπλησῖως τῷ Διούσῳ.⁷⁷

*arriba a su mujer ya muerta, de modo
semejante a Dioniso.*

La historia del fracaso por mirar atrás, que es la que llegó a nosotros, dice Guthrie que pudo haber sido inventada por los alejandrinos, debido al romanticismo que implicaba y que fue puesto de moda en la literatura por ellos mismos.⁷⁸

Virgilio⁷⁹ nos narra dichos acontecimientos detalladamente y sin denotar ninguna duda de que ocurrieran, de hecho la historia se narra como una enseñanza o lección para Aristeo, personaje culpable de la muerte de Eurídice (al perseguirla, ella pisa la serpiente), ya que éste había perdido sus abejas a causa de ciertas enfermedades. Él no sabe la razón de esta desgracia, por lo que va a ver a Proteo para consultar los oráculos y saber el porqué de sus desventuras, entonces éste le recuerda que por su culpa murió Eurídice, razón por la que sufre en esos momentos⁸⁰:

452 'Non te nullius exercent numinis irae;
magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus
haudquaquam ob meritum poenas, ni⁸¹ fata
resistant,
suscitat, et rapta grauiter pro coniuge saeuit.

*No te atormentan las iras de una deidad
sin importancia; grandes crímenes
pagas: el miserable Orfeo de ninguna
manera a causa de tu conducta, ni si los
hados se opusieran, te provoca estos
castigos, y se muestra cruel a causa de
su esposa arrebatada violentamente.*

Y entonces cuenta la historia de cómo y por qué murió Eurídice:

456 Illa quidem, dum te fugeret per flumina
praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura⁸² puella
seruantem rípas alta non uidit in herba.

*Ciertamente ella, mientras precipitada
huyera de ti a lo largo de los ríos, la joven
que habría de morir, no vio ante sus pies
la terrible hiedra que guarda las riberas en
la alta hierba.*

⁷⁷ *Ibid.* 4,25.4 (B25 en COLLI)

⁷⁸ Cf. Guthrie, *Op. Cit.* p.33.

⁷⁹ Poeta latino, 70 – 19 a. C.

⁸⁰ *Geórgicas* IV, 452 – 526

⁸¹ *Ni* – partícula de negación arcaica / conj.- si no.

⁸² Se sobreentiende *esse*.

⁸² Ródope - ubicada en Tracia.

⁸³ Pangeo - montaña entre Tracia y Macedonia.

At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montes; fierunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.

*Y el cortejo de Dryadas, (todas) de la
misma edad, saturó con un grito los
supremos montes; las cimas del
Ródope⁸³ y el alto Pangeo⁸⁴ y la marcial
tierra de Reso⁸⁴ y también los getas y el
Hebro⁸⁵ y la ateniense Oritia⁸⁶, lloraron.*

Cuenta también cómo le afecto a Orfeo esta pérdida:

463 Ipse caua solans aegrum testudine⁸⁷ amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te ueniente die, te decedente canebat.

*Él mismo, consolando su dañado amor
con la cóncava lira, cantaba a ti, dulce
esposa, a ti consigo mismo en la orilla
solitaria, a ti al llegar el día, a ti al partir.*

Y, finalmente, nos relata el descenso de Orfeo al inframundo para rescatarla y lo que logró con su canto:

466 Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus⁸⁸, Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.

*También penetró las fauces tenarias⁹⁰
las profundas entradas de Dite⁹¹ y el
bosque tenebroso con sombrío temor, se
dirigió a los manes⁹² y a su temible rey y
a los corazones que no saben
ablandarse con súplicas humanas. Sin
embargo, conmovidas por su canto,
desde los más ínfimos aposentos del
Erebo⁹³, iban las sombras sutiles y los
espectros (de los hombres) hacia el
privado de luz, de qué manera muchos
miles de aves se reúnen en las hojas (de
los árboles), cuando Véspero⁹⁴ o la lluvia
invernal (los) echa de los montes,*

At cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce
carentum⁸⁹,
quam multa in foliis auium se millia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque uiri defunctaque corpora uita

⁸⁴ Tracia. Reso mandaba a los tracios en la guerra de Troya a quien dieron muerte Ulises y Diómedes.

⁸⁵ Hebro – río de Tracia.

⁸⁶ Oritia – hija de Erecteo (ver nota 8).

⁸⁷ Testudo, inis – tortuga, caparazón / instrumento de música de cuerda : lira, cítara.

⁸⁸ Se sobreentiende *est*.

⁸⁹ Acusativo de dirección.

⁹⁰ Fauces tenarias – promontorio de Lacedemonia.

⁹¹ Dite – Plutón, dios de los infiernos.

⁹² Manes – almas divinizadas de los muertos.

⁹³ Erebo – la pena más siniestra y tenebrosa del mundo subterráneo o infierno.

⁹⁴ Véspero – la tarde.

magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
 impositique rogis iuuenes ante ora parentum,
 quos circum limus niger et deformis harundo
 Cocyti tarda que palus inamabilis unda
 alligat et nouies Styx interfusa coerct.
 Quin ipsae stupuere domus atque intima leti
 Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
 Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora,
 atque Ixionii uento rota constitit orbis.

madres y también varones y cuerpos privados de vida de magnánimos héroes, niños y jovencitas solteras, y jóvenes colocados en las piras ante los rostros de los padres; a su alrededor, el lodo negro y la caña deforme del Cocito⁹⁵ y un pantano desagradable con agua lenta (los) ata, y la Estigia⁹⁶ que fluye nueve veces (los) contiene. Es más, las mansiones mismas quedaron alóntas y también lo más interno del Tártaro⁹⁷ de la muerte, y las Euménides⁹⁸ que entrelazan en sus cabellos azules sierpes, y Cerbero⁹⁹ pasmado contuvo sus tres bocas y también la rueda circular de Ixión se detuvo con el viento.

Después de esta maravillosa descripción, nos narra cómo Orfeo pierde a Eurídice por segunda ocasión:

484 Jamque pedem referens casus euaserat
 omnis,
 redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
 pone sequens (namque hanc dederat Proserpina
 legem),
 cum subita incautum dementia cepit amantem,
 ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
 restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
 immemor heu! uictusque animi respexit. ibi omnis
 effusus¹⁰⁰ labor atque immitis rupta tyranni
 foedera, terque fragor stagnis auditus¹⁰¹ Auernis.

Y, regresando sus pasos¹⁰³, ya había atravesado todas las desgracias, y devuelta Eurídice¹⁰⁴ llegaba a las auras supremas siguiendo (le) por detrás (pues Proserpina¹⁰⁵ había puesto esta condición), cuando cogió al amante imprudente una súbita demencia, perdonable ciertamente si los Manes supieran perdonar: se detuvo, y ya bajo la misma luz, sin acordarse ¡ay!, vencido en el ánimo miró a su Eurídice. Allí fue disipado todo el trabajo, y rotos los pactos del cruel tirano, se escuchó tres veces un fragor en los estanques

⁹⁵ Cocito – río de los infiernos.

⁹⁶ Estigia – río de los infiernos.

⁹⁷ Es el dios de la muerte y da nombre al infierno entre los romanos.

⁹⁸ Euménides – nombre eufemístico de las terribles furias infernales: Alectó, Megara y Tisífone.

⁹⁹ Cerbero – perro que guardaba el infierno.

¹⁰⁰ Se sobreentiende *est*.

¹⁰¹ Se sobreentiende *est*.

Illa "quis et me" inquit "miseram et te perdidit,
 Orpheu,
 quis tantus furor? en iterum crudelia retro
 fata uocant, conditque natantia lumina somnus.
 iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
 inualidasque tibi tendens, heu non tua, palmas."
 Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
 commixtus tenues, fugit diuersa, neque illum
 prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
 dicere praeterea uidit; nec portitor Orci
 amplius obiectam passus¹⁰² transire paludem.
 Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?
 Quo fletu Manis, qua numina uoce moueret?
 Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.

avemos. Ella dijo: "¿Qué (nos) ha perdido a mí, misera, y a ti Orfeo, qué locura tan grande? He aquí que por segunda vez los crueles hados me llaman hacia atrás, y el sueño oculta mis ojos llorosos. Y ahora, adiós: soy llevada envuelta por la inmensa noche, y extendiendo hacia ti, ¡ay!, ya no tuya, mis manos impotentes." Dijo, y subitamente de los ojos (de Orfeo), como humo mezclado en las tenues auras, huyó en sentido opuesto, y no lo vió aprisionando las sombras en vano y queriendo decir muchas cosas: y además el barquero del Orco no (le) permitió atravesar la laguna que se interponía. ¿Qué haría? ¿A dónde iría su esposa arrebatada dos veces de su lado? ¿Con qué llanto conmovería a los Manes, con qué voz a los dioses? Sin duda, ella ya fría en la barca estigia navegaba.

Tras la pérdida de su esposa, Virgilio nos presenta a Orfeo totalmente abatido y llorando su pérdida en la total soledad:

506 Septem illum totos perhibent ex ordine
 menses
 rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
 fleuisse, et gelidis haec euoluisse sub antris
 mulcentem tigres et agentem camine quercus:
 Qualis populea maerens Philomela sub umbra

Afirman que aquél, siete meses enteros en sucesión, bajo una roca elevada, junto al agua del desértico Estrimón¹⁰⁶ lloró y que bajo las gélidas grutas expuso estas cosas, suavizando tigres y conduciendo encinas con su canto. Así como Filomela¹⁰⁷ abatida bajo la sombra de un álamo se lamenta de sus partos

¹⁰² Se sobreentiende *est*.

¹⁰³ *Pes, pedis* – pie, puede significar "pasos" con el verbo *fero*.

¹⁰⁴ Del griego Εὐπίδησι, ἦς

¹⁰⁵ Proserpina - hija de Ceres, fue raptada por Plutón, rey de los infiernos. Aunque Zeus mandó que la dejara libre, ella ya había comido un grano de granada allí, por lo que tuvo que repartir su vida entre la tierra y el mundo subterráneo, pasando medio año, o bien un tercio de él, entre los vivos. Diosa de los infiernos.

¹⁰⁶ Estrimón - río de Tracia, a la que separa de Macedonia, hoy Struma.

¹⁰⁷ Filomela - hija de Pandión, convertida por los dioses en ruiseñor.

amissos queritur fetus, quos durus arator
 obseruans nido implumis detraxit; at illa
 flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
 integrat, et maestis late loca questibus implet.
 Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei:
 solus Hyperboreas glacies Tanaimque niualem
 aruaque Riphaeis numquam uiduata pruinis
 lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens; spretae Ciconum quo munere
 matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuuenem sparsere per agros.
 Tum quoque marmorea caput a ceruice reuulsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua,
 ah miseram Eurydicen! anima fugiente uocabat:
 Eurydicen toto referebant flumine ripae.¹

*abandonados, a los cuales el duro
 labrador, acechando, sacó de su nido
 implumes; pero ella llora en la noche¹⁰⁸,
 y sentada en la rama reanuda el triste
 canto y con afligidas quejas llena sitios a
 gran distancia. Ninguna Venus¹⁰⁹,
 ningunos himeneos ablandaron su
 ánimo. Él, solo, recorría los hielos
 Hiperbóreos y el nevado Tanais¹¹⁰ y los
 campos nunca privados de las
 escarchas Rifeas¹¹¹ lamentándose de su
 raptada Eurídice y también de los vanos
 dones de Dite; por cuya obra las
 rechazadas madres de los cicones¹¹²,
 durante las ceremonias de los dioses¹¹³
 y orgias de Baco nocturno, esparcieron
 al joven despedazado por los anchos
 campos. Entonces también, como el
 Hebro eagrío¹¹⁴ llevando la cabeza
 arrancada de la cerviz marmórea,
 volviera mitad de la comente, la propia
 voz y la fría lengua gritaban "Eurídice",
 "¡Ayl, desgraciada Eurídice", mientras su
 alma huía; "Eurídice" repetían las riberas
 en todo el río.*

El poeta Ovidio¹¹⁵ también tiene una versión, la cual comienza con una breve descripción de la boda de Orfeo, a la cual fue llamado Himeneo, quien no encontró ningún fuego en la antorcha nupcial, lo que no era buen presagio¹¹⁶:

1 Inde per inmensum croceo velatus amictu

*Desde allí, Himeneo, cubierto con un
 manto de azafrán, se aleja a través del*

¹⁰⁸ La relación primitiva del acusativo era la denotación de lugar, de donde se desprende que indique relación de término a donde (temporal), es decir, de duración.

¹⁰⁹ Venus - como personificación de "amor".

¹¹⁰ Tanais - río que separa Europa de Asia, hoy llamado Don.

¹¹¹ Relativo a los montes Rifeos, en la Escitia.

¹¹² Cicones - pueblo costero de Tracia, que habitaba en la desembocadura del río Hebro

¹¹³ Genitivo objetivo.

¹¹⁴ Referencia a Tracia, donde fluye el río Hebro.

¹¹⁵ Poeta latino, 43 a.C. - 17 d.C.

¹¹⁶ *Metamorfosis*, X 1-85

aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad
oras
tendit et Orpheus nequiquam voce vocatur.
Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba
nec laetos vultus nec felix attulit omen.
Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
usque fuit nullusque invenit motibus ignes.

Después nos cuenta la muerte de Eurídice, que es la misma versión que la de Virgilio:

8 Exitus auspicio gravior: nam nupta per herbas
dum nova naiadum turba comitata vagatur,
occidit in talum serpentis dente¹¹⁷ recepto.

eter inmenso y se dirige a las costas de los cicones y en vano es llamado por la voz órfica. Aquél ciertamente se presentó, pero no trajo ni solemnes palabras ni alegres semblantes ni un feliz presagio. También la antorcha nupcial que sostuvo estuvo siempre estridente con humo lastimero y ni con movimientos encontró fuegos algunos.

Más grave el fin que el auspicio: pues mientras la nueva esposa vaga por la hierba acompañada por una turba de náyades¹¹⁸, muere por la mordedura de una serpiente recibida en el talón.

Y nos relata el sufrimiento de Orfeo y su deseo de rescatarla que lo lleva al inframundo:

11 Quam¹¹⁹ satis ad superas postquam
Rhodopeius auras
deflevit vates, ne non¹²⁰ temptaret et umbras,
ad Styga Taenaria est ausus descendere porta;

Y después que el vate del Ródope¹²¹ la lloró bastante junto a las auras superiores, examinaría también las sombras, osó descender por la puerta tenaria hacia la Estigia.

Posteriormente nos refiere todo el discurso que Orfeo declamó para que le permitieran regresar a la superficie a su esposa Eurídice:

14 perque leves populos simulacraque functa
sepulcro
Persephonen¹²² adiit inamoenaque regna tenentem
umbrarum dominum pulsisque ad carmina nervis

Y entre pueblos ligeros y espectros consumidos por el sepulcro, se dirigió a Perséfone¹²⁴ y al señor que gobierna los espantosos reinos de las sombras y tocando las cuerdas de la lira¹²⁵ para (acompañar) los cantos, dijo así: "Oh

¹¹⁷ *Dente* – metonimia (por serpiente).

¹¹⁸ Náyades - ninfas de las fuentes y ríos.

¹¹⁹ *Quam* = *et...eam*.

¹²⁰ *Ne non* = *ut* con subjuntivo puede indicar suposición o concesión.

¹²¹ Ródope: monte de Tracia (el vate del Ródope: Orfeo)

¹²² Del griego Περσεφόνη, ης

sic ait: 'o positi sub terra numina mundi,
in quem reccidimus, quicquid mortale creamur,
si licet et falsi positis ambagibus¹²³ oris
vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
Tartara, descendi, nec uti villosa colubris
terna Medusaei vincirem guttura monstri:
causa viae est coniunx, in quam calcata venenum
vipera diffudit crescentesque abstulit annos.

25 Posse pati volui nec me temptasse¹²⁷ negabo:
vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est;
an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse,
famaque si veteris non est mentita rapinae,
vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena
timoris,
per Chaos¹²⁸ hoc ingens vastique silentia regni,
Eurydices¹²⁹, oro, properata rexitite fata.
Omnia debemur vobis, paulumque morati
serius aut citius sedem properamus ad unam.
Tendimus huc omnes, haec est domus ultima,
vosque
humani generis longissima regna tenetis.
Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum;

dioses del mundo colocado bajo la tierra, al cual volvemos, cualquier mortal que somos creados, si es lícito y permitidas las ambigüedades de una falsa boca consienten que diga la verdad, no descendí hasta aquí para ver a los opacos tartaros ni tampoco para vencer las gargantas velludas de tres en tres con serpientes del monstruo Medusa¹²⁶: la causa del viaje es mi esposa, en la cual la víbora que pisó derramó su veneno y le quitó los años crecientes.

Quise poder soportar (lo) y no negaré haber(lo) intentado. Venció 'Amor'. En la región suprema este dios es bien conocido, dudo si aquí lo sea también: pero no obstante supongo que aquí también lo es, y si el rumor del antiguo rapto no es mentido, a vosotros del mismo modo os unió 'Amor'. Yo, a través de estos sitios llenos de temor, a través de este inmenso Caos y los silencios del reino desolado, (os) ruego, desistejed los apresurados hados de Eurídice. Todas las cosas nos debemos a ustedes y demorados un poco, más lento o más rápido nos apresuramos a un asiento. Todos nos dirigimos hacia aquí, ésta es la última morada y vosotros tenéis los reinos más extensos del género humano. Aquélla también, cuando madura haya

¹²³ *Positis ambagibus* – ablativo absoluto.

¹²⁴ Perséfone - nombre griego de Proserpina.

¹²⁵ El verbo *pellere* significa mover de un lado a otro, sacudir; y con el sustantivo *nerus*, *l* (nervio) significa "pulsar las cuerdas de la lira"

¹²⁶ Medusa - una de las tres gorgonas y la única que era mortal. Todo el que la miraba de frente, incluso después de muerta, quedaba petrificado. (*Diccionario de la literatura clásica*, p. 540.)

¹²⁷ *Temptasse* = *Templavisse*

¹²⁸ *Chaos* – acusativo neutro con desinencia griega.

¹²⁹ *Eurydices* – genitivo con desinencia griega.

quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est *cumplido los años justos, será de vuestro nolle redire mihi: leto gaudete duorum.*'

derecho: pedimos el provecho como un regalo. Porque si los hados niegan el permiso a favor de mi esposa, está resuelto para mí que no quiero volver: alégrense con la muerte de los dos.

Después de este largo discurso de convencimiento, Ovidio nos relata las reacciones de diferentes personajes que se encontraban en el inframundo:

40 Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,
nec carpserit iecur volucres, urnisque vacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.
Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx
sustinet oranti nec, qui regit ima, negare,
Eurydicenque vocant:

Las exangües almas lloraban mientras decía semejantes cosas y tocaba las cuerdas¹³⁰ para (acompañar) sus palabras; y ni Tántalo¹³¹ buscó la ola que huye y la rueda de Ixión¹³² se detuvo y las aves no laceraron el hígado¹³³ y las Bélidas estuvieron libres de las umas y, ¡oh Sísifo!¹³⁴, te sentaste en tu roca. Entonces, es fama que, primeramente las mejillas de las Euménides estaban mojadas por las lágrimas, vencidas por el canto ni la real esposa ni quien gobierna las cosas más ínfimas soportan negar al que suplica y llaman a Eurídice;

Entonces nos muestra cómo se acerca Eurídice y la condición que Orfeo recibe para poder devolverla a la vida, y ya casi en la superficie, vemos cómo éste desobedece este mandato:

¹³⁰ Se sobreentiende "de la lira".

¹³¹ Debido a varias faltas cometidas en contra de los dioses, especialmente el haberles ofrecido la carne de su hijo Pélope en un banquete, le impusieron un castigo consistente en un esfuerzo eternamente frustrado: situado en un lago, cuyas aguas le llegaban hasta el cuello, y con árboles llenos de fruta sobre su cabeza, no podía ni comer ni beber nada, ya que cada vez que lo intentaba, el agua era absorbida por la tierra y los frutales elevados por el viento repentinamente.

¹³² Fue castigado por Zeus, entre otras cosas, por querer seducir a Hera, lo azotó y luego lo ató a una rueda encendida que giraba sin cesar y, dejándole caer del Olimpo, le precipitó en el Tártaro, donde cumple eternamente su castigo.

¹³³ Se refiere a las aves que le roían el hígado a Prometeo durante el día, el cual volvía a crecer en la noche, esto era un castigo de Zeus por haberle entregado el fuego a los hombres, entre otras cosas. Heracles lo libera de este tormento.

¹³⁴ Fue condenado a empujar eternamente en los infiernos una roca hasta lo alto de una colina, desde donde caía de nuevo hasta la base, viéndose obligado a empujarla otra vez, debido a que intentó seducir a Tiro, la hija de Salmoneo, su hermano. Este castigo sólo se detuvo en esta ocasión.

inter et incessit passu de vulnere tardo.

Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
ne flectat retro sua lumina, donec Avernas
exierit valles; aut irrita dona futura¹³⁵.

Carpitur adclivis per muta silentia trames,
arduus, obscurus, caligine densus opaca,
nec procul afuerunt telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est,
bracchiaque intendens prendique et prendere
certans

nil nisi cedentes infelix arripit auras.

Iamque iterum moriens non est de coniuge
quicquam

questa suo (quid enim nisi se quereretur
amatam¹³⁶?)

supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

Y retrata, al igual que Virgilio en su versión, a un Orfeo solo, deprimido y descuidado en su persona, después de haber perdido a Eurídice por segunda vez:

64 Non aliter stupuit gemina nece coniugis

Orpheus,

quam tria qui timidus, medio portante catenas,
colla canis vidit, quem¹³⁷ non pavor ante reliquit,
quam natura prior, saxo per corpus oborto;

aquella estaba entre las sombras recientes y avanzó con paso lento a causa de la herida. El rodepeyo Orfeo recibe al mismo tiempo a ésta y una condición, que no vuelva hacia atrás los ojos, hasta que haya traspasado los valles avemos o los regalos habrán de ser anulados. Es cogido cuesta arriba, a lo largo de mudos silencios, un camino arduo, oscuro, espeso por caligine opaca. Y no estaban lejos del margen de la tierra más elevada; aquí, temiendo que no estuviera y ansioso de verla, el amante volvió los ojos y ella regresó sin detenerse; y extendiendo los brazos para ser abrazado y abrazar, el infeliz luchando no agarra más que las auras fugaces. Y la ya muerta por segunda vez, no se quejó de algo a causa de su esposo (pues de qué se quejaría si no de ser amada) y dijo el último 'adiós', el cual aquél ya apenas percibiera con sus oídos, y volvió otra vez al mismo sitio.

Orfeo se quedó atónito por la doble muerte violenta¹³⁸ de su esposa, no de otro modo como el que tímido vio los tres cuellos del perro¹³⁹ portando cadenas en medio, pero el temor no lo abandonó antes que la anterior naturaleza, surgida

¹³⁵ Se sobreentiende esse.

¹³⁶ Amatam (esse).

¹³⁷ Quem = Sed eum.

¹³⁸ El sustantivo nex, necis significa muerte violenta o asesinato.

¹³⁹ Cerbero.

quique in se crimen traxit voluitque videri
Olenos esse nocens, tuque o confisa figurae
infelix Lethaea, tuae iunctissima quondam
pectora, nunca lapides, quos umida sustinet Ide.
Orantem frustra que iterum transire volentem
portitor arcuerat: septem tamen ille diebus
squalidus in ripa Cereris sine munere sedit;
cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere.
Esse deos Erebi crudeles questus¹⁴⁰, in altam
se recipit Rhodopen¹⁴¹ pulsumque aquilonibus
Haemum.

una roca a través de su cuerpo y que Oleno¹⁴² quien contra sí atrajo el crimen y quiso parecer que era culpable, y tú confiada en tu figura, infeliz Letea, en otro tiempo (teniendo) unidísimos pechos, ahora piedras, que la húmeda Ida sostiene. El barquero le había impedido al que rogaba en vano y quería atravesar por segunda vez: no obstante, él estuvo sentado siete días, desaliñado, en la ribera, sin la obra de de Ceres¹⁴³; sus alimentos fueron pena y dolor del alma, así como también lágrimas. Después de haberse lamentado de que los dioses eran crueles, se retiró al alto Ródope y al Hemo¹⁴⁴, impulsado por los aquilones¹⁴⁵.

¹⁴⁰ *Questus* – participio perfecto con valor temporal.

¹⁴¹ *Rhodopen* – acusativo con desinencia griega.

¹⁴² Oleno - Esposo de Letea, quien trató de rivalizar con las propias diosas de la belleza, éste, intentando evitar que su esposa sufriese el castigo consiguiente, asumió la responsabilidad, pero ambos fueron convertidos en piedra.

¹⁴³ Ceres – madre de Proserpina.

¹⁴⁴ Hemo – hijo de Bóreas y de Orítia, fue convertido en montaña / Montaña de Tracia.

¹⁴⁵ Aquilones – vientos del norte.

ἐτίμα, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν
 ἐνόμισεν, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγό-ρευσε
 ἐπεχειρόμενός τε τὴν ὑκτά κατὰ τὴν
 ἐωθινήν· ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον
 προσέμενε τὰς ἀνα-τολάς¹⁵². ἵνα ἴδῃ τὸν
 Ἥλιον, πρῶτον· ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς
 αὐτῶν ἐπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὡς φησὶν
 Αἰσχύ-λος ὁ τῶν τραγωιδιῶν ποιητής· αἱ
 διέσπασαν αὐτῶν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν χωρὶς
 ἕκαστον· αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι
 ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς καλουμένοις Λειβήθροις.¹⁵³

(Orfeo) ya no veneraba a Dioniso y consideraba a Helios (como) el más grande de los dioses, al que, de igual modo nombró Apolo; y despertando en la oscuridad durante la madrugada, permanecía en el monte llamado Pangeo en los amaneceres, para ver a Helios primeramente; por causa de esto, Dioniso, imitado, envió a las Bacantes contra él, como cuenta Esquilo, el poeta de los trágicos; las cuales lo despedazaron y arrojaron sus miembros cada uno separadamente; pero las Musas, después de reunir (sus miembros) los sepultaron en la ciudad llamada Libetra.

Virgilio parece seguir la versión anterior, al describir el asesinato como un acto de frenesí báquico:

Inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 Discerptum latos iuvenem sparsere per agros.¹⁵⁴

Entre los ritos sagrados y la orgia de Baco nocturno dispersaron al joven despedazado por los anchos campos.

Pero dice que la causa fue el desdén con que él las trató después de la muerte de Eurídice, lo mismo opina Ovidio¹⁵⁵, quien nos da una muy completa versión de la forma en como lo mataron:

1 Carmine dum tali silvas animosque ferarum
 Threicius vates et saxa sequentia ducit,
 Ecce nurus Ciconum, tectae lymphata ferinis
 Pectora velleribus, tumuli de vertice cemunt
 Orphea percussis sociantem carmina nervis.
 E quibus una, leves iactato crine per auras:

Mientras con tal canto el vate tracio conduce a las selvas y a los ánimos de las fieras y a las rocas que lo siguen, he aquí las nueras de los cicones, cubiertos los enloquecidos pechos por ferinas pieles, distinguieron desde el vértice de la colina a Orfeo uniendo los cantos con las pulsadas cuerdas. De

¹⁵² ἀνατολή, ἥς – Orto, nacimiento de un astro. Oriente / Nacimiento.

¹⁵³ Kern, O.F. 33. (B2 en COLL)

¹⁵⁴ *Geórgicas*, IV, 521.

¹⁵⁵ *Metamorfosis*, XI, 1 ss.

"En," ait "en hic est nostri contemptor!" et hastam
Vatis Apollinei vocalia misit in ora,
Quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit.
Alterius telum lapis est, qui missus in ipso
Aere concentu victus vocisque lyraeque est
Ac veluti supplex pro tam furialibus ausis
Ante pedes iacuit. Sed enim temeraria crescunt
Bella modusque abiit insanaque regnat Erinys;
Cunctaque tela forent¹⁵⁶ cantu mollita; sed ingens
Clamor et infracto Berecynthia tibia cornu
Tympanaque et plausus et Bacchei ululatus
Obstrepuere sono citharae; tum denique saxa
Non exauditi rubuerunt sanguine vatis.

20 Ac primum attonitas etiamnum voce canentis
Innumeras volucres anguesque agmenque ferarum
Maenades Orphei titulum rapuere triumphi.
Inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris
Et coeunt ut aves, si quando luce vagantem
Noctis avem cernunt; structoque utrimque theatro
Ceum matutina cervus periturus harena
Praeda canum est, vatemque petunt et fronde

las cuales, una con la cabellera agitada por los ligeros vientos dijo: ¡Mirad, mirad aquí está el que nos desprecia! Y arrojó una lanza contra las bocas cantoras del vate apolíneo, la cual, envuelta en hojas, le hizo una marca sin herida. El arma de otra es una piedra que, enviada en el mismo aire, fue vencida por el acorde de su voz y de su lira. Y como suplicante frente a tan terribles audacias cayó ante sus pies. Sin embargo, ciertamente los irreflexivos ataques crecen y la moderación se fue y reina Erinia¹⁵⁷ enloquecida; y todas las armas fueran ablandadas por el canto pero el clamor inmenso y quebrado el cuerno por la piedad berecintia¹⁵⁸ y los tímpanos y el ruido y el alarido de Baco impidieron que se oyera el sonido de la cítara; entonces finalmente las rocas se enrojecieron con la sangre del vate no escuchado.

Y en primer lugar las Ménades se apoderaron de innumerables aves y de serpientes y de tropas de fieras atónitas todavía por la voz del cantor, anuncio del triunfo de Orfeo. De allí, contra Orfeo se vuelven con las diestras ensangrentadas y como aves se juntan, si alguna vez en la luz distinguen al ave de la noche que vaga; dispuesto el teatro de ambos lados como el ciervo en la arena matutina

¹⁵⁶ Imperfecto subjuntivo de *sum*.

¹⁵⁷ Erinia - una de las furias

¹⁵⁸ Relativo al monte Berecintio en Frigia, consagrado a Cibele.

virentes

Conciunt thyrsos, non haec in munera factos.
Hae glaebas, illae direptos arbore ramos,
Pars torquent silices; neu desint tela furori,
Forte boves presso subigebant vomere terram,
Nec procul hinc multo fructum sudore parantes
Dura lacertosi fodiebant arva coloni; lamque
mare¹⁵⁹ invectae flumen populare¹⁶⁰ relinquunt
Arma sui; vacuosque iacent dispersa per agros
Sarculaque rastrique graves longique ligones:
Quae postquam rapuere ferae, cornuque minaci
Divulsere boves, ad vatis fata recurrunt
Tendentemque manus atque illo tempore primum
Irrita dicentem nec quicquam voce moventem
Sacriligae perimunt, perque os, pro Iuppiter! illud
Auditum saxis intellectumque ferarum
Sensibus in ventos anima exhalata recessit.

44 Te maestae volucres, Orpheu, te turba
ferarum,
Te rigidi silices, tua camina saepe secutae
Fieverunt silvae; positis te frondibus arbor

habrá de perecer, presa de los canes, buscan al vate y arrojan sus tirsos verdes por el follaje, no hechos para estas funciones. Éstas (arrojan) glebas, aquéllas ramas arrancadas del árbol, una parte, arrojan sílex; y que no falten armas a su furor, tal vez los bueyes removían la tierra con un arado apretado, y no lejos de aquí disponiendo el fruto con mucho sudor, los musculosos colonos cavaban las duras tierras; y en ese momento llevadas al mar, corriente popular, abandonan sus armas y yacen dispersas en los campos vacíos y azadas¹⁶¹ y rastrillos pesados y largos almocafre¹⁶², que después feroces robaron, y desgarraron a los bueyes con un cuerno amenazante, regresaron corriendo hacia los hados del vate y sacrílegas destruyen al que extiende las manos y al que en aquel tiempo primeramente al que dice cosas sin éxito y nada conmueve con su voz y a través de la boca, ¡por Júpiter!, escuchada por rocas y entendida por los sentidos de las fieras, el alma exhalada en los vientos se retiró.

A ti las tristes aves, Orfeo, a ti la turba de fieras a ti los rígidos sílex, que seguían frecuentemente tus poemas lloraron las selvas; a ti depuestos sus follajes el árbol rapado lamentó su

¹⁵⁹ Acusativo de dirección.

¹⁶⁰ *Flumen populare* – aposición de *mare*.

¹⁶¹ Azadas - instrumento de agricultura que sirve para remover la tierra.

¹⁶² Almocafre - instrumento de agricultura que sirve para escarbar y limpiar la tierra de malas hierbas, y para transplantar.

Tonsa comam luxit; lacrimis quoque flumina dicunt
Increvisse suis obstrusaque carbasa pullo Naides
et dryades passosque habuere capillos.

*cabellera, dicen que también los ríos
habían crecido con sus lágrimas y tanto
las náyades como las driades¹⁶³
llevaron linos recubiertos de negro y
también esparcidos cabellos.*

Conón¹⁶⁴ nos cuenta otra causa de su muerte, en la cual ya no interviene Dioniso y también detalla las circunstancias en las que fue asesinado:

τελευτᾷ δὲ διασπασαμένων αὐτὸν τῶν
Θραικίων καὶ Μακεδόρων γυναικῶν, ὅτι οὐ
μετεδίδου αὐταῖς τῶν ὀργίων, τάχα μὲν καὶ
κατ' ἄλλας προφάσεις· φασὶ δ' οὖν
αὐτὸν δυστυχῆσαντα περὶ γυναῖκα πᾶν
ἐχθῆραι τὸ γένος. Εφοίτα μὲν οὖν τακταῖς
ἡμέραις ὀπλισμένον πλῆθος Θραικῶν
καὶ Μακεδόνων ἐν Λιβητροῖς, εἰς οἶκημα ἐν
συνερχόμενον μέγατε καὶ πρὸς τελετάς εὖ
πεποιημένον· ὅποτε δ' ὀργιάζειν εἰσίστασι, πρὸ
τῶν πυλῶν ἀπετίθεσαν τὰ δα. δ' αἱ γυναῖκες
ἐπιτηρήσασαι καὶ τὰ ὄπλα ἀρπασάμεναι ὑπ
ὀργηστῆς διὰ τὴν ἀτιμίαν τοῦς τε
προσπίπτοντας κατειργάσαντο, καὶ τὸν
Ὀρφέα κατὰ μελὴ ἔρριψαν εἰς τὴν
θάλασσαν πορᾶδην.¹⁶⁵

*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, se
arrojaron contra los que estaban cayendo
y arrojaron al mar a Orfeo dispersando
sus partes aquí y allá.*

Pausanias, aunque como expliqué páginas arriba aclara que no es una cosa cierta, en su descripción tan detallada de Grecia nos refiere, como él dice, una de las muchas cosas que los griegos creen sin ser verdad:

¹⁶³ Driades - ninfas de la selva.

¹⁶⁴ Conón - mitógrafo y autor (36 a.C. - 17 d.C.) de 50 narraciones διηγήσεις dirigidas al rey Arquelao Filópator.

¹⁶⁵ *Fragmenta* 45 (B26 en Coll.)

τάς δὲ γυναῖκας φασὶ τῶν Θρακῶν
ἐπιβουλεύειν μὲν αὐτῷ θάνατον, ὅτι σφῶν
τοὺς ἀνδρας ἀκολουθεῖν ἐπεισεν αὐτῷ
πλακωμένῳ, φόβῳ δὲ τῶν ἀνδρῶν οὐ τολμᾶν
ὡς δὲ ἐνεφορήσαντο οἴνου, ἐξεργάζονται τὸ
τόλμημα.¹⁶⁶

*Dicen que las mujeres de Tracia
tramaron su muerte porque convenia a
sus hombres de que lo siguieran que
erraba, pero que por miedo a ellos no se
atreveron: y una vez dominando el vino,
realizaron su crimen.*

Y también nos refiere otras versiones, como que murió por un rayo de Zeus a causa de haber enseñado en los misterios cosas que los humanos nunca habían oído; o que se suicidó a causa de haber perdido a Eurídice en el inframundo, cuando la voltea a ver.

Unos escolios al texto de Píndaro nos refieren la maldición hacia los habitantes de la Pieria por haber matado a Orfeo:

οὕτω δὴ καὶ Ορφέα, διὰ τὸ Απόλλωνος εἶναι
υἷον γόνωι παρατίθεται δὲ καὶ χρησμόν τινα,
ὃν φησι Μέναιχμονάναγράφειν ἐν τῷ
Πυθικῷ. ἔχει δὲ οὕτως: Πιέρες ἀνοπαθεῖς,
στυγνῆν ἀποτίσετε λῶβην Ορφέ
ἀποκτείναντες Απόλλωνος φίλον υἷον.¹⁶⁷

*... y así pues, (pasa) a Orfeo, por ser hijo
de Apolo por generación. Y expone una
predicción que, se dice registró Menecnio
en las píticas. Así considera:
"Desgraciados habitantes de la Pieria
que mataron a Orfeo, el hijo querido de
Apolo, pagarán el aborrecible ultraje".*

¹⁶⁶ *Graeciae descriptio*, IX.XXX.5.

¹⁶⁷ 313a. (B10 en Colli)

1.7 Cuerpo y cabeza después de su muerte.

El mítógrafo tardío a quien debemos la referencia a la pieza de Esquilo sobre la muerte de Orfeo añade que éste fue enterrado por las Musas, es decir por su madre y las hermanas de ésta. Muerto en Tracia, podían haberlo sepultado cerca del lugar o llevado los restos a las cercanías del monte Olimpo.¹⁶⁸

Alcidamante¹⁶⁹ nos hace mención de lo que le ocurrió a los restos de Orfeo y, al mismo tiempo, nos da otra versión de su muerte:

... "Μουσάων πρόπολον τῆιδ' Ὀρέα Θρηῆκες ἔθηκαν, ὃν κτάνειν υψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει, Οἰάγρουφίλον υἱόν, ὃς Ἡρακλῆ ἔξεδιδάξεν, εἰρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίης."¹⁷⁰

"Aquí los tracios depositaron a Orfeo, servidor de las Musas, al cual Zeus, que gobierna en lo alto, mató con un ardiente rayo, al hijo querido de Eagro, el que instruyó a Heracles después de descubrir para los hombres la escritura y la sabiduría".

Más firmemente establecida estaba la pretensión de los lesbios de poseer por lo menos las partes más importantes de Orfeo y de haberle erigido un santuario en la isla.

"La cabeza y la lira de Orfeo fueron arrojadas al río Hebro, desde donde flotaron por la costa asiática hasta Lesbos, y la cabeza iba cantando. Los lesbios enterraron la cabeza, como dice Fánocles en su poema y como lo repite un paradoxógrafo del siglo III citando la obra de un historiador local. Según Luciano, en su tiempo se decía que el templo de Baco en esa isla había sido construido en el lugar mismo donde se había enterrado la cabeza.

La lira, según la tradición, había sido dedicada en el templo de Apolo."¹⁷¹

Filóstrato¹⁷² reafirma que la cabeza se convirtió en oráculo:

ἡ κεφαλὴ γὰρ μετὰ τὸ τῶν γυναικῶν ἔργον ἔσβου
ἐς Λέσβον κατὰσχουσα ῥῆγμα τῆς Λέσβου

En efecto, después de la acción de las mujeres, la cabeza recibiendo en Lesbos

¹⁶⁸ Cf. GUTHRIE, *Op. Cit.* p.35.

¹⁶⁹ Alcidamante - sofista y retórico, principios del siglo IV a.C.

¹⁷⁰ *Ulises 24* (B6 en Coll.)

¹⁷¹ GUTHRIE, *Op. cit.* p.38

¹⁷² Filóstrato - escritor de Lemnos, siglo II - III a.C.

ῥῥικισε καὶ ἐν κοίλῃ τῆ ῥῥῥ ἐχρησμοῦδει.¹⁷³ *la muerte, en Lesbos residió y en una tierra hueca da los oráculos.*

Y después narra cómo la cabeza de Orfeo alcanzó dilatada fama como dadora de oráculos. Guthrie dice que esto, en su tiempo, era sólo una tradición del pasado. Su versión es que ese don profético fue suprimido por el mismo Apolo; al ver que se había infringido su privilegio, el dios sentó la planta sobre la cabeza mientras ésta hablaba, y dijo: "Abstente ya de lo mío, pues ya he soportado bastante tus vaticinios".¹⁷⁴

Ovidio¹⁷⁵ también nos cuenta acerca de la cabeza de Orfeo, que sigue hablando sobre el río Hebro:

Membra iacent diversa locis; caput, Hebre,
lyramque
Excipis, et (mirum!) medio dum labitur amne,
Flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua
Mumurat exanimis, respondent flebile ripae.

Los miembros dispersos yacen por los lugares; la cabeza, ¡oh Hebro!, y la lira recoges, y (¡admirable!) mientras se desliza en medio de la corriente, no se qué cosa lamentable su lira deplora; su lengua exánime murmura (algo) lamentable, las orillas responden (algo) lamentable.

Como tradicionalmente se sabe, los oráculos fueron muy importantes en la vida de los griegos, por lo que podemos entender que un personaje con las cualidades de Orfeo, haya terminado su vida siendo un oráculo.

En otra versión, las Musas, después de haber enterrado los miembros de Orfeo, pidieron a Zeus que catasterizara su lira, es decir, que la convirtiera en constelación, esto lo dice Pseudo Eratóstenes.¹⁷⁶

Acerca de su tumba, Pausanias nos relata que se encontraba cerca de Libetria, pero que esta ciudad fue destruida por el río Sys, cumpliendo un oráculo de Dioniso que había llegado desde Tracia, que decía que cuando el sol viera los huesos de Orfeo, su ciudad iba a ser destruida por un jabalí.¹⁷⁷ (Σύς significa jabalí).

¹⁷³ Filóstrato *Her.* v. 704.

¹⁷⁴ *Apud* Guthrie, p. 38.

¹⁷⁵ *Metamorfosis*, XI, 50-53.

¹⁷⁶ *Frag.*, 129 Kern.

¹⁷⁷ Pausanias, IX, XXX, 9-11.

CAPÍTULO II:
Introducción a la cerámica griega

Me parece que con todas estas referencias de algunos autores clásicos, nos podemos hacer una idea de lo que pensaban o creían acerca de Orfeo, aunque podamos tener nuestras reservas acerca de la verosimilitud de lo que estos autores dicen de este héroe.

I I. 1 Antecedentes del estilo de figuras negras.

Como ya expliqué anteriormente, el objetivo de esta tesis es el análisis de la figura de Orfeo en la cerámica ática de los siglos V y VI a.C., más específicamente, durante el desarrollo de los estilos de figuras negras y de figuras rojas.

Para abordar este tema, me parece necesario entender qué era y qué significaba la pintura para esta cultura, ya que en algunos aspectos, se podría semejar o confundir la cerámica con la pintura como tal.

De acuerdo con Jean Charbonneau, sólo Plinio el Viejo, en el libro XXXV de su *Historia Natural*, resume, de manera bastante confusa, la historia de la pintura griega primitiva:

"Habría habido primero, en Corinto y en Sicione, una especie de pintura lineal, con la que los pintores trazaban sólo el contorno y algunos rasgos interiores; luego el corintio Eofantos imaginaria colorear el interior de las figuras valiéndose de un color, a base de arcilla cocida molida; esta técnica 'monócroma' es la única mencionada, para toda la época arcaica, aunque con la adición, atribuida al pintor ateniense Eumares, hacia mediados del siglo VI, del blanco para los cuerpos femeninos; en fin, los movimientos de torsión, los detalles de la anatomía y los pliegues de los vestidos no habrían aparecido más que en la segunda mitad del siglo VI."¹



Fig. 3

¹ CHARBONNEAU, Jean, Roland Martín, François Villard, *Grecia arcaica (620 – 480 a.C.)*. Aguilar, Madrid, 1969, p.29.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En un principio, dice Susan Woodford², los griegos, al igual que nosotros, al hablar de pintura se referían a la realizada sobre muros y panales. Solían utilizar grandes pinturas sobre superficies planas como decoración de las obras arquitectónicas.

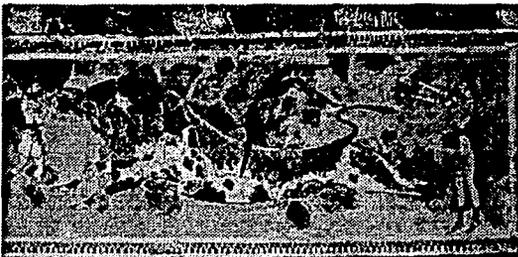


Fig. 4

Pero, si quisiéramos conocer este tipo de pinturas, no tendríamos suficientes fuentes que analizar, ya que, por desgracia, no nos han llegado muchos testimonios acerca de esta clase de expresión. Afortunadamente contamos con otra fuente de información: la cerámica, la cual juega un papel importante para la cultura griega.

Acerca de lo anterior, Woodford³ opina: "en la mayoría de las civilizaciones, la decoración cerámica es un arte menor, a veces atractivo pero, generalmente sin importancia. No sucedió lo mismo entre los griegos, por lo menos hasta la llegada del período clásico".

Walter-Herwig Schuchhardt, para quien la historia del arte griego comienza en los cuatro siglos que van del 1100 al 700 a.C., dice que la cerámica puede ser considerada como una línea conductora consistente del desarrollo de los conceptos artísticos.⁴

Como podemos imaginar, decorar un vaso es algo muy diferente a pintar un cuadro sobre una superficie plana, ya que las superficies y la curvatura de algunas partes se alejan del observador; "el contorno de un recipiente a veces puede

² *Introducción a la historia del arte. "Grecia y Roma"* por Susan Woodford, Ed. Gustavo Gili, Universidad de Cambridge, 1982, p. 44-45.

³ *Ibid.*, p.45.

⁴ SCHUCHHARDT, Walter-Herwig. *The Universe History of art and architecture. Greek art*, Universe Books, New York, 1990, p.14.

parecer un ojo de cerradura invertido."⁵ No obstante, los griegos ajustaron con habilidad sus diseños a las vasijas que decoraban.

Cabe mencionar que para la finalidad de este trabajo no serán importantes las múltiples clases y estilos que hay de vasos griegos, sino sólo lo que en ellos se representó, por lo que, aunque haga de paso alguna mención, tal vez importante para la misma escena, no me detendré en las funciones de cada uno de ellos.

Para poder hablar de los dos estilos que me interesan en este trabajo, presentaré primero un breve panorama de las influencias que el primero, el de figuras negras pudo haber tomado, es decir, los estilos más cercanos a éste, que pueden limitarse empezando a partir del estilo geométrico.

El estilo geométrico es subdividido en protogeométrico y geométrico como tal, el primero, que en líneas generales abarca aproximadamente del año 1050 al 900 a.C., aparece durante el período de la llegada de los inmigrantes llamados dorios, que empezó en el siglo XII a.C. pero que no terminó hasta el IX a.C.; José Pijoán opina que durante estos años "ni invadidos ni invasores tuvieron ocasión de levantar grandes monumentos, ni de pensar ni ejecutar cosas bellas"⁶, por lo que podemos ver cómo el pintor únicamente distribuye sobre la superficie motivos geométricos tales como: líneas onduladas, rombos continuos, zigzags agudos, círculos o semicírculos concéntricos, dispuestos en franjas horizontales, en ocasiones divididas a su vez en rectángulos simétricos. Lo anterior no significa que todas estas figuras no tuvieran algún sentido para el creador, o que no tuvieran valor artístico, pero por no ser tema de este trabajo, lo omitiré.

⁵ *Ibid*, p.45.

⁶ *Summa artis. Historia general de arte*. v. IV: "El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a.C.)" por José Pijoán, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p.24.



Fig. 5



Fig. 6

Estos vasos son, para Antonio Blanco Freijeiro⁷, los lazos de unión entre lo prehelénico y lo helénico, salvando las técnicas fundamentales de la cerámica: el horno, el torno y el barniz líquido.

El período geométrico como tal, que va del año 900 al 700 a.C. aproximadamente, es el primer ejemplo en el campo de la cerámica, donde sobresalen los atenienses. Este estilo se difunde rápidamente durante el siglo IX por todos los ámbitos de la cultura griega. "Donde esta cerámica griega es más deliberadamente dórica es en Atenas. Los vasos del cementerio de Atenas, fuera

⁷ BLANCO Freijeiro, Antonio. *Arte griego*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Textos Universitarios, Madrid, 1997, p.35-36.

de la Puerta Doble (Di-Pylon), son los más característicos de este estilo.⁸ A causa de lo anterior y de la abundancia de los encontrados en este cementerio, se llama por extensión vasos del Dípylon a todos aquellos que muestran el estilo en la plenitud de su desarrollo.

Los motivos empiezan a incluir pequeñas figuras rígidas humanas, y animales en escenas dentro de las bandas geométricas, es decir, el pintor simplifica la forma humana y la animal para adaptar la silueta al esquema geométrico.

Estos vasos tienen muchas variedades de gusto, lo que refleja diversas fábricas, "varían según la mayor o menor infiltración de dorismo y la cantidad mayor o menor de supervivencias de prehelenismo".⁹

Un vaso de este estilo encontrado en el mismo cementerio, considerado el único monumento sobre una tumba, representa una escena dramática figurativa y es un vaso de inusual esplendor y tamaño. De acuerdo con la función de los vasos como monumento funerario, están representadas lamentaciones al difunto. Esta figura, datada de mediados del siglo VIII, representa el clímax del estilo geométrico y, al mismo tiempo, ilustra la transición al llamado estilo geométrico tardío, de la segunda mitad del siglo.



Fig. 7

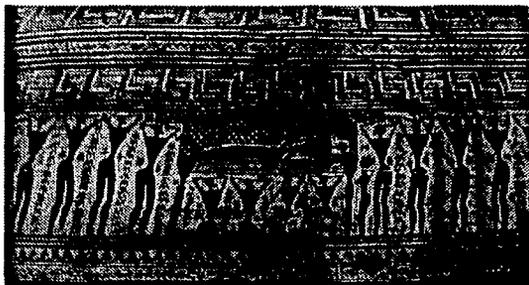


Fig. 8

⁸ PIJOÁN José, *Op. Cit.*, p.25.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Una enorme cratera, encontrada también en este cementerio, demuestra esta tendencia a aumentar las representaciones narrativas durante el período tardío geométrico y muestra cómo la alfarería adapta, por consiguiente, su repertorio de figuras. Debajo del borde del vaso, se muestra la procesión funeraria de la casa al cementerio. El féretro en el cual el hombre muerto se encuentra, descansa en una carroza fúnebre de cuatro ruedas, tirada por dos caballos. Sobre él, un sudario está representado cuidadosamente y en apariencia en el aire, flotando. La banda inferior muestra una procesión de guerreros en sus carros de batalla; "la vida de caballeros de toda esta etapa, está espléndidamente representada en esta escena."¹⁰

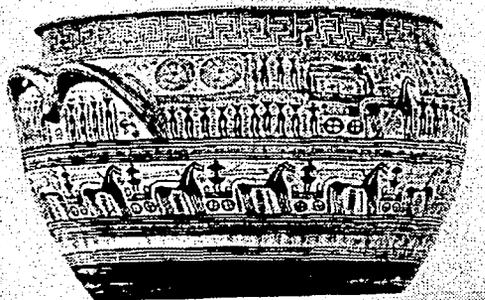


Fig. 9



Fig. 10

En la pintura de los vasos griegos, y más específicamente de las islas, durante el siglo VII, el diseño geométrico puro se subordina al estilo figurativo, que gradualmente emergió en la época tardía del primero.

El nuevo período, en realidad, "abarca hasta el clasicismo, pero por razones prácticas se estudia por separado"¹¹, así que se enmarca en este siglo VII y comienzos del VI. Es llamado orientalizante, aunque hay dos consideraciones importantes a esta denominación, la primera es que el arte del siglo VIII había sido ya anteriormente afectado por influencias venidas del Este; y la segunda es que el

¹⁰ SCHUCHHARDT, *Op. Cit.*, p. 24.

¹¹ *Ibid*, p.35.

arte del siglo VII conserva todavía, en algunas de sus más prestigiosas creaciones, una marcada tendencia a la geometrización de las formas.

Primero, la actividad comercial de los fenicios y, seguidamente, la expansión colonial y mercantil de los griegos, traen a la Hélade un caudal de motivos orientales que a lo largo de un siglo dominarán el arte arcaico. "La destrucción que acompañó a aquellos dos siglos de ataques y contraataques, desorganizados y violentos, obligó a importar productos del exterior. Las guerras permitían pagar con esclavos. Los fenicios importaban cargamentos de joyas, armas y telas, que no podían fabricar los griegos, ocupados en conquistas y reconquistas."¹²

Es cierto que anteriormente los pueblos de estas regiones ya tenían contacto con los fenicios, debido a que también eran muy buenos navegantes, pero desde el siglo IX, con las mencionadas conquistas, esto se intensifica, por lo que Grecia importó no sólo objetos, sino también ideas, y algo muy importante: su alfabeto.

Para reafirmar lo anterior, me parece importante mencionar que hacia el año 600 a.C., el ámbito de asentamiento griego abarcaba desde España hasta el Cáucaso y desde el sur de Rusia hasta Egipto, "una expansión colonial de enorme amplitud que deja detrás de sí las considerables realizaciones de los fenicios."¹³

Al modo de un explorador que se infiltra en tierra enemiga para favorecer la invasión de los suyos, dice Antonio Blanco Freijeiro¹⁴, aparece ya en el siglo VIII algún monstruo creado por la fantasía oriental, en el campo de las decoraciones geométricas. Este autor nos hace ver que lo anterior no implica que Grecia se encontrara en una posición subalterna, y nos muestra, en defensa de la originalidad griega, el siguiente paralelismo:

"el Este pinta figuras de contornos lineales y evita la incisión, mientras que el Oeste inventa la técnica de las figuras negras. El Este se conforma con los viejos monstruos de Oriente, en tanto que el Oeste crea otros nuevos. El Este prefiere hileras uniformes de animales, toda una hilera de ciervos, otra de cabras, etc.; el Oeste mezcla las especies. El Este aspira a la decoración; el Oeste, a la narración, de lo cual resulta que, sin cuento que contar, el Este

¹² *Summa artis*, p. 27

¹³ BENGTON, Herman. *Historia de Grecia*, Gredos, Madrid, 1986, p. 48.

¹⁴ FREJEIRO, *Op. Cit.* p. 43 y ss.

conserva los ornamentos de relleno y no requiere inscripciones, cuando ya el Oeste ha limpiado el fondo de sus cuadros para que en él se manifiesten la acción y la palabra."¹⁵

La invasión dórica acabó con el feudalismo monárquico de los aqueos y ahora estaba dividida en numerosos Estados, "cada ciudad se empeñó en conservar sus costumbres, que reflejaban la cantidad mayor o menor de elementos dóricos que habían entrado en su constitución"¹⁶

Actualmente se distinguen varias escuelas de cerámica de los siglos VIII y IX a.C., correspondientes cada una a diversas escuelas locales. La cerámica de Corinto, se coloca a la cabeza de todas las fábricas de este período orientalizante; "en una época de gran actividad mercantil, su vajilla se difunde por el mundo griego, Etruria y Occidente, hasta que a fines del siglo VI la cerámica ateniense la expulsa de todos los mercados."¹⁷

Corinto mantenía una posición estratégica, cerrando con su formidable castillo montañoso (acrópolis) el ingreso a la península del Peloponeso, por lo que se beneficiaba del comercio haciendo el transporte de mercancías a través del istmo. Estos ceramistas introdujeron dos innovaciones: "Mezclando óxidos al color negro de carbón, obtenían tonos rojizos y violados que permitían algo de policromía; y dibujaban después con trazos blancos al buril los detalles de las figuras."¹⁸ Así producían líneas blancas sobre el color que hacían resaltar el dibujo, aunque los asuntos todavía tenían un repertorio muy reducido: franjas con panteras, jabalíes, carneros, leones, así como filas de guerreros (como las filas de aqueos y dorios), pero sobre todo, monstruos, centauros,¹⁹ esfinges²⁰ y arpías²¹. Los espacios entre estas figuras se rellenan, muchas veces, con rosetas de tipo oriental, por lo que

¹⁵ *Ibid.*, p. 48

¹⁶ *Summa artis*, p. 28

¹⁷ FREJEIRO, *Op. Cit.* p. 50.

¹⁸ *Summa artis*, p. 29-30

¹⁹ Centauro - criatura con cuerpo y patas de caballo, pero con pecho, cabeza y brazos de hombre.

²⁰ Esfinge - monstruo representado habitualmente con cabeza de mujer sobre cuerpo (alado) de león.

²¹ Arpia - originalmente diosas de la tormenta devastadora, simbolizando la imprevista y total desaparición de los hombres. En Hesíodo, aparecen como diosas aladas con hermoso cabello, con los nombres de Aëlio y Ocypeté. En la historia posterior su número ascendió, sus nombres fueron Aëllopus, Ocyrhoë, Nicotrhoë y Celaeno; son representadas como mitad pájaros y mitad mujeres y tienen un espíritu malévolo.

podemos darnos cuenta que todavía hay huellas del estilo geométrico, pero mezclado con influencias orientales, dando como resultado su propia creación. La historia de la fábrica corintia ha sido dividida en periodos, pero debido a que es prescindible para el presente trabajo, no detallaré cada una de estas etapas, sólo presentaré ejemplos del corintio primitivo y del llamado protocorintio.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

Para Ginouvès, el periodo más significativo de acuerdo a la decoración es el 'protocorintio medio' o de transición, puesto que perfecciona en la primera mitad del siglo VII, el procedimiento que fue a continuación ampliamente adoptado por Ática: el de la figura negra. "Los detalles de la musculatura y del vestido se indican en el interior de la silueta mediante incisiones que, trazadas sobre el barniz antes de la cocción, dejan ver el color claro del fondo; esta misma técnica de la incisión parece derivarse del grabado sobre metal, tal como se practicaba en Oriente desde mucho tiempo atrás. Por otra parte, los artistas logran un dibujo más claro y más vivo utilizando los resaltos de color rojo y blanco, que dan a la superficie el brillo de un tapiz oriental."²²

²² GINOUVÈS, René. *El arte griego*, Plaza y Janes, Barcelona, 1967, p. 41.



Fig. 14

A mediados del siglo, en Corinto, la decoración alcanza una calidad tal que justifica el calificativo de 'estilo magnífico' aplicado a vasos de aceite de pequeñas dimensiones como golyete que tiene a veces la forma de cabeza de hombre o de animal, esto se observa también en otras vasijas más grandes, "parece la obra de un miniaturista, con figuritas de una finura exquisita, apretujadas en franjas cuya altura apenas rebasa los dos centímetros."²³ Por lo que se le puede también llamar 'estilo miniaturista'.

Pero este apogeo dura poco: acaso por razones comerciales, la producción se industrializa en el tercer tercio del siglo; la figura humana desaparece y, con ella, el elemento narrativo o incluso dramático. En lo sucesivo, unas franjas puramente decorativas combinan sus imágenes estereotipadas, tomadas directamente de la ornamentación oriental, como las esfinges enfrentadas en una figura heráldica o el grupo del toro entre un león y una pantera. "Los elementos de relleno, en particular las rosetas de puntos, adquieren tanta importancia como las propias figuras, y la rapidez de ejecución y el carácter sumario de la composición podrían hacer temer una rápida decadencia, si, casi en el mismo momento no se preparase, con el estilo corintio propiamente dicho, la brillante renovación del siglo siguiente."²⁴

²³ *Ibid.* p. 42.

²⁴ *Ibid.* p. 42-43.



Fig. 15

Con el siglo VI, fueron establecidos más temas sosegados y un estilo firme, que habían sido introducidos durante los últimos años del siglo VII. La enorme escala de las composiciones de figuras arcaicas tardías, fue abandonada, o al menos, reducida; formas más concisas y simples tomaron el lugar de un extravagante ornamento suplementario. Durante este período múltiples escuelas y talleres, de estilos y aproximaciones personales florecieron. Pero Ática, y particularmente Atenas, asumieron un rol más decisivo en la producción de alfarería.²⁵

La cerámica ática de este periodo, es llamada 'protoática' y parece desarrollar lógicamente las novedades del geométrico tardío y el estilo orientalizante. De hecho, la figura 17, también llamada protoática, pero del siglo IX, nos muestra una clara tendencia geométrica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁵ Cf. SCHUCHHARDT, *Op. Cit.*, p. 25.



Fig. 16



Fig. 17

Un ánfora encontrada en Eleusis, nos muestra el estilo predominante durante la mitad de este período de transformación y nacimiento. Las zonas pictóricas se han expandido y aplastaron las ahora modestas bandas geométricas. El artista revela un fino sentido dramático y narración en su representación del cegamiento del gigante Polifemo por Odiseo y sus compañeros.



Fig 18



Fig. 19

Durante el período geométrico, y orientalizable las islas Egeas y las ciudades Jonias habían tenido su propia alfarería, pero, en comparación con Atenas, su

desarrollo del estilo fue insignificante. Sin embargo, en el siglo VII, se empezó a fabricar por toda Grecia una alfarería rica y original.²⁶

Un ejemplo es el grifo cántaro de Egina, cuya datación varía entre los años 725 y 675 a.C. "La vívida figura de este vaso revela la predicción del período arcaico para el arte dramático."²⁷



Fig. 20

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁶ Cf. *Ibid*, p. 24

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

I I .2 La cerámica de figuras negras

La gran colonización griega, que se da entre el 800 y el 500 a.C., significa para Hermann Bengtson un cambio decisivo en la historia de Grecia. "No es casual, dice el autor, que casi al mismo tiempo de la expansión de los griegos por la cuenca del mar Mediterráneo comienza también la transmisión histórica escrita en formas de listas de magistrados, nóminas de vencedores y catálogos semejantes, que quizá han surgido del contacto con el mundo del Antiguo Oriente."²⁸

En esta época se destaca la individualidad entre la amplia masa del pueblo innominado. Por primera vez, en los dos mil quinientos años que abarca la historia griega, se coloca en primer plano la personalidad creadora. Es en esta época cuando surgen los poetas líricos: Alceo y Safo, así como el filósofo Tales de Mileto entre otros.

"Con el político ateniense Solón, (c. 640 - 561 a.C.), con su contemporáneo Pítago de Mitilene así como con los poderosos tiranos Periandro, Pisístrato y Polícrates se incorpora a la vida del Estado el ingenio constructivo griego."²⁹ Un ejemplo de esto es que el poeta Íbico (que por demás es el primero del que se tiene registro que menciona a Orfeo) y Anacreonte permanecieron en la corte del tirano de Samos. Se puede decir que se prefiguró aquí el mecenazgo de los Tolomeos, del emperador Augusto y de sus sucesores en Roma y en Constantinopla.

A finales del siglo VII a.C., la técnica de las pinturas miniaturistas empleada con éxito en los alfares de Corinto, desembocó en la famosa cerámica de figuras negras, es decir, que abandona el trazo en beneficio de la silueta, pero ésta tiene ahora un trazado mucho más estricto, con mayor abundancia de incisiones que hacen resaltar los detalles y animan las superficies. Los griegos áticos, tomando influencias de Corinto desarrollan con perfección esta técnica, y así las caras se aproximan a la realidad; y las escenas, a menudo mitológicas, adquieren un aire monumental, con una amplitud de concepción que hace destacar lo principal y reduce los adornos de relleno a una función de discreto acompañamiento. Las

²⁸ BENGTON, Herman, *Op. Cit.*, p. 45.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

anteriores son cualidades áticas; "pero el empleo del resalto, sobre todo en rojo (pues el blanco se utiliza menos que antes), de incisiones y de motivos decorativos, como, para el adorno de relleno, las rosetas de puntos, revelan una influencia creciente de Corinto."³⁰

Para Susan Woodford, este estilo había sido buscado por los artistas intensamente, debido a que la mayoría de las escenas requerían figuras que se interrelacionaran y se entrelazaran, pero ya que sólo se utilizaban siluetas, esta coincidencia sólo llevaba a la confusión. Algunos pintores, por consiguiente, experimentaron brevemente con el contorno de sus figuras. Por desgracia, los contornos aparecían demasiado delgados en la superficie curva y bruñida de un recipiente, por lo que la solución encontrada fue esta técnica, que sigue los siguientes pasos:

"pintaban primero la silueta de sus figuras de manera que aparecieran fuertes y enérgicas, después grababan sus contornos y marcas interiores con un instrumento afilado que servía para extraer la pintura a lo largo de la línea de incisión dejando limpios los contornos. Añadían también trazos de blanco y rojo algo purpúreo para que las escenas tuvieran más color."³¹

Como el blanco y el rojo púrpura añadidos resultaron ser menos duraderos que el negro y el naranja base del fondo, en muchos jarrones hechos con la técnica de figuras negras se conservan pocos trazos de aquéllos.

Boardman nos refiere unas normas convencionales que se observan en las vasijas de figuras negras, aunque poco a poco se desarrolló un estilo individual, algunas de estas son:

"La silueta negra con detalle inciso siguió siendo el elemento básico. Se usaba el color rojo con más frecuencia que en el siglo VII, para representar la barba y el cabello rubios, las vestiduras y, durante cierto tiempo, en los comienzos de la tendencia a la figura negra, para mostrar rostros masculinos atezados. Los rostros y los cuerpos femeninos son blancos, y están pintados sobre la silueta negra que aparecía a través de los detalles incisos, y también se ve el color blanco en la vestimenta. La emoción se representa por medio de gestos:

³⁰ GINOUVÈS, *Op. Cit.*, p. 40.

³¹ WOODFORD, Susan. *Op. Cit.*, p. 49.

manos que se tiran angustiadamente del pelo, ademanes de adiós, conversaciones animadas; es raro el detalle facial, como, por ejemplo, un ceño fruncido o dientes apretados.³²

El estilo de figuras negras arrastra consigo una trama de rasgos convencionales heredados del pasado, por ejemplo, la presentación de perfil de los personajes con el ojo dibujado de frente; estos convencionalismos, no obstante, se atenúan poco a poco. Por otra parte, los detalles interiores se multiplican y tienden a un mayor realismo: los pliegues de los vestidos aparecen y toman progresivamente volumen. Más lentamente, en fin, la estructura de los cuerpos se perfecciona y los movimientos se suavizan.

De los comienzos del siglo VII, entre los años 700 y 675, cuando esta técnica está apenas surgiendo, encontramos un ánfora de cuello que apenas conserva débiles vestigios de la ornamentación geométrica tradicional.



Fig. 21

Los ornamentos lineales y vegetales quedan reducidos ahora a un lugar subalterno, como fondo y marco de las escenas narrativas, como un carro tirado por un caballo. "Éste y otros vasos coetáneos amalgaman el dibujo a línea y la figura en silueta, por lo que su aspecto es mucho más claro que el de la cerámica

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³² BOARDMAN, John, *El arte griego*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p. 88-89.

de figuras negras en su época de madurez; en rigor puede hablarse aquí de figura 'seminegra'.³³

De la misma época data un vaso que muestra el mito de Perseo y las Gorgonas³⁴; setenta años antes, esta historia había sido ya ilustrada en el exuberante lenguaje del siglo VII temprano (fig. 16). El tamaño exagerado y la manera de presentar la escena en el ánfora de Eleusis, sirve para enfatizar la fina y delicada representación del mismo drama mítico en este vaso.³⁵



Fig. 22

A las últimas décadas de esta centuria pertenece un grupo de artistas que eleva a la plenitud de su desarrollo la técnica de las figuras negras, eliminando los dibujos a línea que hasta aquel entonces habían desempeñado un importante papel en unión de las siluetas. Esta depuración técnica se debe en gran parte al Pintor de Neso. Entre lo que nos ha llegado, su obra principal es un gran ánfora de cuello, con la leyenda de Perseo en el cuerpo del vaso y el combate de Heracles y Neso³⁶ en el cuello del mismo.

³³ BLANCO Frelreiro, *Op. Cit.*, p. 121-122.

³⁴ Según una versión, Perseo promete la cabeza de una Gorgona a Polidectes, debido a su matrimonio con Hipodamia. Según otra versión, el segundo desafia al primero, para deshacerse de él y poder casarse con su madre, Dánae. Perseo es ayudado por Atenea y por Hermes y después de una serie de aventuras, le corta la cabeza a Medusa.

³⁵ Cf. SCHUCHHARDT, *Op. Cit.*, p. 26-27.

³⁶ Neso, un centauro, intentó violar a Deyanira, esposa de Heracles, por lo que éste le dispara con una flecha envenenada.



Fig. 23

"Con estas grandes figuras, se abre camino a las composiciones monumentales, que desde ahora habrán de alternar con las miniaturas en el desarrollo futuro de la cerámica."³⁷ Por otra parte, tanto el tema central (Medusa cayendo a tierra, mientras sus hermanas, las Gorgonas, vuelan en pos de un invisible Perseo), como los adornos vegetales, proceden de Corinto, que aun por aquellos años se movía con más agilidad que Atenas.

A principios del siglo VI, "unos cuantos pintores fomentan el ambiente en donde surgen los más grandiosos ejemplares de la cerámica de figuras negras."³⁸ Entre ellos Sóphilos, primer artista ático de nombre conocido, compone desfiles de animales graciosos y fuertes, al lado de escenas mitológicas familiares para el lector de Homero.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁷ BLANCO Freijeiro, *Op. Cit.*, p. 124.

³⁸ SCHUCHHARDT, *Op. Cit.* p.124-125.

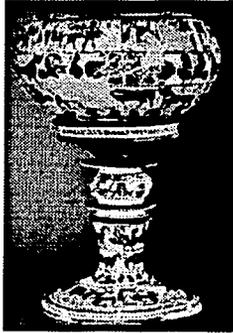


Fig. 24

El ejemplar que señala con mayor claridad el avance experimentado por la cerámica ática de esta época es una crátera de volutas, conservada en el Museo de Florencia, que se le llama Vaso François en memoria de su descubridor. Está firmado por dos autores, el alfarero Ergótimos y el pintor Klitias, quienes trabajando en colaboración hacia 570 a.C., crearon una obra magnífica, Klitias “envolvió la superficie externa del vaso con un álbum de más de un centenar de miniaturas dispuestas en fajas horizontales.”³⁹ En su mayor parte tales miniaturas ilustran episodios de leyendas heroicas y mitológicas, como los juegos funerarios de Patroclo o la boda de Peleo y Tetis.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³⁹ *Ibid.* p.126

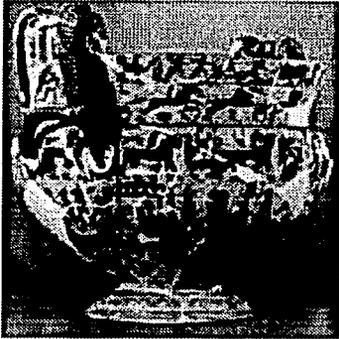


Fig. 25



Fig. 26

Llegamos al climax de la pintura de vasos áticos con una copa hecha por un alfarero que ha sido llamado el pintor de Xenokles. En el interior del kylix, o copa para beber, está representada la lucha entre el héroe Heracles y el dios del mar Tritón; ellos están rodeados por las hijas del Mar. El exterior de la copa está decorado con un carro de batalla y dos esfinges en cucullas.⁴⁰

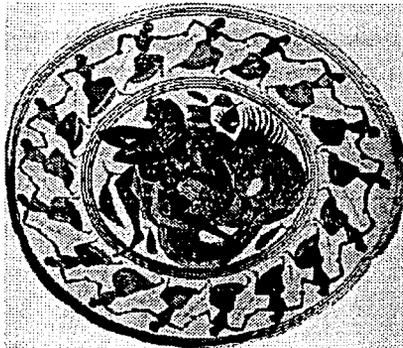


Fig. 27

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 72.

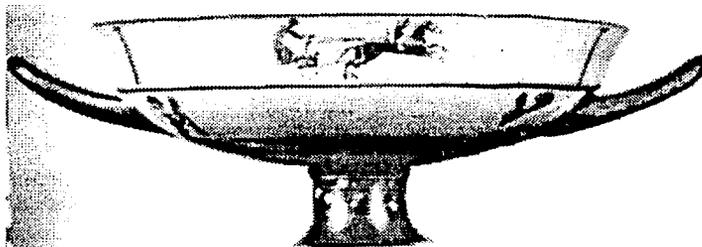


Fig. 28

Los talleres de cerámica muestran una vitalidad análoga en todo el mundo helénico, al menos hasta mediados de siglo, pues, más adelante, la producción ateniense parece eclipsar a todas las otras, este fenómeno se manifiesta con mayor claridad en Corinto, en donde alrededor del 550, "se comprueba una interrupción casi completa en la confección de vasos."⁴¹

"Incluso en el Ática, al lado de los Klitias, de los Nearchos y de los Lydos, existía un gran número de artesanos que aplicaba una técnica excelente a fabricaciones rutinarias, casi enteramente desprovistas de mérito artístico. Sin embargo Atenas ocupa a partir del año 570 una posición muy particular en la producción de los vasos pintados, posición que no hará más que reforzarse durante generaciones: es la única que produce mucho y esto en gran parte para satisfacer una demanda exterior considerable. Más de las nueve décimas de los vasos pintados por griegos son entonces producidas en los talleres de Atenas; se concibe así que los pintores áticos sean mucho más sensibles que otros a todas las corrientes que agitan el arte griego arcaico y los impulsan a la búsqueda de la novedad y de la belleza"⁴²

Ginouvés considera que es después del cierre de los talleres corintios, cuando los artistas de Atenas, liberados de las sujeciones que les imponían una competencia embarazosa, "dan rienda suelta a su propia habilidad, descartando ante todo el estilo decorativo en provecho de los temas mitológicos o épicos, en los que pueden expresar ampliamente su sentido de lo dramático."⁴³

⁴¹ *Ibid*, p. 72.

⁴² CHARBONNEAUX, Jean, *Op. cit.*, p.68-69.

⁴³ GINOUVES, *Op. Cit.* p. 78.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lo anterior se puede reforzar con la opinión de este mismo autor acerca de este siglo, ya que, dice, es tal vez en este siglo VI cuando la creación artística griega se muestra más activa en su búsqueda y más sabrosa (sic) en sus manifestaciones. Esta época, continúa el autor, es prolongación directa del siglo VII 'orientalizante'.

"De una parte, se estancan las reminiscencias del rigor geométrico, que tanto influyeron en las imágenes del siglo VII y, al prestar mayor atención a la vida, las formas adquieren una agilidad hasta entonces desconocida. De otra, las influencias del Este, que hicieron florecer el arte 'orientalizante' y que aún se hace sentir durante la mayor parte del siglo VI, se incorporan más íntimamente a unas obras cuyo espíritu será, en lo sucesivo, indiscutiblemente helénico. Y es que la ciudad griega, acelerando la evolución iniciada en el siglo anterior, adquiere, frente a los Imperios o a las viejas ciudades fenicias, una personalidad imposible de prever durante los 'siglos oscuros'." ⁴⁴

Las consecuencias de la colonización se hacen sentir favorablemente; el comercio y la emulación con las nuevas y a menudo prósperas ciudades, da incluso a las antiguas una riqueza de la cual la creación artística es la primera en beneficiarse; "el poder político se transfiere, a través de convulsiones a veces terribles, a los artesanos y a los comerciantes, creadores de riqueza y cuya competencia excita el espíritu creador." ⁴⁵

Desde este momento (segundo cuarto del siglo VI) se acentúan cada vez más las dos corrientes paralelas de la cerámica ática, la del estilo miniaturista y la del estilo monumental. Este último lo cultivan principalmente tres maestros contemporáneos de Klitias: el Pintor de la Acrópolis 606, Nearchos y Lydos.

El estilo miniaturista (un ejemplo de este estilo es el vaso François) prosigue su curso entre los años 575 y 550 en los kylikes llamados 'copas de Siana' (como la fig. 28), cuyos principales representantes son el Pintor de Heidelberg y el Pintor de Amasis; y posteriormente (de 550 en adelante) en las 'copas de los maestros menores', como el Pintor de Phrynos y el Pintor de Tlesón.

Una generación posterior, en el tercer cuarto del siglo VI a.C., vivió el más grande de todos los maestros de figuras negras: Exekias, que firmaba como alfarero y

⁴⁴ *Ibid.* p. 53.

⁴⁵ *Ibid.* p. 53-54.

como pintor (entre 550 y 530 a.C.) "Este autor forma con Lydos y Amasis el grupo de principales maestros de la cerámica de figuras negras."⁴⁶

Una de sus famosas pinturas está en un ánfora que se encuentra en el Vaticano, y que representa a Aquiles y a Áyax jugando. No se sabe si él representó esta famosa escena por primera vez o si él simplemente la definió decisivamente. Después de la segunda mitad del siglo VI fue muchas veces mostrada en vasos o incluso representada en escultura. "Exekias fue capaz de dar a la escena una única distinción y una total intensidad que invocaba perfectamente a los héroes, quienes, completamente absortos en su juego, no logran escuchar la llamada de la trompeta y deben ser llamados a combate contra Troya por la diosa Atenea. Exekias fue un magnífico pintor de estados de ánimo."⁴⁷

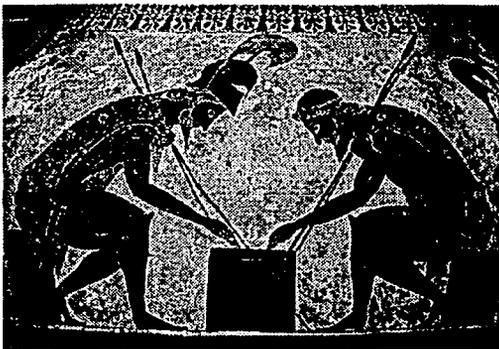


Fig. 29

La mayoría de los artistas griegos preferían representar escenas, casi siempre mitológicas, en sus vasos. "Todos los restantes temas por lo general se consideraron de segundo orden. Se dieron cuenta de que la intensidad de la poesía homérica era un reto para ellos y trataron de competir con ella; también deseaban que las historias fueran lo más vivas posibles."⁴⁸ Por lo que el

⁴⁶ *Ibid.* p.131.

⁴⁷ SCHUCHHARDT, *Op. Cit.*, p.33.

⁴⁸ Cf. *Introducción a la historia del arte.* "Grecia y Roma" por Susan Woodford, p. 49.

naturalismo sufrió un fuerte impulso, tratando de hacer sus historias más reales y convincentes.

Blanco Freijeiro hace una aclaración a propósito de lo anterior: "Mas en esta primera salida de la leyenda heroica a la escena del arte, los personajes del mito adoptan un aire un poco familiar, pues por un lado sus tipos, ropajes y peinados siguen la moda del tiempo, y por otro carecen todavía de algunos atributos que la posteridad había de reconocerles (Heracles, por ejemplo, no consigue la piel de león hasta el siglo siguiente y otro tanto le sucede a Atenea con la égida y la panoplia).⁴⁹

El Pintor de Amasis cultiva los temas habituales -carrozas vistas de frente, guerreros que se despiden de sus familias- junto a las escenas dionisiacas, "que este pintor tanto contribuye a introducir en la cerámica"⁵⁰.



Fig. 30

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁹ Cf. BLANCO Freijeiro, *Op. Cit.*, p.121-122.

⁵⁰ Cf. *Ibid*, p. 130.

II.3 La cerámica de figuras rojas

En el siglo V seguían haciéndose vasos de figuras negras, pero en su fase final ocupan un lugar secundario, excepto en el caso de algunos vasos tradicionales que perpetúan la vieja técnica (como las ánforas panateneas), y pasan a primer término los vasos pintados en lo que se ha de llamar estilo 'de figuras rojas'.

Para muchos autores, entre ellos Antonio Blanco Freijeiro, en los vasos de Exequias, la decoración de figuras negras alcanzó los extremos de su rendimiento, ya que "el espíritu que le diera vida emanaba del arcaísmo primitivo, y aquel espíritu había perdido actualidad cuando, a partir de mediados del siglo VI, los artistas y los amantes del arte comenzaron a relacionar de una manera cada vez más estrecha las figuras del arte con las figuras del natural."⁵¹

Debido a lo anterior, los mismos discípulos de Exequias son los que experimentan esta nueva manera de decorar las vasijas, la cual comienza en Atenas y hace que los demás talleres de otras ciudades queden desplazados, quedándose esta ciudad con el monopolio durante dos siglos hasta que, en el curso del siglo IV, la producción empezó a caer.

"Alrededor del año 500, el nuevo estilo con todas sus ventajas y posibilidades había logrado una triunfal aceptación."⁵² Ahora el fondo y no la figura es negro, y las figuras aparecen en el color rojo de la arcilla; los detalles se pintan sobre ese fondo de arcilla desnuda con líneas de color pardo en lugar de incisiones, las que hasta aquel momento habían servido para representar todos los detalles internos; en realidad, dice John Boardman, "volvemos a los dibujos de contorno del período orientalizante, que nunca se había olvidado del todo"⁵³.

Pero, desde un punto de vista técnico, como dice Martin Robertson, la modalidad de figuras rojas no es simplemente un dibujo de contornos al que se le añade un fondo negro, ya que, de ser así, el fondo absorbería el contorno y las figuras parecerían antinaturalmente delgadas:

"Para asegurar su plena corporeidad se las esboza primero con una ancha franja (el 'trazo de un octavo de pulgada') que proporciona al pintor el sentido

⁵¹ *Ibid*, p. 134-135.

⁵² SCHUCHHARDT, *Op. Cit.*, p. 33.

⁵³ BOARDMAN, *Op. Cit.*, p.92.

del fondo pictórico que vendrá a continuación. Existen dos tipos de líneas interiores: una pincelada de grosor variable que se emplea con colores de diferente dilución -desde un negro total hasta un fino marrón dorado que se utiliza asimismo para aguadas-, y la denominada línea de relieve. Se desconoce el mecanismo técnico de esta última, pero es una potente línea negra que posee auténtico relieve.⁵⁴

El hecho de que el contorno de la figura quede limitado por una línea, y no por el borde mismo de la silueta, tiene efecto, porque el color ya no desempeña prácticamente ningún papel, y sólo aparecen ligeros toques de rojo y blanco, e incluso, de vez en cuando, dorado; pero la variedad se conserva gracias al uso de pintura atenuada para los detalles anatómicos ligeros, las telas sutiles o el pelo, y con una línea suplementaria para los contornos más importantes.

Esta mayor desenvoltura técnica aportó múltiples innovaciones: hasta entonces las figuras se habían alojado en un plano que las mostraba de perfil, o con las piernas de perfil y el pecho de frente, es decir, sólo en dos dimensiones. De aquí en adelante las veremos girar hacia el espectador total o parcialmente, lo cual "no sólo imprime variedad a las representaciones, sino que, invitada por los escorzos, la mirada del espectador traspone la superficie del cuadro y, ya en una tercera dimensión muy atenuada, advierte la solidez y el volumen que los cuerpos ganan."⁵⁵ Muy pronto aparecen, además de las figuras vistas de frente, otras de espalda, con las piernas de perfil y el torso de medio perfil, o completamente de espaldas y una pierna de perfil.

El kylix (copa con asas) adquiere máxima importancia y los pintores especializados en él constituyen una clase independiente de los que se dedican a vasos mayores.

El más importante de los talleres que desarrolló esta técnica es el dirigido por Andócides (530-520 a.C.), que tuvo a sueldo varios pintores, siendo el mejor el denominado Pintor de Andócides, quien ya en la escuela de Exequias ocupó un lugar destacado como pintor de figuras negras, y que años más tarde realizó sus

⁵⁴ ROBERTSON, Martín. *El arte griego. Introducción a su historia*, tr. María Castro, Alianza, Madrid, 1987. p.125-126.

⁵⁵ BLANCO Freijeiro, Antonio, *Op. Cit.*, p. 135.

primeros ensayos en figura roja sobre unos cuantos vasos con figuras negras por una cara y figuras rojas por la otra (bilingüe). Un poco más joven que este autor, Psiax practicó juntamente las dos técnicas; pero sus pinturas con figuras negras son a veces como una transcripción de sus obras con figuras rojas.



Fig. 31

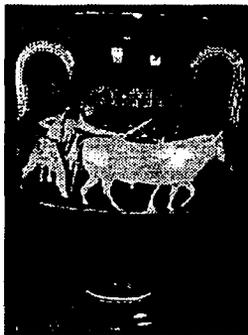


Fig. 32

Oltos, Epiktetos y Skythes son pintores de copas de este estilo de figuras rojas denominado 'estilo severo' por muchos autores -entre ellos Charbonneaux y sus colegas- y dominaron perfectamente la nueva técnica, pero Euphronios y Euthymedes alcanzaron con los mismos medios mayor altura (520-500 a.C.)

Oltos pintó en figuras negras una figura de Dionisos corriendo, en el interior de otro kylix, "es una espléndida imagen, colocada, como un sello, en el centro de una copa que era dedicada al servicio de Dionisos."⁵⁶

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.



Fig. 33

Pero también fue pionero de este nuevo estilo. Estas dos copas fueron hechas entre 520 y 510 a.C., en el estilo maduro del maestro. Para este tiempo, ya había experimentado con la nueva técnica por más de diez años y había llegado a manejarla con completa maestría.

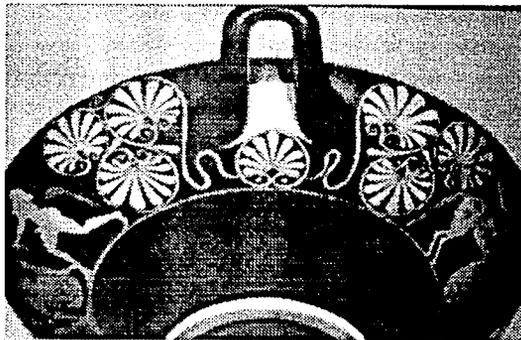


Fig. 34

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

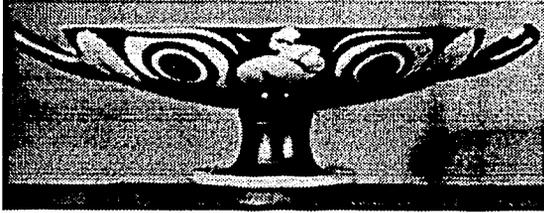


Fig. 35

Con relación al tema de las vasijas de figuras rojas, Blanco Freijeiro opina: "La afición con que todos ellos estudian los cuerpos en movimiento determina el predominio de ciertos temas: las escenas de palestra, donde los atletas someten sus músculos a ejercicio violento; los bailes de los 'comparsas', enloquecido por el vino, o en esfera más ideal y elevada, los ruidosos tropeles de bacanales y sátiros."⁵⁷

En cambio John Boardman dice que los temas y las historias siguieron siendo los mismos, "pero se percibe un cambio de énfasis en la representación de ciertos mitos y de muchas más escenas del género de atletas o de fiestas de bebedores."⁵⁸

Alrededor del año 500 se formó en la pintura de vasos una nueva generación de maestros que convivió con las últimas realizaciones de los pioneros. "A diferencia de sus maestros, los jóvenes pintores no mostraron un excesivo interés por la experimentación, sino que centraron sus preocupaciones artísticas en la explotación de los descubrimientos de aquéllos por su valor decorativo."⁵⁹

En el estilo de esta etapa (500-470 a.C.), llamado arcaico de madurez, se puede dividir a los autores en los especializados en kylikes, entre los que se encuentra el Pintor de Panaitios, Douris, el Pintor de Brygos, quizá discípulo del primero, y Makrón. Y por otra parte están el Pintor de Kleophrades, discípulo de Euthymedes, y el Pintor de Berlín, quienes adaptaron su estilo al adorno de grandes vasos.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁸ BOARDMAN, *Op. Cit.*, p. 95.

⁵⁹ ROBERTSON, Martin, *Op. Cit.*, p. 135.

En esta etapa, "los progresos en la observación del cuerpo fueron tales que el pintor apenas tiene problemas prácticos que resolver cuando dibuja una figura en movimiento. Sin embargo, se observa una cierta fidelidad a las tradiciones y a los convencionalismos del arte arcaico: se continúa trazando las figuras de mejor grado de perfil que de frente o de tres cuartos; los rostros presentados de frente son todavía más raros que en el siglo pasado."⁶⁰

El Pintor de Brygos, nunca perdió su poder de expresión, a pesar de la moderación y disciplina de su estilo. Una copa de fondo blanco que se encuentra en Munich nos da una impresión de su arte y carácter. El tema es de éxtasis y pasión. Presa de un frenesí de inspiración divina, una devota de Dioniso, se mueve en una salvaje confusión de movimiento.



Fig. 36

Para Schuchhardt, una importante variante entre las figuras negras y las figuras rojas es el fondo blanco, que se empleó desde el siglo VI hacia delante. En esta técnica, un fondo blanco baña el vaso y encima de éste, la figura o la decoración ornamental se aplicaba por incisión o en líneas de barniz negro o, posteriormente, una variedad de colores temporales.⁶¹

Una de las espléndidas ánforas del Pintor de Kleophrades, perteneciente a su período temprano, trata en uno de los lados, un tema muy representado: "el adiós

⁶⁰ CHARBONNEAUX, Jean. *Op. Cit.*, p. 335.

⁶¹ SCHUCHHARDT, *Op. Cit.*, p. 34.

del guerrero". Formas individuales siguen siendo derivadas del arte arcaico tardío: los ricos vestidos plegados, la delicada y convencional manera en la que la mujer toma su manto, la caprichosa separación de sus dedos. Sin embargo, en sus sutiles contornos y portes, en sus acciones y gestos, las figuras están llenas de una nueva energía, una nueva presencia. El gesto del guerrero, que ofrece un tazón es marcado y fluido; la mujer está inclinada hacia delante con desenvoltura y muestra su total absorción en la acción de servir. La pose solemne de las figuras, el peso, la casi angular forma de los perfiles, el generoso fluir de las armas, reflejan el nuevo e individual estilo del ceramista.



Fig. 37

El otro lado de esta ánfora muestra las figuras de dos atletas y su entrenador. Vemos que el joven de la derecha, en una complicada pose, se amarra unas cintas de piel en su muñeca para una lucha de box. Con un gesto parlante que es quizás admonición, el entrenador voltea a ver al joven de la izquierda. Ninguna de las dos figuras se superpone a otra, aunque los codos de las dos figuras de la derecha casi se tocan. Ellos están de pie sobre la estructura ornamental de la pintura, como estatuas separadas, como actores en escena. Sus gestos y movimientos están imbuidos de restricción y dignidad. Un ritmo común une a las tres figuras.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 38

Históricamente, comenzaba la llamada Grecia clásica, que tiene como fechas límites el año 480, año del incendio de la Acrópolis por las tropas de Jerjes durante las guerras médicas y el inicio de la dominación macedónica, en el 338 a.C., tras la batalla de Queronea.

Durante ambos siglos, (el V y principios del IV) según piensan diversos investigadores, entre los que se encuentra Pilar González⁶², Atenas conoció su época de mayor esplendor.

Desde 480 a.C., Atenas llegó a ser la ciudad gestora de la confederación de Delos, fundada en el 478 a.C. para asegurar la libertad de las ciudades del oriente griego y continuar la guerra contra los persas. Pocos años después, firmada la paz de Calias en el 449 a.C. con los persas, el poderío ateniense avivó la siempre latente rivalidad de Esparta, cuya participación y ayuda en las guerras médicas se había olvidado intencionadamente. A ella 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 ático-délica.

Como consecuencia de lo anterior, en el año 454 a.C., el tesoro de la confederación pasó de Delos a Atenas, empleándose para el embellecimiento de

⁶² Cf. *Historia universal del arte*, dir. Juan José Junquera, tomo II: "Grecia y Roma" por Pilar González Serrano, pp. 153-155.

la ciudad parte de los fondos comunitarios. Es importante mencionar esto porque debido a ello, acudieron artesanos y obreros de todo el mundo griego a esta ciudad, atraídos por la ingente cantidad de puestos de trabajo que se crearon para la realización de las obras de reconstrucción y embellecimiento de la Acrópolis.

Entre los años 475 y 450, el elevado espíritu y la grandiosa concepción que caracterizan a la plástica posterior a las Guerras Médicas se manifiestan también en la pintura de vasos y en las formas de éstos.⁶³ El influjo de la pintura mural, cuyo principal exponente es Polígnoto⁶⁴, se refleja en la obra de algunos pintores y trae como consecuencia el abandono de fórmulas antiguas. Y así, al lado de cuadros compuestos a la manera tradicional, aparecen ahora composiciones en que todas las figuras se distribuyen libremente por el espacio, como podemos ver en la siguiente figura.



Fig. 39

A mediados del siglo V a.C., Atenas, gobernada por Pericles, alcanzó sus momentos de mayor auge y prestigio. Este gran político y estratega, que estuvo al

⁶³ Cf. BLANCO Freijeiro, *Op. Cit.*, p. 200.

⁶⁴ La fecha de nacimiento de Polígnoto data alrededor del año 474, en la isla de Thasos, pero muy pronto se estableció en Atenas. Realizó múltiples cuadros, los autores aluden uno o varios cuadros de la Stoa Poikile, el célebre 'pórtico pintado' que dio nombre a la filosofía estoica. Hizo dos composiciones murales que decoraban la Lesque de Delfos, el hermoso pórtico construido a expensas de los Knidios. Estos dos cuadros de Polígnoto, inspirados ambos en Homero, representaban la Iliupersis o destrucción de la fortaleza de Ilión y la Nekyia, el descenso de Odiseo a las regiones del Hades (BLANCO Freijeiro, Antonio. *Arte griego*, p. 189-190).

frente del destino de Atenas durante quince años (443-429), tuvo el acierto de rodearse de los intelectuales y artistas más preclaros de la época: Anaxágoras de Clazomene, Zenón de Elea, Protágoras, Heródoto, Fidas, etc.

La expansión industrial y comercial de la que disfrutó Atenas, como consecuencia de la política agresiva de Pericles, fue en definitiva la causa de que otras ciudades, inermes ante el poderío económico ateniense, entre ellas Megara y Corinto, apoyaran a Esparta en sus continuos enfrentamientos con Atenas. Las llamadas guerras del Peloponeso 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 que hasta entonces habían carecido.⁶⁵

Como ya había mencionado, al lado de la cerámica de figuras rojas adquieren gran desarrollo los vasos de fondo blanco. "Los primeros ejemplares de esta nueva técnica habían hecho ya su aparición a fines del período arcaico, pero es ahora cuando adquieren una categoría tan alta como los de figuras rojas, y en ellos ha de verse, mejor que en estos últimos, la austera gama cromática de la gran pintura."⁶⁶

⁶⁵ Cf. *Historia universal del arte*, dir. Juan José Junquera, tomo II: "Grecia y Roma" por Pilar González Serrano, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 153-154.

⁶⁶ BLANCO Freijeiro, *Op. Cit.*, p. 201.



Fig. 40



Fig. 41

Se pueden distinguir aquí varios grupos: la escuela del Pintor de Altamura y del Pintor de Nióbides; el grupo del Pintor de Villa Giulia; el del Pintor de Penteseilea junto con el Pintor Sotades; y el Pintor de Pan. Cada grupo desarrolla su propio estilo.

En el período que va de 450 a 430 a.C., los principales representantes son el Pintor de Aquiles, Polignoto, homónimo del gran pintor y muralista, y el Pintor de Eretria, con el cual se verifica la transición al período siguiente. El primero florece durante los años en que Fidias y sus hombres decoran el Partenón. Estos autores hacen uso del fondo blanco en los vasos.

Los vasos del período que comprende los años del 425 al 390, son parte del estilo denominado 'suntuoso', traduciendo el término que en este caso emplean los tratadistas alemanes (*reicher Stil*), o bien 'estilo de fines del siglo V', menos descriptivo que el anterior, pero que sirve también para incluir aquellos vasos en que perdura la tradición de la época precedente.⁶⁷

En los comienzos de este nuevo período se advierte que las majestuosas figuras del llamado arte clásico van cediendo sus puestos a otras más delicadas y frágiles. "En la temática predominan las escenas de la vida doméstica: damas en su tocador, madres que juegan con sus hijos, coloquios amorosos; los dioses y los

⁶⁷ *Ibid.*, p. 280.

héroe se repliegan en retirada ante el dominio exclusivo de Afrodita y Dioniso, que llenan los vasos con sus alegres cortejos⁶⁸.

En la técnica de figuras rojas, los barnices blanco y amarillo ocupan áreas cada vez mayores, a costa del rojo y del negro, los colores esenciales.

A finales de siglo, "al igual que sucede en la escultura, se percibe una corriente barroca, puramente ornamental, que convive con otra que, aún añorante de la temática fidiaca, insiste en componer escenas solemnes, cargadas de contenido heroico"⁶⁹

Se distinguen tres modalidades estilísticas de vasos en esta época: la derivada del grupo de Polígnoto, cuyos representantes principales son: el Pintor de Cleophón y el Pintor del Dinos en Berlín; la del Pintor de Meidías; y la del Pintor de Talos junto con el Pintor de Prónomos y el Pintor de Suessula.

El primero se caracteriza por la grandiosidad de sus composiciones, por sus figuras de formas redondas y carnosas, por sus vestidos amplios, con pliegues de corte clásico y por su perfecto sentido del espacio.

El tercero, el cual se da ya a fines del siglo V y comienzos del IV, desarrolla un estilo sumamente artificioso; cuadros dibujados con líneas de desigual anchura; en los vestidos de sus figuras abundan los ajedrezados, los espirales y los demás adornos de las telas bordadas; los colores blanco y amarillo transforman el aspecto tradicional de los vasos; las figuras subrayan todos sus actos con ademanes declamatorios, que resultan un tanto ridículos en la decoración cerámica.

Es el segundo estilo el que mejor refleja el sentir de la época, el pintor de Meidías es un manierista que parece empeñado en darnos en su cerámica la versión del estilo escultórico del más grande de los manieristas antiguos, Calímaco. Sus asuntos predilectos se desenvuelven siempre entre mujeres. En sus cuadros abundan las expresiones melodramáticas: cabezas vistas de medio perfil con la mirada anhelante dirigida a lo alto, o intensamente concentrada en alguien o algo que se desea. Como aspirando a evadirse de las desventuras de su tiempo, el

⁶⁸ *Ibid.*, p. 281

⁶⁹ GONZÁLEZ Serrano, Pilar, *Op. Cit.*, p. 207.

Pintor de Meidías se remonta a un mundo de dulce poesía, habitado por mujeres de nombres sonoros y evocadores.⁷⁰

Para Blanco Freijeiro, el desastroso final de la Guerra del Peloponeso señala el comienzo de una nueva fase en la historia del arte griego, ateniense específicamente: "Atenas, privada de su hegemonía política, deja de ser el centro principal de las actividades artísticas, sobre todo en el campo de la arquitectura, y las ciudades jónicas de Asia, gobernadas por sátrapas filohelenos, se convierten en escenario de las más espléndidas empresas monumentales de esa centuria."⁷¹

Atenas, vencida, se vio regida por un gobierno impuesto por Esparta, el llamado de los 'treinta tiranos', treinta oligarcas que implantaron durante algún tiempo un régimen de represalias. El poder de Esparta se mantuvo hasta 371 a.C., fecha en la que sus ejércitos, que parecían invencibles, fueron derrotados por los tebanos en la batalla de Leuktra, al mando del general Epaminondas. Se inició así 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. El empobrecimiento de la agricultura, principal fuente de riqueza en todas las ciudades griegas, dio paso al fenómeno de la emigración, la piratería y la proliferación de los mercenarios dispuestos a venderse al mejor postor."⁷²

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 (338 a.C.).

Pilar Gonzalez, acerca del llamado 'arte clásico' del siglo IV opina:

"Tras la derrota política de Atenas, después de la Guerra del Peloponeso (404 a.C.) no se produjo, como hubiera sido de esperar, una decadencia cultural, sino que, muy al contrario, fue cuando, consciente de la importancia de su prestigio, se aprestó a acuñar las directrices básicas de su legado espiritual. Tras la muerte de Sócrates en el 399 a.C., las figuras de Platón y Aristóteles elaboraron unos sistemas filosóficos, científicos y éticos de valor universal, al

⁷⁰ BLANCO Freijeiro, *Op. Cit.*, p. 282-283.

⁷¹ *Ibid*, p. 289.

⁷² GONZÁLEZ Serrano, Pilar. *Op. Cit.*, p. 154-155.

tiempo que Demóstenes defendía, con su brillante y valiente oratoria, la democracia frente al férreo poder impuesto por Filipo de Macedonia. Mientras, a través de las representaciones teatrales, las virtudes y los vicios de sus personajes ejemplificaban las conductas éticas a seguir y vituperaban todo cuando debía despreciarse. En términos generales, se produjo un acelerado proceso de reflexión, frente al de plenitud del que se había disfrutado en el siglo anterior. Dicha postura se reflejó, asimismo, en el campo de las Bellas Artes. En la arquitectura se despertó una gran preocupación por la urbanística y la funcionalidad de los edificios civiles; en la escultura se inició una afanosa búsqueda de los recursos estilísticos capaces de transmitir la íntima expresión de los sentimientos, y una marcada predilección por las composiciones movidas y los escorzos violentos, todo lo cual desembocaría en la etapa siguiente en el llamado 'barroco helenístico'.⁷³

Para Boardman, "los mejores estilos de pintura de vasos no sobrevivieron al final del siglo IV en Atenas. Los intentos de imitar pintura en gran escala no tuvieron éxito, debido a las serias limitaciones que imponía la técnica de figura roja, sobre todo su fondo negro y su aspecto general que, en esencia, era bicolor. Pero en el siglo V ya eran populares los vasos sencillos, pintados con un bello color negro reluciente, como también tazas y otras vasijas cuyo adorno era floral. Los vasos sencillos permitían adornos también sencillos, primero estampados, y luego imitando la decoración en relieve de las vasijas de metal."⁷⁴

Freijeiro también opina lo anterior: "la cerámica ática de comienzos del siglo IV prolonga la dirección de la de fines del V sin renovarla. Su mayor interés radica en su gran difusión. Cuando las fábricas del sur de Italia (Apulia, Paestum) le hacen competencia, busca nuevos mercados en remotos puntos del Mediterráneo y del mar Negro, y es por tal motivo la que más abunda en la costa oriental y en el mediodía de España."⁷⁵ Dos de los pintores de entonces son el que pinta algunos ojos del revés ('Pintor de oculi retorti') y el del Tirso Negro (porque da este color a las puntas de los tirsos en sus escenas báquicas).

⁷³ *Ibid.*, p.207.

⁷⁴ BOARDMAN, John. *Op. Cit.*, p. 177, 178.

⁷⁵ FREJEIRO, *Op. Cit.*, p. 344-345.

Hacia el 370 se inicia una restauración del estilo clásico, que se percibe en la cerámica por la aparición en ella de figuras atléticas y bien construidas.⁷⁶ Los vasos áticos de este período (370 – 320) se conoce como 'vasos de Kerch' por los muchos encontrados en esta localidad de Crimea.

La investigación de este trabajo tendrá como límite temporal el inicio de la llamada época helenística, es decir, el año de la muerte de Alejandro Magno (323 a.C.).

⁷⁶ *Ibid*, p. 345.

CAPÍTULO III:
Orfeo en la cerámica

El primer escritor que hizo referencia a Orfeo, como dije en el primer capítulo, fue Íbico, y lo hace en el siglo VI a.C.; en este tercer y último capítulo mostraré desde qué fecha y de qué manera lo representaron los artistas plásticos en las vasijas; así como qué parte de la vida y aventuras de este héroe fueron las que estuvieron interesados en representar, para así poder observar la homogeneidad con que los pintores representaban ciertos pasajes, por ejemplo la muerte de Orfeo, de lo que se pudiera inferir qué tan presente tenían el mito o leyenda de este héroe para poder plasmarlo.

Al mismo tiempo haré mención de algunas de las citas de los autores que ya referí en el capítulo primero, para así poder observar la semejanza que hay entre los testimonios escritos y los testimonios pictóricos y, en el caso en que no hubiera testimonio escrito, marcar la importancia de la tradición oral, ya que habrá detalles en la cerámica que no se plasmaron por escrito.

Es cierto que la religión o secta que Orfeo fundó o reformuló¹, pudo haber tenido influencia en la cerámica griega, concretamente en la ática –que fue la que más producción tuvo en la época que analizaré– aún más si pensamos que Atenas fue probablemente el foco principal del orfismo², sin embargo, como dije desde el principio de este trabajo, no trataré el tema de la religión órfica.

Lo anterior tiene como explicación que lo representado en la cerámica es precisamente su historia, es decir, la figura mitológica de Orfeo, lo que la gente conocía acerca de sus aventuras. Guthrie dice al respecto: “Considerada como tal, su historia puede separarse de toda conexión religiosa y además, en cada caso, el artista piensa en su propia composición, su poema o su vaso, no en la preservación de una tradición coherente o en los dolores de cabeza de un mitologista de nuestro siglo.”³

Quisiera aclarar que no obstante el no haber podido acceder a los acervos de cerámica de los principales museos del mundo, considero que la investigación realizada a través de catálogos y libros de arte especializados en cerámica griega me ha permitido reunir el material suficiente para lograr mi propósito ya

¹ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 7-25.

² *Ibid*, p. 48-49.

³ *Ibid*, p. 27.

mencionado párrafos arriba. No obstante, tomaré en cuenta lo que distintos autores digan acerca de la existencia de vasijas no mencionadas aquí.

Guthrie afirma que la figura de Orfeo es representada en un gran número de vasijas, y dice⁴ que la más antigua es una de figuras negras, donde podemos ver a un tañedor de lira y la inscripción: Χαῖτε Ὀρφεῦ ("Salud, Orfeo").

Lamentablemente Guthrie no refiere la fecha precisa de la realización de esta obra, pero si pensamos que en general, esta técnica representó ciertas escenas del círculo épico troyano, como el cegamiento de Polifemo; historias de los dioses más importantes como Zeus y Apolo; y figuras como las amazonas, centauros, sátiros o silenos⁵, y que sólo hasta el siglo VI a.C. -con la invención de la técnica de figuras rojas- se empezaron a representar deidades y héroes más jóvenes, como Orfeo, podemos suponer entonces que esta vasija haya sido una de las últimas fabricadas con la técnica anterior, ya sea en el siglo VI o incluso en el V, fecha que coincidiría con uno de los primeros autores que hablaron de las cualidades cantoras de Orfeo, Simónides, quien vivió del 556 al 468 a. C.

Acerca de las primeras representaciones de nuestro héroe, Thomas H. Carpenter dice que dejando a un lado su inclusión en representaciones de los Argonautas, "probablemente no aparece en ninguna obra de arte hasta los inicios del siglo V. En un número escaso de los últimos vasos áticos de figuras negras que se fabricó se le muestra tocando su lira o cítara."⁶ Lo anterior refuerza la hipótesis acerca de la fecha de la primera imagen de Orfeo. Acerca de la mencionada inclusión de éste en las representaciones de los Argonautas hablaré más adelante.

En cambio Jane Ellen Harrison, sostiene que "Orfeo no aparece en absoluto en los vasos de figuras negras" y agrega que esto puede considerarse como una nota de su llegada tardía.⁷ Lo cual me parece erróneo si tomamos en cuenta la opinión de diferentes autores, entre los que se encuentra Guthrie, quien dice que Orfeo aparece mucho antes incluso que su misma religión, de la cual ya tenemos

⁴ *Ibid*, p. 22.

⁵ BOARDMAN, John. *Athenian black figure vases. . A handbook*, Thames and Hudson, London, 1974, p. 216-217.

⁶ CARPENTER, Thomas H. *Arte y mito en la antigua Grecia*, Ediciones Destino, p. 82.

Thames and Hudson, Londres, 1991.

⁷ ELLEN Harrison, Jaen. *Op. Cit.*, p. 457-458.

testimonio en el siglo VI, de hecho, en Atenas, Pisístrato (quien empezó a gobernar en el 560 a.C.) ordenó editar textos, entre los cuales se encontraban los órficos, por lo cual podemos darnos cuenta que si para el siglo mencionado Orfeo y los órficos ya eran citados en textos y más aún, recopilados, seguramente eran conocidos desde mucho antes, por lo que sería incorrecto afirmar una llegada tardía de Orfeo.

El orden en que presentaré las imágenes será lo más apegado a las referencias escritas del primer capítulo, y dejaré al final los pasajes de los cuales no encontré referencia en la cerámica.

Trataré el tema del lugar y fecha de nacimiento de Orfeo en el transcurso de los otros pasajes de su vida, debido a que de este pasaje como tal, no hay representaciones, pero el lugar, por ejemplo, se puede inferir del tipo de ropa que usa él o los que se encuentran con él en las imágenes, razón por la que en los siguientes párrafos ofreceré una sinopsis sobre las vestimentas griega y tracia:

En Grecia la vestimenta estaba fabricada con el fin de sobrellevar temperaturas elevadas, por lo que generalmente sólo utilizaban prendas ligeras, sin embargo, había diferentes estilos y maneras de utilizarlas, por lo que referiré las principales que, por tanto, están representadas en las vasijas.

Entre los siglos I y VII a.C. la prenda que usaban los hombres y las mujeres era el quitón (*χιτών*), pieza de tela rectangular que se colocaba alrededor del cuerpo de tal forma que el brazo salía por un agujero del lado cerrado y los dos extremos del lado abierto se ataban sobre el hombro opuesto con un botón o broche (fibula). En este lado, por tanto, el quitón estaba completamente abierto, al menos hasta el muslo, por debajo del cual se podían prender con un alfiler o coserse los dos extremos. El quitón estaba sujeto alrededor de las caderas con una cinta o cinturón, y la parte inferior se podía acortar lo que se quisiera sacándola de este cinturón, este quitón sin mangas lo llevaban principalmente los dorios. Los atenienses lo adoptaron en la época de Pericles (siglo V), después de haber llevado antes el quitón más largo, cosa particular entre los jonios de Asia Menor.



Quitón jónico

El quitón se colocaba en pliegues típicos sobre el cinturón, más cortos o más largos. Muy probablemente la parte del quitón que sobresalía, la cual nos encontraremos de nuevo como prenda independiente, era llamada por los griegos diplo.⁸

Encima del quitón, las mujeres a veces llevaban el peplo, que era un paño en forma de chal que colgaba desde el hombro hasta la cintura.



Mujer con peplo

⁸ GUHL, E. y W. Koner. *Los griegos. Su vida y costumbres*, Edimat Libros, España, 2002, p. 224.

Además, tanto los hombres como las mujeres llevaron el himation, manto de carácter envolvente. De diseño rectangular, colocado sobre el cuerpo o cabeza, para cubrirla y protegerse del frío. Medía 3 mts de largo por 50 cm de ancho, se colocaba de tal forma que se echaba una esquina sobre el hombro izquierdo por la parte delantera y lo sujetaba al cuerpo el brazo izquierdo. En la parte de atrás se tiraba de la prenda hacia el lado derecho hasta cubrir completamente la parte superior del hombro derecho o, al menos, hasta la axila, en cuyo caso el hombro derecho quedaba al descubierto. Finalmente, se echaba de nuevo el himation sobre el hombro izquierdo para que los extremos cayeran sobre la espalda. Hombres y mujeres lo llevaban de la misma forma. Era más típico dejar el brazo derecho libre. Las jóvenes griegas soltaban una de las fibulas o cruzaban los extremos de la prenda en "x" entre el busto, dejando éste libre.⁹



Joven con himation



Mujer con quitón e himation

Como abrigo se ponían la clámide, manto corto de forma rectangular con pesos en las puntas para impedir que el viento los levantara; se ajustaba con una hebilla en el hombro o en el pecho. El material era normalmente lana; difería del himation, en que aquél era más chico; también más fino, delgado, más variado en color y susceptible de adornar, generalmente su longitud es dos veces su ancho. Los más adornados, eran designados a las mujeres, finamente decorados con una franja; y

⁹ *Ibid.*, p. 226-8

aquéllos usados por distintos pueblos, como los fenicios, troyanos, frigios y otros asiáticos, eran también bordados, o entretejidos con oro. La manera más común de utilizar la clámide era pasar uno de sus lados más cortos alrededor del cuello y sostenerlo con un broche (*fibula*), ya sea por encima del pecho, en cuyo caso éste cuelga por la espalda, llegando hasta las pantorrillas; ya por encima del hombro derecho, a fin de cubrir el brazo izquierdo. En otros casos, se hacía caer graciosamente del hombro izquierdo; o era lanzado ligeramente hacia atrás de la espalda, y pasaba encima o de un brazo o de un hombro, o de los dos; o finalmente, era puesta sobre la garganta, pasaba detrás del cuello, y cruzaba hasta caer por la espalda, y a veces, las extremidades eran otra vez llevadas a los brazos u hombros. La capacidad del manto de enrollarse de cualquier forma alrededor del cuerpo, lo hace útil incluso para la defensa.¹⁰



Joven con clámide

Acerca del calzado, Homero dice que un hombre, cuando deja la casa, ata a sus pies las espléndidas sandalias, cuya costumbre continuó durante mucho tiempo. Hay tres formas principales que según la nomenclatura moderna, se pueden denominar sandalia, zapato y bota.¹¹

¹⁰ *Harper's dictionary of classical literature and antiquities*, p.333-334.

¹¹ *Apud GUHL. Op. Cit.*, p. 241.

Lo más común entre los hombres eran unas abarcas de piel de buey ceñido al tobillo con unas cuerdas entrelazadas. Las personas más acomodadas calzaban sandalias más o menos lujosas.

Tanto en Grecia como en Roma las mujeres usaban una especie de zapatilla que cubrían sólo los dedos y la parte anterior del pie.

El conturno inventado por los griegos y adaptado por los romanos se considera calzado de lujo, se diferencia del calzado corriente porque llegaba hasta la mitad de la pantorrilla, y a veces hasta las rodillas, se ataba con lazos en la parte delantera para destacar lo más posible la forma de la pierna.

De los diferentes accesorios para cubrirse del sol o del frío, se puede decir que en las ciudades, caminaban en su mayoría con la cabeza descubierta, debido muy probablemente a la mayor cantidad de pelo en las zonas del sur, que además, los griegos cuidaban con gran esmero. Los viajeros, cazadores y los artesanos que estaban expuestos al sol de forma especial, utilizaban protecciones ligeras para la cabeza.

Contraria a la griega, la vestimenta usada por los tracios estaba pensada para climas más fríos -recordemos que Tracia se encuentra al norte de Grecia- y fue referida por Heródoto: "llevaban en la cabeza pieles de zorro; iban vestidos con túnicas, sobre las que lucían amplios mantos de vistosos colores, y calzaban unas botas de piel de cervato¹² que les cubrían las piernas hasta la rodilla, además portaban venablos¹³, peltas¹⁴ y unos cortos puñales."¹⁵

Después de haber referido vestimentas de los dos pueblos, continuaré con el momento del nacimiento de Orfeo y de sus progenitores: Eagro o Apolo como su padre y Calíope como su madre, no encontré testimonio alguno que nos pudiera remarcar esto que algunos escritores como Platón, Píndaro, Apolonio de Rodas y Pausanias, entre otros, refirieron. Aunque sí veremos vasijas con las musas e incluso con Apolo, esto no indica que ellos sean sus padres, ya que se encuentran en una situación que no hace referencia a su nacimiento. Debido a que este

¹² Ciervo pequeño.

¹³ Dardo o jabalina.

¹⁴ Especie de escudo o adarga (de cuero y ovalado).

¹⁵ HERÓDOTO, *Historias*, Gredos, VII, 75.

pasaje no está plasmado, me hace pensar que ni la ascendencia de Orfeo ni el modo o circunstancias en que nació fueron tan importantes entre los demás relatos como para representarlos en las vasijas y más aún, que no importaba si Orfeo era hijo de un dios, de una musa, o de mortales, sino las hazañas que había realizado.

En algunas vasijas vemos a Orfeo cantando, dando muestra de su voz prodigiosa, sobre la que hablé en el primer capítulo y que describen autores como Simónides, Esquilo, Eurípides, Platón, Apolonio de Rodas, Diódoro de Sicilia e incluso Pausanias, que asevera que Orfeo no existió.

La primera representación que trataré (fig. 42) es la que Guthrie refiere como la primera en donde podemos ver a Orfeo.



Fig. 42

Aquí observamos una figura que está tocando la lira, lleva puesto un manto diferente al que veremos más adelante en Orfeo y el tocado de su cabeza también es especial. Debido a que esta vasija es anterior a las que referiré más adelante, e incluso de diferente estilo, aquí podemos observar un atuendo de sacerdote que no veremos en las siguientes.

Lo que más llama la atención de esta imagen es que tiene escrito el nombre de Orfeo; esto lo hacían los ceramistas cuando sabían que el público no reconocía fácilmente al personaje representado, principalmente en vasijas de figuras negras;

pero fue desapareciendo paulatinamente, hasta que los observadores ya sabían de quién se trataba¹⁶. Sin embargo, en este caso era más difícil que el nombre de Orfeo no apareciera si es que el artista quería representarlo tocando la cítara o la lira, debido a que como en el primer capítulo expliqué, la música era algo muy importante entre los griegos y un elemento fundamental en cada celebración, por lo que no es extraño encontrarnos con muchos tañedores de cítaras y liras en las vasijas. Por lo tanto fueron más comunes las representaciones de Orfeo en otras circunstancias, con las cuales el público lo podía identificar mejor.

Sin embargo hay otras imágenes de Orfeo en la misma actitud que la anterior, en un kylix ya de figuras rojas con fondo blanco (fig. 43), podemos ver a Orfeo tocando su cítara sin ninguna persona que lo escuche, al igual que lo vimos en la figura negra anterior. No hay ningún rasgo característico que nos muestre que este personaje es Orfeo, sin embargo, Pierre Devambez¹⁷ lo afirma, basándose en la faceta de tañedor de cítara. Como podremos observar más adelante, éstas tampoco son las vestimentas con las que comúnmente representaron a Orfeo en la mayoría de las vasijas de este mismo siglo V. Este tipo de vestidos son más usados por los tracios que escuchan su canto, incluso por las mujeres que lo asesinan: son pieles características de este lugar. Si es que en realidad fuera Orfeo, su vestimenta nos referiría a su procedencia tracia y no helena como en la mayoría de las vasijas, lo cual puede ser explicado por la fecha de elaboración, el segundo cuarto del siglo V a.C., esto es, anterior a las que representan a Orfeo en otras circunstancias.

¹⁶ *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. IV: "El arte griego", p. 153.

¹⁷ DEVAMBEZ, Pierre, *La pintura griega*, Diana, México, 1967, p. 106.



Fig. 43

Como consecuencia de lo que expliqué párrafos arriba, acerca de que la música era un elemento muy importante en la cultura griega y, por lo tanto, también las representaciones de citaristas, el hecho de ver a Orfeo tocando su instrumento sin compañía, como un simple citarista, no fue lo más común en las imágenes, lo cual nos obliga a buscar un rasgo más especial en Orfeo que lo pueda diferenciar.

La siguiente crátera ática de mediados del siglo V (fig. 44), es considerada la más importante en el pasaje de Orfeo como cantor, de hecho al autor se le conoce como el 'Pintor de Orfeo'; lo podemos ver sentado en una roca o pequeña loma tocando una gran lira, su cabeza está echada hacia atrás y su boca abierta cantando. Usa un himation que, aunque también tiene adornos, no lleva la parte de la nuca que usan los tracios y a éste le cuelga alrededor de su cintura, dejando la parte superior de su cuerpo descubierta. Su cabeza está coronada de laureles, lo cual es importante si pensamos que en Grecia y posteriormente en Roma el laurel era, por una parte, un árbol sagrado que se ofrecía a Apolo y por otra, ya en coronas, era un símbolo de victoria, de triunfo y de inspiración¹⁸, lo cual está completamente claro en esta imagen en la que en el centro, victorioso está Orfeo, inspirado, como gran poeta, y aunque la corona no haya sido resultado de una victoria en una competencia, sí está venciendo el carácter hostil de los tracios.

¹⁸ PÉREZ-Rioja, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997, p. 266-267.

Lo están escuchando cuatro hombres que debido a sus mantos, podemos decir que son tracios, de hecho, para Jane Ellen Harrison, estos tracios sustituyen a las bestias salvajes que son apaciguadas -según diversos autores griegos- por Orfeo¹⁹. Esta autora afirma que estas bestias salvajes no aparecen jamás en la cerámica, pero ya veremos más adelante que sí aparecen otros tipos de animales. Los cuatro oyentes están de pie. A la derecha, de frente a Orfeo, un joven se inclina recargado en su lanza, con un pie encima de la loma. Su capa no lo rodea, sino que únicamente cae encima de sus hombros, dejando el cuerpo de frente y desnudo; no parece tan bien dispuesto hacia la música, le mira fijamente, enfadado, tratando de penetrar el poder de su arte. Uno más viejo, con barba, se encuentra más lejos a la derecha. Su manto lo envuelve estrechamente, ocultando sus manos, una de las cuales sostiene una lanza. Parece que no le gusta el encanto de Orfeo y da media vuelta para marcharse (esto se puede ver en la forma en que se encuentran sus pies), aunque sigue mirando hacia atrás ya que no puede romper el hechizo. A la izquierda de Orfeo, un hombre joven, está de pie viendo hacia delante. Sus ojos están cerrados, como escuchando la música, se podría decir que se ha rendido plenamente y su peso descansa en su lanza. Otro hombre joven, se recarga en su hombro, sus ojos están fijos en Orfeo. Él sostiene dos lanzas en su mano derecha. Los cuatro hombres que escuchan, usan las mencionadas capas de piel que tienen una tela rayada en la nuca para protegerla del sol. Los tres hombres jóvenes usan sus mantos sueltos sobre sus hombros, dejando al descubierto sus cuerpos, mientras que el viejo está enrollado en él. La capa del joven en el extremo izquierdo, está colgada en su espalda. Utilizan también gorros de piel de zorro.

Aunque sí utilizan la vestimenta descrita por Heródoto, parece que no hace frío, ya que no cubren totalmente sus cuerpos, y aunque pueda o no hacer calor en otras estaciones del año, me parece que el utilizar estas capas era, para el pintor y probablemente también para el espectador, una marca de que eran tracios lo que, al mismo tiempo, fijaba una clara diferencia entre ellos y Orfeo.

¹⁹ ELLEN Harrison, Jane, *Op. Cit.*, p. 458.

El hecho de que los hombres porten lanzas, nos recuerda lo referido por Conón, quien nos dice que las mujeres tomaron las armas de sus esposos para matar a Orfeo, en este caso, las lanzas, que veremos más adelante en manos de las mujeres que lo asesinan.

Los cinco personajes se encuentran rodeados por un marco, que delimita el espacio en el que se representa la acción, y aunque del otro lado haya una escena que no tenga ninguna relación con ésta, puede estar totalmente desarrollada, ya que son dos cuadros distintos, cerrados.

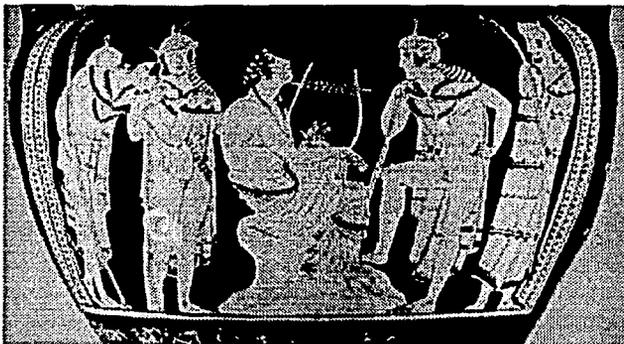


Fig. 44

Acercas de los tracios, Heródoto dice que, a lado de los hindúes, éstos eran la raza más numerosa; los describe como gente salvaje, cruel, rapaz, encantados con la sangre, feroces y amantes de la guerra.²⁰

Lo anterior me hace pensar en que Orfeo se encuentra en Tracia como visitante, ya que, como podemos ver por sus vestidos, él no es tracio, sino griego; y tiene una función específica en este lugar: apaciguar a este pueblo, razón que parece lógica si nos basamos en lo que refiere Heródoto.

Guthrie afirma que: "En los vasos está rodeado de extranjeros, su apariencia ofrece mucho contraste, pero con su música logra modificarles las intenciones

²⁰ HERÓDOTO, *Op. Cit.*, V, 3-8.

posiblemente hostiles.”²¹ Recordemos que lo que Orfeo creó no fue una religión nueva, sino una reforma de la dionisiaca, haciéndola menos cruel y salvaje.

En una cratera de figuras rojas también de mediados del siglo V (fig. 45), volvemos a ver a Orfeo rodeado de hombres, está sentado -suponemos- en una roca, pero ésta no está dibujada, así que parece que flota en el aire, tal vez esto implica el ensimismamiento en que Orfeo cantaba sus poemas, o quizá sólo tenga que ver con una cuestión meramente práctica, ya que ocuparía mucho espacio una roca utilizada sólo para sentarse.

Está tocando su lira, que sostiene en medio de sus dos piernas, es una gran lira de ocho cuerdas, sus piernas están rodeadas por su himation que sólo le cubre de la cintura para abajo, dejando su pecho y brazos al descubierto, tiene una corona de laurel y parece muy concentrado, como ya mencioné, en su música; en el piso, vemos una tortuga dirigirse hacia él, así como un caballo del lado derecho de la vasija que, aunque tiene correas, nadie lo sostiene.

Estos dos animales, que ya había anticipado páginas arriba, son unos de los pocos que se plasman junto con la figura de Orfeo y como podemos ver, no son salvajes, sino que se trata de animales, uno tranquilo y el otro domesticado y utilizado por el hombre; en realidad, sólo algunos autores, como Eurípides y Diódoro de Sicilia mencionan que eran bestias o animales salvajes los que lo seguían, pero los demás sólo relatan que eran animales, en general. También podríamos pensar que la tortuga representa un paralelismo entre las cualidades del mismo animal y las que Orfeo produce con su canto: el quietismo y la tranquilidad; y el caballo haya sido sólo una intervención del artista, como parte de la vida cotidiana de sus personajes.

Sin embargo, la piedra pequeña que vemos a lado de la tortuga sí es referida por la mayoría de los autores que hablan de los poderes del canto de Orfeo, debido a que también lo seguían esta clase de objetos, lo que nos hace volver a la idea de que el artista, en un espacio tan pequeño, quiso plasmar las cualidades generales que poseía Orfeo, en la misma época en que los autores referían estas mismas cualidades por escrito.

²¹ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 49

Del lado izquierdo de Orfeo se encuentra un hombre que recarga su lanza, con su brazo derecho en el piso, ve a Orfeo con gran atención, lleva puesto un quitón corto, hasta arriba de las rodillas, y encima una capa sostenida en el pecho. También usa una gorra que tiene en la parte de atrás, colgándole por la espalda, una cola de un animal que quizá sea un zorro. Del lado derecho de Orfeo hay un hombre que reposa su pie derecho en la misma piedra imaginada por nosotros donde Orfeo canta, y con su brazo derecho sostiene también una lanza que clava en el suelo, está vestido de la misma forma que el hombre de la izquierda, pero éste lleva botas, a las que les cuelgan una especie de tiras de piel. Y aunque ya mencioné que en Grecia se llegaron a usar botas, éstas parecen mucho más gruesas y por lo tanto, más calientes de las que se pudieran utilizar en aquella zona.

Este segundo personaje también lleva barba. La última figura, en el extremo derecho, es otro tracio que se encuentra detrás del caballo, el cual le tapa la mitad del cuerpo; este hombre está vestido con la misma capa y gorro anteriores, pero no tiene barba, también sostiene una lanza con su brazo derecho.

En esta cratera los personajes no están pisando ningún suelo visible, es decir, no hay un marco que delimite la escena, así como Orfeo tampoco está sentado en nada visible.



Fig. 45

Existe una cratera muy interesante (fig. 46) que tiene un aspecto encantador de Orfeo con la causa de su muerte, lo que nos lleva a reforzar la teoría de que el hecho de que el canto de Orfeo hechizara a los hombres tracios fue la causa de que sus esposas lo asesinaran, como lo refiere Conón y Pausanias, no así el enojo de Dioniso en contra de Orfeo por modificar e intervenir en su religión, como Esquilo lo maneja en su obra perdida.



Fig. 46

Vemos a Orfeo sentado en una roca, otra vez imaginada por nosotros, pero en este caso creo que fue sólo una solución técnica, ya que no hay más elementos que los tres personajes, por lo que la roca estaría de más si es que el artista quiso plasmar únicamente personas.

Orfeo está tocando la lira, absorto en su música, lleva una corona de laurel. Un tracio, usando la típica capa tracia, botas y una manta vivamente decorada, ha estado escuchando y ahora voltea hacia una mujer tracia. Ella acaba de llegar, como lo indica su posición momentánea, y ha traído un cuchillo curvo para matarlo, cuchillo que veremos en repetidas ocasiones en las vasijas que muestran el momento preciso en que Orfeo es asesinado. Por lo anterior se puede pensar que los dos tracios simbolizan respectivamente la multitud de hombres tracios movidos por la música de Orfeo y la multitud de mujeres que lo despedazaron en sus celos. La absorción de éste en su música y su lejanía de los que lo escuchan

preparada la mujer para matarlo o tal vez el artista simplemente lo plasmó como una manera de relacionar la escena con Dioniso, lo cual nos remitiría a la historia de Esquilo en la que las ménades son las que lo matan sin embargo, como podemos ver, las mujeres tampoco son ménades, por lo que hasta ahora no hay nada que nos indique que Orfeo haya sido asesinado por las adoradoras de aquel dios. Carpenter sustenta este hecho, ya que dice que en ninguno de los vasos las mujeres cuentan con los atributos de las ménades.²³

Las dos mujeres están armadas, la que está detrás del sátiro con un gran palo, y la de la derecha, que está detrás del hombre tracio, con una lanza. La actitud en que se encuentra esta segunda mujer es muy extraña, ya que no se ve dispuesta a atacar, como todas las mujeres anteriores y la otra de esta vasija, incluso sus pies nos muestran una posición quieta, ya que se encuentran de frente, viendo hacia nosotros, tal vez el hombre tracio sea su propio marido y le impide físicamente el paso, o tal vez insiste en poder escuchar a Orfeo pero, como Conón refiere, esta actividad era exclusiva de los hombres.

En la siguiente hidria (figs. 48 - 53) -de la que también refiero su desdoblamiento (fig. 54)- podemos observar que otra vez están unidos los dos aspectos: las mujeres que lo asesinan y la inmovilidad de los hombres encantados por la música de Orfeo y, aunque aquí éste ya no está tocando su lira, sí la defiende de sus agresoras, y al mismo tiempo puede que la esté utilizando como arma, ya que es con lo único que cuenta.

Me parece interesante remarcar esta oposición: la movilidad y furia de las mujeres comparada con los dos personajes que aparecen estáticos, lo cual podemos entender si seguimos la teoría anterior de que Orfeo fue muerto por las mujeres tracias debido a que ni sus esposos ni él mismo las tomaban en cuenta.

²³ CARPENTER, *Op. Cit.*, p. 82.



Fig. 48



Fig. 49

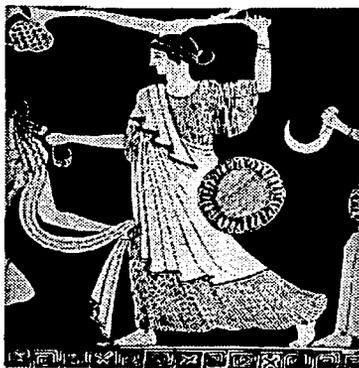


Fig. 50

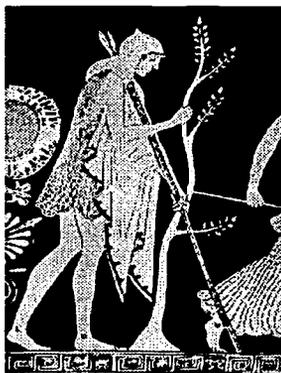


Fig. 51

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

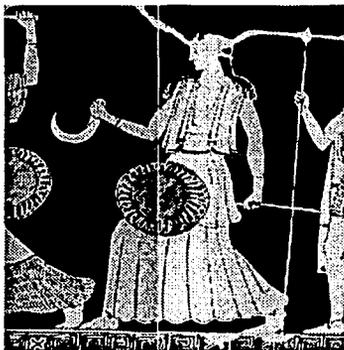


Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

Vemos a Orfeo (fig. 49), con largos rizos que se le sueltan por debajo de la corona de laurel, me parece extraño el hecho de que lleve de nuevo esta corona, debido a que claramente ya no se encuentra en ninguna posición victoriosa, por lo que quizás el pintor se la colocó como recuerdo de los mejores tiempos o simplemente la dibujó sin pensarlo.

Orfeo viste un quitón, prenda que siendo griega, no le habíamos visto en las otras vasijas; también lleva un cinturón sujetándose y una especie de peplo, aunque éste era usado por las mujeres generalmente. Y también usa botas, se podría decir que botas tracias, elemento que no aparece en las otras representaciones. Es atacado por cinco mujeres (fig. 54), todas ellas armadas con diferentes utensilios: lanzas, daga, hoz o harpé (corta y curva espada), sus ropas son del mismo estilo que las que porta la mujer de la vasija anterior, es decir, quitones largos y con muchos pliegues. Debido a lo anterior, se podría pensar que en esta representación, el

artista quiso que Orfeo fuera tracio al igual que sus atacantes, este hecho no había aparecido en otras vasijas, pero Carpenter confirma la existencia de otros más: "En unos pocos vasos de figuras rojas áticos y apulos²⁴ toca en ocasiones para los tracios y en ocasiones él mismo aparece con el vestido típico de Tracia."²⁵ Jane Ellen Harrison dice que no es hasta una fecha muy tardía, y principalmente en el sur de Italia, que el pintor de vasos se muestra a sí mismo como arqueólogo y viste a Orfeo como un sacerdote tracio.²⁶

Me parece extraño que aunque la mayoría de los autores hacen referencia a Orfeo como tracio, rara vez los pintores lo plasmen así, hecho que se podría explicar si pensamos en que tal vez para los escritores fue más importante justificar por qué razón Orfeo cantaba o actuaba como la hacía, por lo que lo hicieron llegar de otro lado; en cambio, para los pintores no era importante justificar esas acciones y sólo lo consideraban parte de sus creencias, por eso lo vestían como ellos mismos, es decir, como heleno.

Lo anterior me permite afirmar que los ceramistas o no tomaron en cuenta lo que los autores refirieron acerca del origen de Orfeo, o ni siquiera lo conocían, y para representarlo tomaron como referencia cierta tradición oral -quizá más antigua- que consideraba a Orfeo un heleno.

Guthrie dice acerca de esto:

"Los vasos son valiosos como ilustraciones de una creencia sobre Orfeo más antigua que la reflejada en las pinturas y textos que lo presentan como tracio; pero debemos hacer uso de todo lo que nos dicen. Orfeo no es ni un tracio ni tampoco un heleno que vive apaciblemente en su tierra. Es un heleno que vive en Tracia. Los vasos no nos dicen cómo llegó allí, pero el hecho de su presencia significa mucho, especialmente si consideramos qué buen paralelo representa este dato con respecto a la historia narrada en la tragedia de Esquilo. En los vasos lo vemos rodeado de extranjeros, con los cuales su apariencia ofrece el más vivo contraste, aunque su música logra modificarles las intenciones posiblemente hostiles. En la pieza esquiliana, lo vemos entrar en conflicto con el dios de esa población, el Dioniso tracio, cuya religión,

²⁴ Apulia: comarca de la antigua Italia, hoy Pulla

²⁵ CARPENTER, *Op. Cit.*, p. 82.

²⁶ ELLEN Harrison, Jane, *Op. Cit.*, p. 459-460.

aunque pueda haberle costado la vida, logró suavizar, según lo muestra la historia subsecuente, así como en las pinturas suaviza el espíritu de sus veneradores."²⁷

Volviendo a la descripción de la vasija, vemos a Orfeo sosteniendo su lira por encima de su cabeza, cayendo en la actitud que muchos ceramistas plasmaron, cae frente a un árbol, acerca de este árbol no hay ninguna otra referencia más que lo que nos describe Pausanias acerca de una 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 Homero²⁸ crecen álamos negros y sauces. Orfeo tiene aspecto de griego y no tiene ni vestido ni tocado tracio."²⁹

Si es que el pintor quiso que esa rama refiriera a un álamo (al cual no dibujó entero debido a una situación de espacio), entonces estaba asociando a Orfeo con el inframundo, lo que nos llevaría nuevamente al terreno religioso, ya que el mito únicamente narra que Orfeo bajó por Eurídice, pero en el ámbito de las creencias órficas, este descenso implicaba que "él poseía los secretos del Hades y podía decir a sus seguidores cuál sería el destino de sus almas y cómo debían conducirse para lograr el mejor posible."³⁰

En la vasija, atrás de las mujeres en cada extremo, hay un hombre con túnica corta y capa, uno de ellos lleva gorro tracio (fig. 51) y parece que sostiene una rama grande igual a la que se encuentra detrás de Orfeo, pero si vemos la parte de abajo de esta rama, podemos notar que es un pequeño árbol plantado, ya que es mucho más ancha la superficie que la parte que él sostiene con la mano derecha. El otro hombre no lleva ese gorro, pero sí la misma vestimenta (fig. 53). Todos los personajes se encuentran sobre una franja con grecas, lo que nos da una idea de un solo plano, es decir, que las mujeres se encuentran una detrás de otra esperando su turno para atacar a Orfeo; lo hombres también están en esta especie de formación, pero ellos no tienen una actitud de espera para el ataque.

²⁷ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 47.

²⁸ HOMERO, *Odisea*, X, 509-510.

²⁹ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, tr. Antonio Tovar, Universidad de Valladolid, 1946, X, XXX, 6.

³⁰ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 31.

Las armas que vemos en esta vasija nos remiten nuevamente a lo referido por Conón, sin embargo los hombres de los extremos, que sólo observan, también llevan armas, por lo que podríamos pensar en una versión no referida por los autores en la que los hombres de alguna manera fueron cómplices del asesinato de Orfeo, ya que aunque no están atacando, tampoco están haciendo algo por defenderlo.

La versión de su muerte a manos de mujeres tracias, es relatada por Fánocles de Alejandría, Conón, Pausanias, Virgilio y Ovidio. Además Guthrie concuerda en que esta versión es también la que representaban los pintores de vasos del siglo V a.C.³¹

Jane Ellen Jarrison³² afirma que la representación de la muerte de Orfeo a manos de las mujeres en las pinturas de vasos es debido a una antigua tradición que hace a este personaje enemigo de Dioniso y víctima de los adoradores del dios. Pero desde mi punto de vista esto es un error, ya que por lo general, las adoradoras de Dioniso, llevan un tirso, y se encuentran en actitud de frenesí, como la ilustración del capítulo II, número 36, en cambio estas mujeres, aunque se ven furiosas, no tienen el cabello desarreglado, como signo de este frenesí ni portan tirso, por lo que creo que el artista deseaba representar precisamente a las mujeres tracias.

En este ánfora (fig. 55) aparecen sólo dos figuras, Orfeo y una mujer que lo está atacando, clavándole una lanza en el pecho, la cual hunde fuertemente sosteniéndola con los dos brazos, lleva puesto un quitón, que le deja descubiertos estos dos brazos. Orfeo, quien está a punto de caer, sostiene su lira encima de su cabeza, lleva puesto únicamente un himation, que ya ha caído, seguramente, de su acomodo original y ahora sólo se sostiene con el brazo izquierdo, que está apuntando hacia atrás; lleva el pelo largo con rizos y usa una cinta que le ciñe la cabeza. Como vemos ya no lleva la mencionada corona de laurel.

³¹ *Ibid.*, p. 55-56

³² ELLEN HARRISON, Jane. *Op. Cit.*, p. 460.

Podemos observar que, aunque la misma acción conlleva movilidad, ya que Orfeo está cayendo al suelo, la posición de la mujer no revela ningún ataque de furia o arranque de odio, como lo vemos en otras vasijas.

Los dos personajes se encuentran sobre un suelo artificial dibujado por el pintor. Quisiera remarcar que el hecho de que Orfeo aparezca en una imagen únicamente con una mujer que lo ataca, no significa que exista una versión de su muerte a manos de una sola, sino que el artista, lo único que hace, como ya lo hizo en la vasija 46, es querer referir al resto de las mujeres con la imagen de una sola.



Fig. 55

En el siguiente ánfora (fig. 56) podemos ver a Orfeo intentando escapar de una mujer que lo está atacando con una espada que sostiene con su mano derecha, con la izquierda intenta asirlo, su pie izquierdo parece estar debajo del derecho de Orfeo y el otro está detrás, dando un paso. Ella lleva su cabello suelto y usa un quitón que le llega hasta las pantorrillas, está atado en la cintura con un delgado cintillo y le deja descubiertos los dos brazos, en los que podemos observar, desde el hombro hasta la muñeca, unos tatuajes en forma de flechas que apuntan hacia las manos, esta es la primera vasija en donde podemos constatar lo que Heródoto nos dice acerca de las mujeres tracias y los tatuajes: "Los tracios compraban sus mujeres a sus padres; perforaban o tatuaban sus cuerpos y los de sus mujeres,

como una marca de un nacimiento noble; despreciaban la agricultura y consideraban más honorable vivir de la guerra y la rapiña."³³

De hecho Guthrie dice que esta práctica se atribuía precisamente al castigo que ellas sufrieron a manos de sus maridos a causa de haber matado a Orfeo. Para Plutarco, haber llevado el castigo tan lejos muestra cierta falta de proporción: "No encontramos causa para elogiar a los tracios por haber marcado a sus mujeres hasta el día de hoy para vengar a Orfeo."³⁴ Pero lo que sí es un hecho es que los tatuajes pintados por los artistas alfareros, hacían referencia a las mujeres tracias, lo que nos confirma de nuevo la teoría que refiere a éstas y no a las ménades como las atacantes de el héroe.

Carlos Schrader, en su edición de la *Historia* de Heródoto, anota que éste destaca la costumbre de tatuar porque, entre los griegos, los tatuajes (denominados *stigmata*, "estigmas", ya que "tatuar" es un término tomado a los indígenas de la isla de Tahití, en la Polinesia, a través del inglés *to tattoo*) constituían unos signos infamantes, ya que con ellos -más bien con hierros al rojo- se marcaban a los esclavos.³⁵

Orfeo, con su rodilla izquierda, por poco toca el piso y con la otra intenta levantarse para seguir corriendo. Con su mano derecha levanta su lira hacia atrás de su cabeza y voltea a ver a su atacante, lleva un himation muy desarreglado debido a la situación en que se encuentra, que se sostiene sólo del hombro izquierdo, le rodea la cadera y cae hacia el suelo por el centro de sus piernas.

³³ HERÓDOTO, *Op. Cit.*, V, 3-8.

³⁴ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 51.

³⁵ HERÓDOTO, *Op. Cit.*, p. 21.



Fig. 56

Esta figura y la siguiente (fig. 57) son prácticamente iguales: la mujer, despeinada, tiene los mismos tatuajes en forma de punta de flecha, blande también un cuchillo e intenta agarrar a Orfeo, quien de nuevo sostiene su lira encima de su cabeza. Los dos personajes se encuentran parados sobre una franja con grecas, una de las diferencias es que en la anterior, la pierna derecha de Orfeo cruzaba por delante de la izquierda de la mujer y en ésta, los pies apenas se tocan, dando así más distancia entre ellos. La segunda y última diferencia es que el himation de Orfeo, en la anterior no le alcanzaba a cubrir sus genitales, en cambio, en ésta el pintor logra que, aunque esta prenda se le está resbalando y Orfeo casi tropieza con ella, le alcanza a cubrir precisamente esa parte.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 57

En el siguiente lekyto (fig. 58 y 59) vemos nuevamente sólo dos personajes, Orfeo y la mujer que lo ataca, la escena es muy similar a las dos anteriores, la mujer lleva el mismo tipo de arma y los dos están casi en la misma posición que aquéllas, la diferencia es que en las dos pasadas, la mujer y Orfeo llevan el cabello muy desarreglado, lo cual denota desesperación o furia; en ésta ella lo lleva recogido y con una cinta, y él lo tiene corto y agarrado también con una cinta, los dos parecen más pulcros y se podría decir que sin mucha preocupación.

Otra diferencia muy importante que tiene esta imagen respecto a las anteriores con la misma escena es que hasta ahora no habíamos visto sangre en la representación de la muerte de Orfeo, en cambio aquí podemos observar unos hilos que le brotan de su costado derecho, en donde seguramente el cuchillo de la mujer ya lo alcanzó. Me parece muy interesante la manera en la que el artista trató este tema, ya que si bien es una escena, como dije el párrafo anterior, muy ordenada y pulcra, quiso mostrar también la violencia del acto de esta mujer, para lo cual utilizó unas gotas de sangre.



Fig. 58



Fig. 59

Orfeo está cayendo al suelo, en la misma posición que en las anteriores, tiene la rodilla izquierda casi en el piso y la derecha todavía no alcanza a caer, su mano izquierda está estirada hacia el piso, pero tampoco lo toca y con la otra sostiene su lira por encima de la cabeza. Se puede observar su cuerpo desnudo, ya que el himation que está usando, le cuelga por encima del hombro izquierdo y sólo le cubre, por delante, el muslo derecho. Hay un elemento nuevo, que es una herida en el costado derecho, la cual pudo haber sido causada por el mismo cuchillo que porta ella.

La otra figura es una mujer tracia, que con su mano izquierda está agarrando el brazo derecho de Orfeo y con la otra mano sostiene, como ya dije, un cuchillo. En esta ocasión no tiene tatuajes, pero lleva una especie de muñequeras que le llegan casi hasta el codo y, debido a que también tienen adornos, podrían ser sustitutas de los tatuajes, esto sirve tanto para el pintor, quien quiso darle un cambio a la escena, como para el observador, quien seguía recordando los tatuajes de las mujeres. La mujer también lleva unas botas tracias ya vistas anteriormente.

En la siguiente crátera todavía con la misma escena, vemos en uno de sus lados (figs. 60 y 61) a dos mujeres atacando a Orfeo y el otro lado de la crátera muestra a Dioniso con un sátiro y una ménade (fig. 62), y aunque el hecho de haber

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

representado estas dos escenas en una misma vasija tiene diversas implicaciones muy interesantes, no es el tema de esta investigación.



Fig. 60

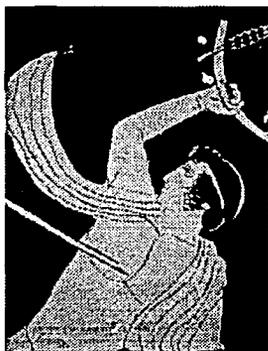


Fig. 61

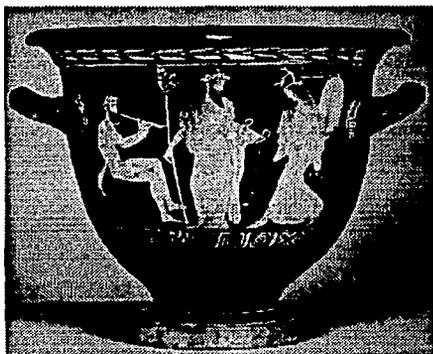


Fig. 62

Orfeo es muerto por dos tracias y cae en la posición habitual, una mujer le hunde su lanza en el pecho, pero no vemos sangre como en la anterior. Él está desnudo excepto por un prendedor y un peplo alrededor de su brazo izquierdo y encima de su hombro derecho. Con su rodilla y mano izquierdas apenas se sostiene, y con la mano derecha levanta su lira encima de su cabeza. La mujer de la derecha agarra

la lira con su mano izquierda y con la otra mano blande un harpé. Ambas mujeres usan quitón y la de la izquierda también lleva un peplo, esfendones y brillantes prendedores. Los esfendones eran usados por las damas atenienses, era una cinta de tela o piel adornada, ancha en el centro y estrechándose hacia los extremos debido a su similitud con una honda, que usaban para adornar su cabellera³⁶. Como podemos ver, ninguna de las características de la vestimenta de estas mujeres indica que sean tracias sino que, al contrario, se ven completamente griegas, el hecho de que mujeres griegas hayan participado en el asesinato de Orfeo no está referido por ningún autor, ya que tampoco parecen ménades o adoradoras de Dioniso.

En esta ocasión, Orfeo está en otro plano, sugerido por una línea que representa el suelo en el que él está cayendo, en cambio las mujeres están paradas sobre la línea artificial decorada por el artista, misma línea continua que también delimita la escena de la parte de atrás de la cratera.

En el siguiente kylix (fig. 63) podemos ver nuevamente la escena del ataque a Orfeo, ahora dentro de una vasija circular, lo cual no había aparecido en ninguna otra vasija. Me parece importante remarcar esta dificultad ya que, como veremos, el artista resolvió muy bien los problemas que conlleva hacer un dibujo delimitado por una figura así.

³⁶ Cf. GUHL, *Op. Cit.*, p. 235.



Fig. 63

Aunque está reconstruida y faltan piezas, podemos observar cómo una mujer está atacando a Orfeo, quien ya cayó al suelo y sostiene su lira encima de su cabeza con su mano derecha. Él está usando una banda en su cabeza como la mujer. Ella trae en la mano derecha una especie de doble hacha, arma que vemos por primera en este ataque, pero que se repetirá más adelante; en el brazo derecho tiene un tatuaje de un animal de perfil, de cuatro patas y orejas puntiagudas, quizás un ciervo, es un dibujo hecho sólo con líneas, también lleva un collar y aretes. En su antebrazo izquierdo tiene otro tatuaje, que, debido a la ausencia de piezas, no se puede distinguir de qué se trata, sólo podemos observar cuatro líneas verticales, que salen de la muñeca hacia el codo, en medio de las cuales hay otras líneas inclinadas, ambas terminan casi llegando al codo; encima de este tatuaje usa una pulsera. Tiene una larga cabellera y lleva como vestido una especie de quitón transparente, ya que deja ver la forma de sus senos. Como vemos esta vez, no hay duda de que la mujer sea tracia.

Como podemos observar, el hecho de que la superficie sea circular no impidió al artista el desarrollar con gran maestría la escena, ya que Orfeo, a la hora de caer, se recarga en uno de los lados del círculo; también la mujer parece que llega desde el mismo contorno circular, ya que no hay una línea que nos indique un suelo recto horizontal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el siguiente ánfora (figs. 64 - 65) podemos observar que hay más movilidad en las mujeres que están atacando a Orfeo, y la escena nuevamente abarca toda la vasija, por lo que no se tiene que delimitar a un espacio cerrado.



Fig. 64



Fig. 65

En un lado (fig. 64) podemos ver a una mujer atacando a Orfeo y en el otro, como parte de una misma escena, vemos a otra mujer con una piedra (fig. 65), en el primer lado Orfeo se encuentra del lado derecho y está a punto de caer, con la mano izquierda se sostiene en el suelo y con la derecha sube su lira por encima de su cabeza. Usa una especie de clámide, pero le cuelga en el hombro izquierdo y deja ver todo su cuerpo desnudo. La mujer usa un quitón que le llega hasta los tobillos, pero deja descubiertos sus brazos: con el izquierdo hace un movimiento como de amenaza hacia Orfeo, y con el derecho sostiene un hacha encima de su cabeza.

En el otro lado, la figura femenina que, si tuviéramos el desdoblamiento del ánfora, estaría detrás de la otra mujer, con el mismo gesto amenazador hacia Orfeo, también usa un quitón que le deja descubiertos los hombros. Con el brazo derecho sostiene una piedra por encima de su cabeza que está por arrojar.

Isócrates y Ovidio nos relatan que Orfeo fue muerto a pedradas (el segundo agrega otras armas), sin embargo, en la mayoría de las vasijas, como ya vimos, no es con piedras sino con armas con lo que lo atacan, hecho que tal vez demuestre que el ataque era planeado y que no fue un arranque de furia; en cambio, si hay piedras, se puede pensar que llegaron sin nada al ataque y que allí mismo recogieron rocas para el asesinato.

En el siguiente estamno (figs. 66 - 71) la movilidad de las mujeres se acentúa y toda la vasija está llena de las atacantes de Orfeo que lo quieren alcanzar.



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 70

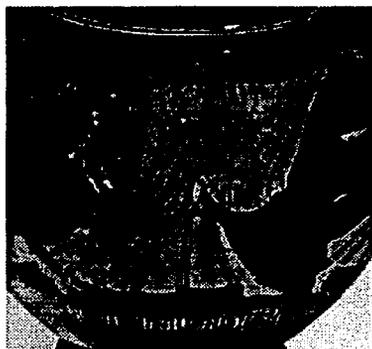


Fig. 71

Podemos también dividir esta vasija en dos lados; si tomamos como punto de referencia las asas, en el primer lado (fig. 66 - 68) vemos a unas mujeres tracias con los característicos tatuajes en sus brazos, vestidas con un quitón y algunas con clámide, que se mueven alrededor de Orfeo con variedad de armas. La figura de la izquierda (fig. 66) está armada con una roca y cuelga su clámide sobre su brazo, la figura central asesta el golpe mortal a Orfeo con una lanza (fig. 67). El héroe cae, sosteniendo su lira sobre él, su himation se desliza y su herida sangra, como lo veíamos en la vasija 59. La mujer de la derecha está a punto de dejarle caer una piedra (fig. 68)

En el otro lado (fig. 69 - 71), una mujer corre a la izquierda con una lanza (fig. 69), la de en medio blande un harpé (fig. 70) y se encuentra en dirección hacia la mujer de la derecha, quien también lleva una lanza (fig. 71). Todas las figuras corren continuamente, sin ser interrumpidas por las asas.

Hacia arriba de las figuras no hay nada que las contenga, pero la línea que figura como suelo, igual que en una vasija anterior, hace pensar que las mujeres esperan su turno para atacar a Orfeo, como en una hilera.

En el siguiente estamno (fig. 72) seguimos observando ese movimiento de las mujeres que atacan a Orfeo alrededor de toda la vasija, pero desgraciadamente sólo cuento con un lado de ésta.



Fig. 72

A diferencia de las anteriores, en esta escena las mujeres ya atrapan a Orfeo, quien no tiene ninguna posibilidad de escapatoria ya que una de ellas sostiene su cabeza y las otras lo atacan; mientras esto sucede, él se encuentra mirando hacia nosotros, hecho que no había aparecido en las anteriores representaciones, quizá por la dificultad que representa hacer una cara de frente.

Él sostiene con la mano derecha su lira en alto, tiene una larga cabellera que podemos observar por los rizos que le caen en su pecho desnudo; sólo usa su himation, que le cuelga sobre los hombros, pero que no logra tapanle la mayor parte de su cuerpo por delante. En su pecho está clavada una especie de lanza, pero no hay nadie que la sostenga, por lo que se puede suponer que la figura que está en el extremo izquierdo la ha lanzado, ya que por debajo de la capa que usa se ve un brazo extendido hacia Orfeo. Este personaje usa una capa igual a la de los tracios que escuchaban atentos en vasijas anteriores, por lo que pudiéramos pensar que aunque sea una mujer, nos está recordando su parentesco con los hombres a los cuales Orfeo encantaba.

La figura de en medio está a punto de dejar caer una gran roca, tal vez dos veces más grande que su propia cabeza, y está agarrando vuelo, quizá para darle mayor impacto a la caída, esta mujer y la que le sostiene la cabeza usan una especie de quitón largo, con muchos pliegues. Esta última sostiene a Orfeo con su pierna y

brazo izquierdos, con este brazo le agarra la cara, o mejor dicho, la quijada, y con el otro brazo sostiene una espada que está a punto de llegar al cuello de Orfeo. Ella y la que sostiene la roca tienen en ambos brazos tatuajes, al parecer sin una figura definida.

Como había anunciado anteriormente, hay más vasijas con animales, la siguiente (fig. 73) es muy interesante porque en la batalla en donde matan a Orfeo, aparece un personaje a caballo atacándolo, este caballo se encuentra en una posición muy diferente a la de la figura 45, en donde este animal, al igual que los oyentes de la música de Orfeo, se encontraba tranquilo, sin movimiento, de algún modo, también escuchando.



Fig. 73

La escena que nos muestra esta vasija es diferente a las anteriores, ya que dos hombres también participan en el ataque a Orfeo, uno de ellos es el del caballo. Puedo aventurarme a decir que estos hombres son también tracios que están apoyando a sus mujeres en el ataque; dicha suposición implicaría otra historia, ya que es un hecho establecido en la tradición, como dije en el primer capítulo, que fue muerto por mujeres; quizá no esté bien definido qué tipo de mujeres, pero nadie menciona ningún hombre.

Orfeo está en la misma posición que en las anteriores, casi en el suelo, sosteniendo la lira por encima de su cabeza con la mano derecha, mientras que

en el lado izquierdo, hay una mujer a punto de dejarle caer una roca (imagen que ya había aparecido en otras vasijas) y a los lados, en los extremos, dos hombres, el de la izquierda, atrás de la mujer, sostiene también una piedra visiblemente más pequeña, pero que también está a punto de arrojar; el hombre montado en el caballo, sostiene con su mano derecha una lanza que podemos ver a través de las cuerdas de la lira. El caballo está relinchando, en una posición común en estos animales cuando están en medio de una batalla. Como podemos observar estos hombres sí participan en el asesinato de Orfeo, en cambio, los de la vasija 54 sólo observaban a las mujeres.

Guthrie sostiene que todos los personajes de esta vasija, a excepción de Orfeo, son mujeres, lo que coincidiría con todas las demás vasijas, en las que las atacantes son sólo mujeres, pero, si vemos con atención, podemos notar que la figura que está a la derecha en el caballo y la del extremo izquierdo, son masculinas: usan los mismos gorros que los hombres tracios de otras vasijas y al primero se le puede notar una bota con manchas, quizá de piel, y en ninguna otra vasija hay mujeres con botas así. Por lo tanto yo sostengo que la única mujer es la que está a punto de arrojar la piedra más grande, lo cual podemos reconocer en seguida, por la forma en que lleva su cabello, por el tipo de vestido y por la cinta, que aunque Orfeo también la lleva en otras vasijas, ningún hombre tracio la porta. El siguiente estamno (figs. 74 y 75) nos muestra una forma distinta de representar las escenas anteriores, ya que aunque están plasmados los dos hechos importantes, están físicamente divididos: la representación de los tracios escuchando a Orfeo se encuentra en la parte superior, y el ataque de las mujeres en la inferior.

En la primera (fig. 74) está Orfeo sentado sobre una roca tocando la lira, usa un himation que le deja desnudo el hombro que nosotros vemos y usa una cinta que le sujeta el cabello. Lo acompañan cuatro hombres, nuevamente tracios, lo escuchan con atención y llevan gorros y capas tracias -como los que hemos visto en las anteriores vasijas- sólo uno de ellos no lleva esta capa, pero sí el gorro y las botas ya vistas anteriormente.

Del otro lado de la vasija, como parte de la misma escena, vemos en los extremos a dos caballos, en esta ocasión escuchando, quietos en una posición totalmente estática, como en la figura 46. En el centro está un hombre que no viste a la manera tracia, sino que usa un himation igual al de Orfeo, y también porta una cinta en la cabeza, pero tiene el pelo corto. Este hombre, que no habíamos visto en las vasijas anteriores, está intentando mostrar algo a otros dos que también escuchan a Orfeo, incluso uno de ellos se encuentra en la misma posición que el del lado derecho del cantor, puede ser que esté intentando prevenirlos de las mujeres que se están preparando para atacar a Orfeo (fig. 75), pero lo extraño es que otro personaje como él se encuentra en la escena del ataque y está armado igual que las demás mujeres. Debido a lo anterior, supongo que lo que el artista quiso representar aquí es, por primera vez, a la población griega que también escuchó a Orfeo y que posteriormente, en la figura del hombre armado, rechaza sus encantos.

En la parte inferior (fig. 75) vemos seis personajes disponiéndose para el ataque, tres de un lado de la vasija y tres del otro; en el primer lado están dos mujeres, una con quitón corto, el cabello recogido y con una cinta, portando una hacha doble; y otra mujer con quitón largo, con un tocado en la cabeza que no habíamos visto en las mujeres tracias, quizá sea una red que utilizaban las mujeres atenienses para evitar que se cayera el pelo (usada en forma de cofia para cubrir todo el pelo, y atada con una cinta en la parte superior³⁷), lo cual y debido a la diferencia tan grande con el vestido de la mujer anterior, tal vez quiera representar también a una ateniense, con la misma justificación que con el hombre griego que se encuentra detrás de ella. Esta mujer porta el llamado 'mano de mortero', otra arma de uso doméstico empleada en el ataque a Orfeo.

En el otro lado de la vasija, vemos otra vez a una mujer tracia y a otra ateniense (si es que mi interpretación de personajes griegos es correcta) lo único diferente es que el arma que porta la segunda es un báculo. Además hay un hombre claramente tracio, con el gorro y las botas características, portando una lanza.

³⁷ Cf. GUHL, p. 249-240.



Fig. 74



Fig. 75

La misoginia era una parte activa del carácter de Orfeo, y que no fue simplemente la pasiva e inocente víctima del loco frenesí de las ménades es un hecho acentuado de muchas maneras por leyendas que nos están atestiguadas desde época alejandrina³⁸. Las pinturas de vasos presentan vivas sugerencias de que las mismas leyendas eran corrientes en el siglo V a.C.; la elección de sólo hombres para formar su auditorio y el carácter doméstico de las armas con que las mujeres lo atacan hacen claro que Orfeo no asume el papel de víctima de una orgía báquica. Por lo que suponemos que la sencilla historia que los requisitos de la tragedia impusieron a Esquilo puede no haber sido la única versión de que disponía.

³⁸ Cf. GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 50.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como podemos ver, en todas estas vasijas que representan la muerte de Orfeo, nunca se muestre éste desmembrado, aunque los autores que refieren este hecho sí lo hagan. Se ha sugerido³⁹ que ello puede deberse a razones artísticas, pero está claro que las mujeres sí están dispuestas a hacerlo, ya que -aparte de su actitud furiosa- cuentan con un amplio surtido de armas para tal efecto, incluso una hoz para degollarlo. A veces se muestra sólo una atacante, a veces más. Algunas están armadas con lanzas, algunas con hachas, algunas con piedras; otras, en su prisa se han apoderado de instrumentos domésticos, como hoces, manos de almirez y hasta asadores. Esto parece sustentar, de nuevo, la versión de la natural cólera femenina más bien que la del divino mandato de Dioniso, la cual está mejor servida cuando se lo hace víctima de una orgía báquica.

Que los pintores de vasos concebían como motivo del asesinato la seducción de los hombres y la indiferencia a los sentimientos de sus mujeres es cosa confirmada también por diversos ejemplos en que el tema del asesinato se combina con el del encantamiento de guerreros tracios por Orfeo con su lira. Debido a todo lo anterior, supongo una aportación de los artistas como explicación para la intromisión de algunos hombres, como en las vasijas 73 y 75; aunque no sería conveniente dejar de lado cierta tradición oral no recogida por los escritores. Parece ser que la muerte de Orfeo, fue lo que más impacto produjo en la mente de los artistas de vasijas, puesto que es el tema que más encontré representado en lo relativo a Orfeo. Lo curioso es la forma en que estas representaciones se asemejan entre sí en muchos elementos, como la forma en que Orfeo cae al piso y el tipo de utensilios que utilizan las mujeres para darle muerte; aunque claro que cada vasija tiene sus particularidades.

El hecho de que la muerte de Orfeo haya sido el pasaje más representado, puede explicarse si recordamos la ya mencionada obra perdida de Esquilo quien vivió en el último cuarto del siglo VI y la mitad del V, lo cual nos puede indicar qué tan famoso era este crimen. John Boardman dice que la narración del mito en el teatro ateniense (suponiendo que esta obra fue llevada al teatro) influyó los temas y

³⁹ Cf. *Ibid*, p. 34-35.

las figuras de las vasijas, pero que su efecto es posterior a la misma obra teatral⁴⁰, por lo que a mediados del siglo V, que es cuando más se representó este tema en las vasijas, seguramente esa influencia ya se sentía e incluso ya había sido modificada la creencia de que Orfeo hubiera muerto a manos de mujeres bajo el mando de Dioniso, por lo que se plasmaron las mujeres tracias como atacantes.

Según lo que hemos visto en las vasijas que representan cuando Orfeo es atacado por mujeres u hombres, no hay ninguna señal que indique o que refiera a Eurídice, en contraposición con la tradición escrita, que muestra que Orfeo se alejó del mundo, y principalmente de las mujeres a causa de haberla perdido por segunda vez, cuando al bajar al Hades a rescatarla, volteó a verla, rompiendo así la condición que los dioses del inframundo le habían dado.

Sin embargo, Carpenter afirma que: "Orfeo aparece como uno de tantos habitantes del mundo subterráneo en varios vasos apulos, Italia, de figuras rojas del siglo IV y al menos en uno con Eurídice a su lado."⁴¹

El hecho de que no haya testimonios de este hecho en la cerámica de esta época pudiera indicar que para los ceramistas atenienses, Orfeo bajando al inframundo para rescatar a su esposa no fue realmente importante, ya que como ya he demostrado, lo que ellos representaron fue la figura mitológica, y el hecho de bajar al mundo de los muertos tenía, como ya expliqué páginas arriba, una implicación religiosa. La relación de estas vasijas con la religión y no con la mitología es apuntada por Guthrie, al aclarar que las vasijas existentes de Orfeo en el inframundo, "han suscitado abundante discusión acerca de su posibilidad de arrojar luz sobre las creencias escatológicas de los órficos."⁴²

Es importante recordar que Italia pudo haber sido uno de los lugares en donde por primera vez surgió el orfismo: "La religión órfica no parece haber existido antes del siglo VI a.C., y aparece por primera vez en Italia meridional o en Atenas."⁴³ Pero hablar de Italia y del proceso que Orfeo y el orfismo vivieron allí sería tema de otra investigación.

⁴⁰ BOARDMAN, John, *Athenian red figure vases. The Archaic period*, Thames and Hudson, London, 1997, p. 223.

⁴¹ CARPENTER, *Op. Ci.*, p. 82.

⁴² GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 22.

⁴³ *Ibid*, p. 48

Sin embargo, en Atenas, esta religión fue en cierta medida marginal, no así la creencia o incluso adoración a Orfeo, ya que como figura mitológica, tenía el mismo derecho de ser representado en las vasijas que cualquier otro héroe griego, como Heracles o Jasón. Una de las razones por la que la religión órfica constituyó una minoría fue que ésta era muy diferente del culto cívico al cual el griego común profesaba adhesión; éste decía creer en los dioses de la ciudad, pero no se tenía que suscribir a ningún credo fijado y cristalizado en textos que se consideraran inspirados. La mentalidad helénica en general no era propensa a la experiencia de conversión a una nueva vida, ni tampoco a la sumisión a una autoridad externa absoluta en materia de fe. Por estas razones, los órficos constituyeron una minoría y se vieron casi obligados a organizarse en comunidades para no descorazonarse y abandonar⁴⁴.

En una hidría (fig. 76) también de mediados del siglo V, podemos observar una escena muy particular, dicha representación concuerda con la referida en la obra de Esquilo, es decir que fue enterrado por las musas. Observamos una cabeza en el suelo, presuntamente Orfeo, junto a unas rocas sobre las que un hombre alarga su mano izquierda hacia esta cabeza caída, como recogiéndola de un río o un mar. Alrededor se ven seis figuras de mujeres (aunque en esta imagen sólo veamos tres) con instrumentos musicales, se sabe que son las musas debido a que sus nombres están inscritos. La que está a la izquierda de Orfeo sostiene una lira. Todas usan quitón hasta los tobillos pero con los brazos descubiertos. La cabeza muestra los ojos y la boca abiertos, lo que puede significar que está cantando, aún después de haber sido desprendida de su cuerpo.

⁴⁴ *Ibid*, p. 209.



Fig. 76

Digo que la representación anterior es especial, debido a que lo que generalmente se representa acerca de la cabeza cortada de Orfeo es su don oracular, no el hecho de haber sido recogida del río Hebro, como la leyenda conocida decía.

Según Carpenter⁴⁵, la cabeza cortada de Orfeo aparece en unos pocos vasos áticos de figuras rojas de la segunda mitad del siglo V, en los que cabe presumir que transmitía mensajes del oráculo. En uno de estos vasos, un kylix (figs. 77 y 78), podemos ver a un joven sentado delante de la cabeza escribiendo en una tabla (fig. 77). La fuente literaria en la que se habla de la cabeza-oráculo de Orfeo es del siglo II o III (Filóstrato), por lo tanto, no es posible interpretar los detalles de estas escenas de manera fiable.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴⁵ CARPENTER, *Op. Cit.*, p. 82.



Fig. 77

Aún con la observación anterior, podemos decir que la cabeza profetiza con labios entreabiertos y un joven sentado escribe aplicadamente las respuestas en tablillas; si está apuntando su propia pregunta o la respuesta del dios es incierto. Sabemos por Plutarco que en el sepulcro oracular de otro héroe, Mopsos, las preguntas eran algunas veces enviadas en tabletas selladas, esto lo refiere cuando relata que el gobernador de Cilicia envió a un liberto como un espía a territorio enemigo "con una tablilla sellada, en la que estaba escrita por dentro la pregunta sin conocerla nadie"⁴⁶.

A la derecha está de pie Apolo, en su mano izquierda sostiene su bastón profético de laurel que, como ya expliqué páginas arriba, era el árbol que se ofrecía a este dios y, por eso, uno de sus atributos; su mano derecha está extendida, como el sátiro de la vasija 47, y, aunque su actitud ha sido diversamente interpretada, lo más natural es referirla a la historia de su desaprobación: extendiendo la mano con ademán imperativo, está diciendo: "Abstente ya de lo mío", como narró Filóstrato.

⁴⁶ PLUTARCO, "Sobre la desaparición de los oráculos", v. 45 D, en *Obras morales y de costumbres*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El reverso del vaso (fig. 78) muestra el descubrimiento de la lira de Orfeo por dos mujeres, dice Guthrie que son lesbianas⁴⁷, como lo indica la tradición; sin embargo podríamos pensar que son las musas, mismas que pidieron a Zeus que la convirtiera en constelación, según pseudo Eratóstenes; sin embargo, no vemos que estas mujeres cuenten con atributos de musas, como los instrumentos que vimos en la vasija 76 y menos aún que haya alguna inscripción que nos denote sus nombres, por lo que seguramente el pintor se atuvo a la tradición que decía que la cabeza y la lira habían llegado a las costas de Lesbos y quiso representar sólo ese momento, por lo que no sabemos qué van a hacer las mujeres con la lira.

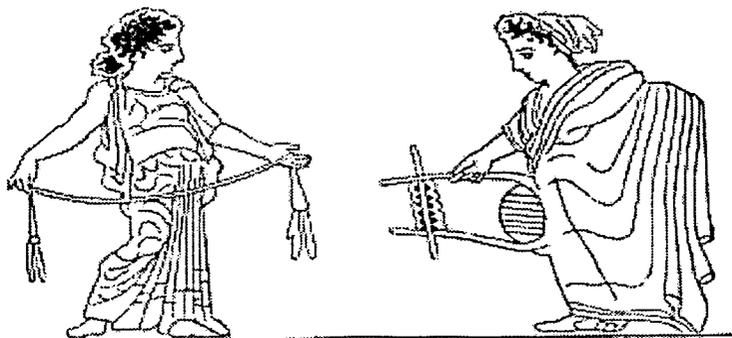


Fig. 78

Aunque no abarca el ámbito mitológico, es importante mencionar que para Jane Ellen Harrison, este kylix que representa el sepulcro oracular de Orfeo, es en definitiva, nuestra más temprana fuente de su culto⁴⁸.

En la siguiente hidria (fig. 79) vemos el mismo tema, pero ahora la cabeza de Orfeo y la lira están en la misma escena.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

⁴⁷ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁸ Cf. ELLEN HARRISON, Jane, *Op. Cit.*, p. 466.

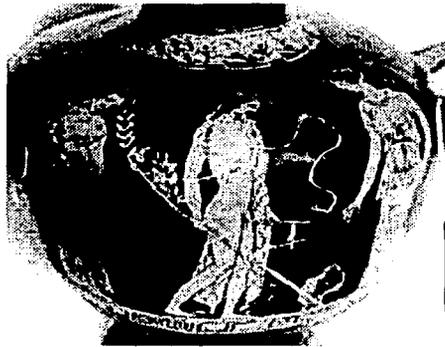


Fig. 79

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La cabeza de Orfeo se encuentra en la misma actitud de profecía, con Apolo de pie a lado de ella, la sien coronada de lauro y con lira y una larga rama de laurel en las manos. La identificación de las mujeres representadas es más difícil. La de la derecha -según Guthrie- es probablemente la pitia⁴⁹, que por el delicado ademán de su diestra parece simpatizar con el héroe y tratar de disuadir a Apolo de las severas medidas que se propone tomar. La de la izquierda está ceñida de pies a cabeza en quitón e himation, la cabellera le cae sobre los hombros. Quizás el profesor Cook⁵⁰ está en lo cierto al querer identificarla con la sombra de Eurídice. No hay asidero mitológico para introducirla en el oráculo de Lesbos, pero se necesitaba otra figura femenina para completar la composición del pintor, y ya que su tema era Orfeo, Eurídice sería la que de modo más natural acudiría a su mente.

A Jane Ellen Harrison le parecen de vital importancia estas representaciones de la cabeza oracular de Orfeo ya que dice que "es un principio general de la mitología que el lugar donde se dice murió el dios o el héroe tenga más significado que el lugar de nacimiento, debido a que, en los pueblos como los griegos, quienes

⁴⁹ Pitia - sacerdotisa de Apolo, que daba los oráculos en el templo de Delfos.

⁵⁰ *Apud* GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 40.

practican la adoración hacia los héroes, es precisamente el lugar de la muerte y la tumba donde es instaurado el culto."⁵¹

De hecho, continúa, la tumba de casi ningún héroe se vuelve oracular, como la de Orfeo, que llegó a tener una reputación muy extensa, como lo dice Filóstrato.

Aunque el primer capítulo de este trabajo lo finalicé hablando de esta cabeza oracular, en éste dejé otros temas al final: acerca del viaje de Orfeo a Egipto no hay referencia alguna en la cerámica, pero debemos tener en cuenta que el primero de quien sabemos esto es Diódoro de Sicilia, quien escribió entre el 60 y el 30 a.C., es decir, ya muy alejado de esta época. Para explicar lo anterior propongo dos causas, la primera es que quizás el hecho de que Orfeo visitara esas tierras era algo que la gente 'sabía', es decir, que se transmitía por tradición oral, pero que a nadie le interesó registrar, ni por escrito ni en la cerámica, hasta que Diódoro tuvo la necesidad de explicar la causa de las 'raras' acciones de Orfeo, como los ritos de purificación o sus poderes mágicos en el canto y la poesía.

La segunda posible causa es que ese hecho no haya sido conocido por la gente de la Grecia clásica, por lo que no lo plasmaron, y Diódoro lo 'inventó' como una explicación a lo que ya mencioné en el párrafo anterior.

Ellen Harrison afirma que Orfeo pudo haber venido de Creta y que fue posteriormente a Tracia e incluso a Tesalia y que en Creta, "su religión en esta forma primitiva está mejor estudiada. En Creta, y quizá sólo ahí, fue encontrada una extraña mezcla de egipcio y primitivo pelasgo que encontró expresión en los ritos órficos."⁵² Por lo que para ella, aunque Diódoro relate que Orfeo fue a Egipto a aprender su ritual y teología, en realidad no era necesario abandonar su isla nativa.

Acerca de la participación de Orfeo con los Argonautas, Carpenter⁵³ nos dice que en el arte griego se representan varios episodios de esta expedición y que la primera obra en la que se representa con toda seguridad la nave con los Argonautas son los fragmentos de una metopa del Tesoro de los ciconios en

⁵¹ Cf. ELLEN Harrison, Jane, *Op. Cit.*, p. 464.

⁵² Cf. *Ibid.*, p. 459.

⁵³ Cf. CARPENTER. *Op. Cit.*, p. 184.

Delfos, hacia 560. No encontré ninguna representación de este hecho, pero además tenemos claro que la tarea de Orfeo en ese viaje era el de cantor o dador del ritmo que debían llevar los remeros, por lo tanto me parecen más importantes las referencias que presenté en donde vemos a Orfeo cantando solo o con un auditorio de tracios.

CONCLUSIONES

Después de haber analizado las vasijas en donde aparece Orfeo, pude llegar a varias conclusiones, la primera es que cuando los ceramistas griegos del siglo V a.C. quisieron representar a este personaje, lo que plasmaron fueron en general las hazañas atribuidas en aquel tiempo a Orfeo, es decir, la figura mitológica, sin introducir implicaciones religiosas de ésta. Lo anterior sustenta mi idea, mencionada en la introducción, de dejar a un lado la religión para los objetivos del presente trabajo. Sin embargo, como vimos en el tercer capítulo, hay ciertos elementos que forzosamente tuvieron que remitir a la religión órfica, como por ejemplo el hecho de que en las vasijas se represente a las mujeres atacando a Orfeo debido, entre otras cosas, a que en los misterios que se formaron bajo su nombre no se permitía la entrada al sexo femenino, como nos refiere Conón (capítulo 1 del presente trabajo).

Los pasajes de la vida de Orfeo que los ceramistas representaron fueron:

1. El don y la capacidad de este héroe para encantar y hacer que lo siguieran no sólo los hombres, sino también animales y piedras.
2. Su muerte a manos de mujeres (y a veces hombres).
3. Su cabeza, ya separada de su cuerpo.

Acerca del primer pasaje, vimos a Orfeo en un par de vasijas representado solo, como tañedor de lira, esto lo mencionan desde el siglo V a.C., escritores como Píndaro, Platón, Esquilo y Simónides, entre otros. Sin embargo, vimos que fue más común representarlo en medio de hombres tracios, suavizándoles su espíritu, ya que, como decía Heródoto¹, amaban la guerra y todo lo relacionado con ella, sin embargo el hecho específico de Orfeo escuchado por los hombres tracios no es referido por los escritores, aunque éstos hayan pertenecido a la misma época que estas vasijas.

Estas representaciones de Orfeo con un auditorio formado por tracios, también nos mostraron una clara e importante diferencia entre Orfeo y su auditorio, ya que éstos portan trajes tracios (capa, botas y gorro), en cambio él usa un típico himation o una clámide griegas, lo cual nos hace ver que entre los escritores y los

¹ Referencia en el capítulo III, nota 20.

artistas había una creencia distinta, ya que los escritores, desde las primeras referencias, como las de Eurípides en el siglo V, aseguraban que él era tracio, en cambio para los segundos, en el mismo siglo, era un heleno que se encontraba en Tracia. Pero también referí lo que Carpenter opina: "en un número escaso de vasos apulos de figuras rojas de mediados del siglo IV, Orfeo lleva puesto un vistoso vestido tracio"², sin embargo, como podemos notar, éstos son vasos de Italia posteriores a los referidos aquí durante el siglo V.

Acerca de la muerte de Orfeo, los ceramistas homologaron las diferentes versiones de los escritores.

Me llamó mucho la atención, como lo mencioné en el capítulo III, el hecho de que hubieran tantas similitudes en estas representaciones, por ejemplo la forma en que Orfeo cae al suelo o las armas usadas por las mujeres para asesinarlo, incluso vimos dos vasijas casi idénticas, esto se podría explicar si consideramos que durante este período clásico, al margen de las variedades locales y de los cambios de gusto, los griegos mostraron en sus manifestaciones artísticas una gran uniformidad, Juan José Sayas Abengochea dice que este fenómeno se da "debido a la rapidez con la que se transmitían ideas e innovaciones, por la facilidad con la que los artistas se trasladaban de un lugar a otro y por la predisposición del artista a expresar los sentimientos y aspiraciones de la sociedad para la que trabajaba, sometiéndose a unas normas canónicas y a una jerarquización de valores."³

Por tanto, puedo afirmar que el artista es un artesano que domina su oficio con exquisita habilidad, pero que sacrifica la búsqueda de la originalidad y la plasmación material de su inspiración en beneficio de la obra común, del trabajo colectivo.

Estos ceramistas plasman en este segundo pasaje de la vida de Orfeo (su muerte), su asesinato a manos de mujeres tracias lo cual podemos constatar por los tatuajes que portan ellas en algunas escenas, afirmando lo que Heródoto refirió acerca de estas marcas. Otra prueba de esto es que hay vasijas en las que el

² CARPENTER, *Op. Cit.*, p. 82.

³ *Historia de la Grecia antigua*, dir. José Manuel Roldán Hervás, Ed. Universidad, Salamanca, 1998, p. 334.

artista plasma a los tracios escuchando a Orfeo y, a lado de ellos a las mujeres que posteriormente lo asesinan.

Lo anterior me parece de gran relevancia, ya que podemos observar cómo los ceramistas crearon sus propias historias -seguramente a partir de la tradición oral- muchas veces alejadas de las de los escritores, pero entre ellos las seguían de manera homogénea, es decir, aunque no coincidieran con lo que los autores escribían (aún en la misma época) -y que por demás, es por medio de los cuales nosotros conocemos, generalmente, la cultura griega- la versión que ellos crearon, era seguida, casi al pie de la letra por todo el gremio de ceramistas. Esto nos tendría que obligar a analizar cualquier figura y elemento griegos no sólo en los escritores, sino también en las vasijas en donde éstos fueron representados.

Por ejemplo, en la cerámica no está representada la versión de la muerte de Orfeo referida por Eurípides en su obra perdida que conocemos por Pseudo – Eratóstenes, la cual dice que fue Dioniso quien incitó a sus seguidoras, las ménades, a acabar con Orfeo, ya que éste lo había dejado de adorar. Sin embargo, no podríamos afirmar que esta versión no se conociera en la época, menos aún cuando fue el tema de una tragedia de Eurípides, pero lo que sí afirmo, por lo que pudimos ver en las vasijas, es que los ceramistas no siguieron esa historia.

También vimos una excepción a la versión común, representaciones en las que participan en el asesinato algunos hombres, tracios o griegos -diferenciados por su vestimenta- hecho que no nos refiere ningún escritor. Pero este hecho, debido a que no es una generalidad para los ceramistas y tampoco tiene su fuente en los escritores, no se puede saber si era una tradición oral o simplemente una intromisión del artista.

Finalmente, acerca del tercer y último pasaje de la vida de Orfeo representado por los ceramistas, su cabeza ya separada de su cuerpo, vimos una imagen de ésta en el río Hebro, como Ovidio nos refiere, en el momento en que Apolo y las musas lo recogen, siguiendo lo escrito por Esquilo. Pero vimos otras en las que la cabeza ya se encuentra ejerciendo ese don oracular y, aunque aparece con distintos

personajes debido a que, como dije en el tercer capítulo, nuestra primera fuente de este hecho es del siglo III a.C., no es posible identificarlos con precisión.

Acerca del trabajo que Orfeo realizó junto con los argonautas referí que aunque sí hay representaciones, sabemos por los autores que la participación de este héroe fue como dador tanto de órdenes a los remeros, como de encantamiento en ciertas circunstancias, por lo que me pareció más importante analizar este último don de Orfeo en las vasijas donde aparece con los tracios, ya que entrar en el tema de las representaciones de historias como la de los argonautas sería muy extenso y fuera de los límites de este trabajo.

La visita de Orfeo a Egipto no tiene referentes en las vasijas, pero se puede entender como expliqué en el capítulo III si recordamos que Diódoro de Sicilia, en el siglo I a.C. fue el primero que nos refiere este pasaje.

Otro aspecto que puedo concluir acerca de este trabajo es que son muy escasas las representaciones de Orfeo en la cerámica de figuras negras (de hecho, yo sólo conseguí una), y que más bien son las figuras rojas las que permiten a los artistas representar a sus dioses y personajes más libremente. También concluyo que fue durante el siglo V a.C., cuando se representó por primera vez a Orfeo y que durante todo ese siglo se siguió representando de manera casi homogénea, ya que posteriormente los artistas le darán a Orfeo otras cualidades. Esto se puede explicar si tenemos en cuenta las circunstancias de los artistas, es decir, la historia y los acontecimientos que ellos mismos vivieron o que oyeron de fuentes cercanas, por ejemplo que por órdenes de Pisístrato, un siglo antes, en el VI, se recopilaban los textos órficos, por lo que se afirma que los órficos, sus misterios y, obviamente, la figura de Orfeo, fue muy conocida y difundida desde esta época, de hecho Guthrie especifica que Onomácrato, uno de los encargados de dicha recopilación, fue no sólo parte de estos órficos, sino que probablemente haya sido uno de los fundadores del movimiento.⁴

Es cierto que seguramente el siglo VI a.C. no fue el primero en que aparece o se tiene noticias de la figura de Orfeo, si es que tomamos en cuenta lo que los escritores nos dicen acerca de su antigüedad, pero lo que sí es seguro es que en

⁴ GUTHRIE, *Op. Cit.*, p. 117-118.

el momento en que se recopilan unos textos -en este caso los órficos- es porque ya son conocidos y se tiene la necesidad de aglutinarlos (debido a las razones que sean), además la propaganda se hace 'oficial', es decir, la parte misteriosa que encerraba Orfeo desaparece en un sentido, y su figura se puede plasmar sin hacer alusión a esa parte oculta que encierra su religión.

Sabemos que de algún modo el orfismo, los ritos y los poemas órficos habían llegado a Atenas antes del periodo clásico. Para Jane Ellen Harrison, el efecto de este espíritu órfico fue menos obvio, menos extendido que el de Homero, pero quizá más íntimo y vital⁵.

Ángel Álvarez de Miranda también sustenta lo anterior:

"hubo un momento en la historia de Grecia, a saber: los últimos años del siglo VI, bajo Pisistrato y sus sucesores, en el que el orfismo alcanzó una intensa hegemonía espiritual: la tiranía por su propio impulso aristocrático, tendía a coincidir con las aspiraciones de las clases populares, que por entonces daban el máximo contingente de devotos a la religiosidad mística, escasamente participantes en la religión oficial, pero la gran oleada de sentimiento cívico y patriótico levantado por las guerras persas operó una intensa reafirmación de la polis con todas sus instituciones y, por lo tanto, de la religión olímpica tradicional y oficial. Mas si el orfismo no torció el rumbo de la religión griega dejó huellas intensas en la geografía y en el espíritu del mundo antiguo"⁶

También llegué a otro tipo de conclusiones, que ya muchos autores nos refieren, como el hecho de que la misma pintura de vasos, a pesar de ser sumamente utilitaria debido a los distintos usos que éstos tenían, ilustra la mitología prácticamente desde el momento en que abandona el repertorio del estilo geométrico y se inclina con preferencia a la representación de la figura humana.

A. de Ridder, después de afirmar que así como la religión inspira el espíritu según el cual el artista trata los temas y cambia con la creencia, explica que el arte precisa las creencias y determina una conciencia más clara de las mismas, revistiéndolas con apariencias visuales, comunicando su cuerpo material a los

⁵ ELLEN HARRISON, Jane, *Op. Cit.*, p. 472.

⁶ ÁLVAREZ de Miranda, Ángel. *Religiones Místicas*, Revista de Occidente, Ediciones Castilla, Madrid, 1961, p. 94.

dioses y relatando sus aventuras.⁷ Puede ser por esto que muchas veces la versión de los ceramistas es distinta a la de los escritores y quizá fuera la que la gente, en general, conocía.

Podemos observar lo anterior en varios elementos representados en la cerámica, por ejemplo el hecho que ya mencioné, de que Orfeo hubiera sido asesinado por las mujeres tracias y no por las ménades seguidoras de Dioniso.

También es importante tener en cuenta que muchas veces los mitos se van formando poco a poco, es decir, no están hechos y cerrados en el momento en el que los artistas lo plasman, sino que representan lo que escuchan a su alrededor acerca de la figura en cuestión, esto es hasta tener una historia fija como la que relata Ovidio, Boardman lo confirma al decir que "aún cuando estamos lejos de tener un estado de muchas historias o una canónica en términos de como las conocemos ahora por medio de otras fuentes, un acercamiento histórico al desarrollo del mito en el arte es tan importante como lo es en literatura."⁸

La última reflexión que me parece importante hacer es que no considero que el mito de Orfeo en la cerámica griega haya sido utilizado como propaganda o moraleja de cierto evento, tal y como muchas veces hacía esta cultura en sus representaciones artísticas, afirmo lo anterior debido a que Orfeo y el orfismo, como ya referí en el capítulo III, se mantuvieron alejados de la vida social y el estado (aún cuando los textos se recopilaran) pero esta sociedad toleraba sus prácticas, por lo que no tenían la necesidad de usar la vida y muerte de Orfeo como advertencia, John Boardman nos dice que muchas veces los ceramistas representaron a una figura por el simple hecho de decorar las vasijas con un tema conocido "pero el uso simbólico o alusivo del mito para comentar los eventos del día, o lanzar promoción política del mito permanece difícil de detectar."⁹

Con estas conclusiones puedo decir que el haber escogido la figura de Orfeo y analizarla en la cerámica de figuras rojas fue muy gratificante y un gran comienzo

⁷ *La evolución de la humanidad*, dir. Henri Berr, Sección primera: Introducción (Prehistoria y protohistoria) antigüedad. Tomo XIII: "El arte en Grecia" por A. de Ridder, p. 52.

⁸ BOARDMAN, John. *Athenian red figure vases. The Archaic period*, p. 223.

⁹ *Ibid.*

para introducirme en el arte y la mitología, campos muy importantes y necesarios, como ya mencioné, para el estudio de la cultura griega.

BIBLIOGRAFÍA

AGHION, Y.; Barbillon, C.; Lissarrague, F., *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, Alianza, Madrid, 1997.

ÁLVAREZ de Miranda, Ángel. *Religiones Místicas*, Revista de Occidente, Ediciones Castilla, Madrid, 1961 p.75-101 "Los misterios dionisiaco-órficos".

APOLONIO DE RODAS. *Las Argonáuticas*, tr. Máximo Briosio, Cátedra, Madrid, 1986.

BENGTSON, Herman. *Historia de Grecia*, Gredos, Madrid, 1986.

BLANCO Freijeiro, Antonio. *Arte griego*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Col. Textos Universitarios, Madrid, 1997.

BOARDMAN, John. *Athenian black figure vases. A handbook*, Thames and Hudson, London, 1974.

—————. *Athenian red figure vases. The archaic period*, Thames and Hudson, London, 1997.

—————. *Athenian red figure vases. The classical period*, Thames and Hudson, London, 1997.

—————. *El arte griego*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

—————. *Early greek vase painting*, Thames and Hudson, London, 1998.

—————. *The history of greek vases*, Thames and Hudson, London, 2001.

BURKERT, Walter. *Greek religion*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985, p. 290-301.

CARPENTER, Thomas H. *Arte y mito en la antigua Grecia*, Ediciones Destino, Thames and Hudson, Londres, 1991.

CHARBONNEAUX, Jean, Roland Martín, François Villard, *Grecia arcaica (620 – 480 a.C.)*. Aguilar, Madrid, 1969.

COLLI, Giorgio. *La sabiduría griega*, Ed. Trotta, tr. Dionisio Mínguez, Madrid, 1995.

DECHARME (Padre). *Mithologie de la Grèce antique*, Garnier frères, Libraires - éditeurs, París, 2° ed., 1886.

DEVAMBEZ, Pierre, *La pintura griega*, Diana, México, 1967.

Diccionario de la literatura clásica, edición de M. C. Howatson, Alianza, Madrid, 1991.

DIEZ de Velasco, Francisco. *Hombres, ritos, dioses. Introducción a la Historia de las Religiones*, Madrid, Trotta.

- DODDS, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1981.
- El universo de las formas*, tomos "Grecia arcaica" y "Grecia clásica", dir. Jean Charbonneau, Roland Martin y François Villard, Ed. Aguilar, 1969.
- GINOUVÈS, René. *El arte griego*, Plaza y Janes, Barcelona, 1967.
- ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. I. "De la prehistoria a los Misterios de Eleusis", Ed. Cristiandad, Madrid, 1978.
- ELLEN Harrison, Jane. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.
- FILÓSTRATO. *Vida de Apolonio de Tiana*, tr., int. y notas Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979.
- GARCÍA Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992.
- GARCÍA LÓPEZ, José. *La religión griega*, Istmo, Madrid, 1975.
- GENEST, Emilio. *Figuras y leyendas mitológicas*, Ed. Juventud, Barcelona, 1961.
- GOMPERZ, Theodor. *Greek thinkers. A history of ancient Philosophy*, Vol. I, tr. Laurie Magnus, William Lewis LTD, Cardiff, London, 1901.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos 1*, Alianza, Madrid / México, 1987.
- GUTHRIE, William Keith Chambers. *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el movimiento órfico*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- GUHL, E. y W. Koner. *Los griegos. Su vida y costumbres*, Edimat Libros, España, 2002.
- Harper's dictionary of Classical Literature and antiquities*, edición de Harry Thurston Peck, Cooper Square Publishers, New York, 1965.
- HERÓDOTO, *Historia*, int. Francisco Rodríguez Adrados, tr. y notas Carlos Schrader, Gredos, Madrid, 1984.
- Historia de la Grecia antigua*, dir. José Manuel Roldán Hervás, Ed. Universidad, Salamanca, 1998.
- Historia de las religiones*, Editorial Marin S/A, Barcelona, 1975. "Religiones griega y romana" por Jesús García Tolsa.
- Historia de las religiones. Las religiones antiguas II*. Bajo la dirección de Henri-Charles Puech, Siglo XXI, España, 1977.

Historia universal del arte, dir. Juan José Junquera, tomo II: "Grecia y Roma" por Pilar González Serrano, Espasa Calpe, Madrid, 1996.

Introducción a la historia del arte. "Grecia y Roma" por Susan Woodford, Ed. Gustavo Gili, Universidad de Cambridge, 1982.

La evolución de la humanidad, Síntesis colectiva dirigida por Henri Berr, Sección primera: Introducción (Prehistoria y protohistoria) antigüedad. Tomo XIII: "El arte en Grecia" por A. de Ridder.

"La música de Orfeo a través de sus imágenes" por Francisco Molina Moreno, Revista de arqueología, No. 245, México.

MÉAUTIS, Georges. *Mitología griega*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1982.

NILSSON, Martin P. *Historia de la religión griega*, Gredos, Madrid, 1953.

Orphicorum fragmenta, Compilador: Otto Kern, Weidmann, Alemania, 1972.

PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, tr. Antonio Tovar, Universidad de Valladolid, 1946.

PÉREZ-Rioja, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997.

PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres*, ed. Manuela García Valdés, Akal Clásica, Madrid, 1987.

PORFIRIO. *Argonáuticas órficas – Himnos órficos*, int., tr. y notas Miguel Perriago Lorente, Gredos, Madrid, 1987.

REINACH, Salomón. *Orfeo. Historia general de las religiones*, Ed. Nueva España, México, 1944.

RICHTER, Gisela Marie Augusta. *Attic red-figures vases. A survey*, Yale University Press, New Haven, 1946.

ROBERTSON, Martín. *El arte griego. Introducción a su historia*, tr. María Castro, Alianza, Madrid, 1987.

ROSE, H. J. *Mitología griega*, Labor, Barcelona, 1973, p.251 - 281: "Las leyendas de las religiones griegas".

SALAZAR, Adolfo. *La música en la cultura griega*, El Colegio de México, 1954.

SAURAT, Denis. *Histoire des religions*, Denöel et Steele, París, 1933.

SCHUCHHARDT, Walter-Herwig. *The Universe History of art and architecture. Greek art*, Universe Books, New York, 1990.

SCHURÉ, Édouard, *Orfeo, Pitágoras y Platón (Los Misterios de Dionysos – Los Misterios de Delfos – Los Misterios de Eleusis)*, Ed. Kier, Buenos Aires, 1960.

Summa artis. Historia general de arte. v. IV: "El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a.C.)", Espasa Calpe, Madrid, 1971.

World Religions. From Ancient History to the Present, Ed. Geoffrey Parrinder, New York, 1971.

ZIELINSKI, Thaddée. *La religion de la Grèce antique*, Société d'édition "Les belles-lettres", Paris, 1926.

ÍNDICE DE LÁMINAS

Capítulo I:

1. Lira. Rasturación a partir de los restos encontrados en Atenas. c. V-IV a.C. Londres, Museo Británico.
2. Dibujos de una lira y una cítara, de *La música en la cultura griega*, p. 637.

Capítulo II:

3. "El pescador", fresco de una casa de Tera. c. 1500 a.C., Santorini, Grecia.
4. Fresco de Cnosos: "Escena de tauromaquia" (ala este del palacio), c. 1500 a.C., Candía, Creta.
5. Vasos de estilo protogeométrico del cementerio del Kerameikos, Atenas. Siglo XI tardío / X a.C. Museo Kerameikos de Atenas.
6. Ánfora protogeométrica, de Lefkandi. Siglo IX a.C. Museo de Eretria.
- 7 y 8. Ánfora geométrica, del cementerio de Dypilon, Atenas. c. 750 a.C. Altura 1.55 m. Museo Nacional de Atenas.
- 9 y 10. Crátera geométrica, del cementerio de Dypilon, Atenas. c. 750 a.C. Altura 1.22 m. Museo Nacional de Atenas.
11. Jarra del corintio temprano. c. 600 a.C. Altura 39 cm. Museo Británico, Londres.
12. Oinocoe protocorintio con boca en forma de trébol, de Cumas. c. 700 a.C. Altura 33.4 cm. Museo Nazionale, Naples.
13. Aríbalo protocorintio, "Macmillan". c. 650 a.C. Altura 7 cm. Museo Británico, Londres.
14. Olpe Protocorintio. c. 650-625 a.C. Altura 32 cm. Staatliche Antikensammlungen, Munich.
15. Ánfora del corintio temprano. c. 625-600 a.C. Altura 35 cm. Museo Británico, Londres.
16. Ánfora protoática, ánfora "Anatalos". c. 700-675 a.C. Altura 80 cm. Museo del Louvre, París.
17. Vaso estilo protoático, siglo IX a.C. Museo Metropolitano, Nueva Cork.
- 18 y 19. Ánfora protoática, ánfora "Eleusis". c. 650 a.C. Altura 1.44 m. Museo Arqueológico de Eleusis.

20. Jarra de grifo, de Egina. c. fin del siglo VIII y princ. VII. Altura 41.6 cm. Museo Británico, Londres.
21. Ánfora de cuello, de comienzos del siglo VII. Nueva York.
22. Dino, del pintor de las Gorgonas. Detalle. c. 600 a.C. Altura con base 93 cm. Museo del Louvre, París.
23. Ánfora del Pintor de Neso, Museo Nacional de Atenas. Hacia 610 a.C.
24. Dino ático de figuras negras y estante, de Sophilos. c. 580 a.C. Museo Británico, Londres.
- 25, 26. Vaso François. Crátera ática con volutas de figuras negras, de Klitias y Ergótimos. c. 570 a.C. Altura 66 cm. Museo Arqueológico, Florencia.
- 27 y 28. Kylix, del pintor Xenokles. c. 550 a.C. Altura 17 cm. Museo Nazionale, Tarquina.
29. Ánfora ática de figuras negras de Exequias. c. 540-530 a.C. Altura 61 cm. Museo del Vaticano.
30. Ánfora del Pintor de Amasis. c. 540 a.C. París, Biblioteca Nacional.
- 31 y 32. Ánfora ática bilingüe (de figuras negras y de figuras rojas). Del taller de Andócides. c. 520 a.C. Altura 53 cm. Museo de Bellas Artes, Boston.
33. Kylix, pintado por Oltos. Mediados del siglo VI a.C. Altura 14.5 cm. Antikensammlung, Munich.
34. Kylix, pintado por Oltos. Detalle. c. 520-10 a.C. Diámetro 30.5 cm. Museo Nacional, Copenhagen.
35. Kylix, pintado por Oltos. c. 520 a.C. Diámetro 31.8 cm. Museo del Vaticano.
36. Copa de fondo blanco, por el pintor de Brygos. c. 490 a.C. Altura 14.4 cm., diámetro 28.5 cm. Antikensammlung, Munich.
- 37 y 38. Ánfora con tapa, del pintor Cleophrades. c. fin siglo VI y princ. V a.C. Altura con tapa 76 cm. Antikensammlung, Munich.
39. Crátera cáliz, de Polígnoto, el pintor de vasos. Encontrado en Spina. c. 420 a.C. Altura 58 cm. Museo Nazionale de Spina, Ferrara.
40. Lequito funerario ático, del Pintor de Aquiles. Encontrado en Eretria. c. 450 a.C. Museo Arqueológico de Atenas.

41. Lequito funerario ático, del Pintor de Bosanquet. Encontrado en Eretria. c. 440 a.C. Museo Arqueológico de Atenas.

Capítulo III:

42. Vasija de figuras negras, c. siglo VI-V a.C.

43. Kylix ática con fondo blanco. Segundo cuarto del siglo V a.C. Museo del Louvre, París.

44. Crátera ática de columnas del llamado Pintor de Orfeo. Procedencia: Gela, Sicilia. c. 440 a.C. Altura 0.51 m. Berlin, Antikemuseen.

45. Crátera de columnas por el Pintor de Nápoles. Mediados siglo V. Hamburg, Museo.

46. Crátera de campanas del Pintor de Londres. Museo Metropolitano de Nueva York.

47. Hidria de figuras rojas, c. siglo V.

48 - 54. Hydria ática de figuras rojas, atribuida al pintor de Nióbides. Procedencia: Foiano. c. 460 a.C. Museo de Bellas Artes, Boston.

55. Ánfora de Nola del Pintor Phiale. c. Mediados siglo V. Altura 32.5 cm.

56. Estamno ático de figuras rojas, c. 475-425 a.C. Munich. Antikensammlung.

57. Ánfora de figuras rojas. c. 450-440 a.C. Museo del Louvre.

58 y 59. Lekito ático de figuras rojas, atribuido a un seguidor del Pintor de Aquiles. c. 460 a.C. Museo de Bellas Artes, Boston.

60 - 62. Crátera ática de campanas de figuras rojas, atribuida al pintor de Curti. c. 440 - 430 a.C. Altura 0.30 m.; diám. 0.25.2 m. Cambridge, Harvard University Art Museums.

63. Kylix del Pintor Pistoxenos. c. 470 a.C. Museo Nacional de Atenas.

64 - 65. Ánfora de cuello de figuras rojas. Procedencia: Nola, Italia. c. 475-425 a.C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

66 - 71. Estamno ático de figuras rojas, atribuido a Hermonax, seguidor del pintor de Berlín. Procedencia: Nola, Vampania. c. 470-450 a.C. Altura 0.32 m. París, Museo del Louvre.

72. Estamno del Pintor Dokimasia, c. 480 a.C. Museo Universitario, Zürich.

73. Dibujo de un estamno de figuras rojas, atribuido a Chiusi, siglo V. Museo Gregoriano del Vaticano.
- 74 - 75. Dibujo de un vaso de figuras rojas, siglo V, Museo Nacional de Nápoles.
76. Hidria de figuras rojas. c. 440 a.C.
- 77 - 78. Dibujo de una kylix de figuras rojas. c. 420 a.C., Cambridge.
79. Hidria ática de figuras rojas, último cuarto del siglo V a.C., Museo de Otago, Dunedin.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	p. 1
CAPÍTULO I		
La figura de Orfeo en autores clásicos	p. 12
I. 1 Nacimiento de Orfeo	p. 13
I. 2 Voz prodigiosa de Orfeo	p. 17
I. 3 Viaje a Egipto	p. 24
I. 4 Expedición con los argonautas	p. 26
I. 5 Rapto de Euridice y descenso de Orfeo al Hades.	p. 28
I. 6 Muerte de Orfeo	p. 40
I. 7 Cuerpo y cabeza después de su muerte	p. 46
CAPÍTULO II		
Introducción a la cerámica griega	
II. 1 Antecedentes del estilo de figuras negras	p. 49
II. 2 La cerámica de figuras negras	p. 62
II. 3 La cerámica de figuras rojas	p. 73
CAPÍTULO III		
Orfeo en la cerámica	p. 88
CONCLUSIONES	p. 135
BIBLIOGRAFÍA	p. 142
ÍNDICE DE LÁMINAS	p. 146
ÍNDICE GENERAL	p. 150