

La figura de Orfeo en el arte griego y romano

1 La figura de Orfeo aparece en el arte griego bastante pronto, es decir, desde la primera mitad del siglo VI a. C., por lo menos. Quizá desde el siglo anterior, pues el músico que, según Brommer ¹, se ve, rodeado de animales, en un fragmento de vaso cretense del siglo VII, hallado en Fortetsa y conservado en el museo de Candía (Iraklion), bien podría ser el mágico cantor. Esta temprana aparición no es nada extraña, pues en la época arcaica Orfeo es ya un personaje famoso. Hacia mediados del siglo VI Ibico le llama *ὄνομαχλύτον*, según una cita que Prisciano recoge de Herodiano ². Este *ὄνομαχλύτον* 'Ορφέην constituye, tal vez, el testimonio literario más antiguo que poseemos sobre Orfeo ³. En efecto, la lectura 'Ορ[φους en el verso 7 del fragmento 80 D de Alceo, parece muy poco sostenible ⁴. Sin embargo, no es imposible que Alceo, en un

1. Noticia del Prof. Brommer a Kern, transmitida por éste en su art. *Der Kitharode Orpheus*, AM 63-64 (1938-1939) 110, n. 3. Kern se pregunta si no tendremos ahí el más antiguo Orfeo. Sentimos no haber podido comprobarlo todavía.

2. Fr. 17 de Ibico. Cf. KERN, *O. F.*, test. 2.

3. El Prof. P. Alfonso Ortega, de la U. P. de Salamanca, me ha hecho observar que no es posible fijar exactamente el tiempo a que pertenece el fragmento de Ibico, ya que la cronología de este poeta es bastante insegura. Crecí él que el primer testimonio es el fragmento de Simónides, que citamos más abajo.

4. Tras Diehl (primera edic.) la defendió Kern, en *Gnomon* 11 (1935) 475, n. 1 y en AM 63-64 (1938-1939) 108, n. 1. Mucho más tarde, todavía Robert Böhme la cree muy posible (*Orpheus, I. Das Alter des Kitharoden*, Berlin 1953, p. 12). Pero lo que dice Böhme en la p. 96, n. 3: «Die Diehlsche Ergänzung hat jetzt erheblich an Glaubwürdigkeit hinzugekommen», no parece cierto, al menos desde el punto de vista de la crítica textual. Ya en

contexto diferente (fr. B 13 L-P = 77 D), celebrara al gran cantor tracio, a quien la leyenda relacionaba con el río Hebro y con la misma Lesbos ⁵. Por otra parte, los primeros escritos órficos, como los *ἱεροὶ λόγοι*, parecen haber comenzado a propagarse en el siglo VII o, lo más tarde, a comienzos del VI. Poco importa que esos escritos no procedieran de la mano de Orfeo. Al serle atribuidos, contribuyeron a su celebridad. Además, tal atribución parece más natural si Orfeo era ya un personaje conocido y venerado. Cualquiera que sea la etimología de su nombre, que no nos pertenece discutir ⁶, no puede ya mantenerse la tesis de Kern, según la cual «toda la personalidad de Orfeo es una creación relativamente reciente de una comunidad cultural que caminaba por sendas solitarias» ⁷. Esta comunidad de Orficos del siglo VI habría formado, a base de su propia forma de vida, el nombre del gran «solitario» (*ὀρφανός*) ⁸, creando una figura que no había existido nunca, pero que personificaba los ideales de la secta y venía a ser como su *ἡρώς καὶ ἀρχηγέτης* ⁹. Si Orfeo existió en realidad o fue sólo una figura mítica, acaso no pueda probarse, ni para nuestro estudio interesa demasiado ¹⁰, pero ciertamente esa figura no fue creada por los Orficos del siglo VI. El mismo Kern parece suponer que la «figura mítica» se había formado ya algo antes, pues la hace subir al siglo anterior con estas palabras que escribe a continuación: «Es haben

1927 Lobel *ΛΑΚΑΙΟΥ ΜΕΛΗ* (fr. 23, 7) leía sólo *ὄφ*. Esta misma lectura se conserva en los *Poetarum Lesbiorum fragmenta* (Oxford 1955) de Lobel-Page (fr. B 7 (a), 7) sin comentario crítico alguno. El mismo Diehl en la segunda edic. (1935) escribe en el texto sólo *ὄρ* [-----] y en la nota correspondiente: «*οὐ* legit L., sed valde dubito, olim ausus sum *ὄρ*[*φ*ευς...]».

5. Cf. Denys PAGE, *Sappho and Alcaeus* (Oxford 1955), pp. 286-8. Sin embargo, según me advierte mi querido amigo el P. A. Ortega, las últimas ediciones críticas de Alceo, como la de M. Treu, guardan silencio sobre esto.

6. Ha sido, desde la antigüedad, objeto de muchas disquisiciones. Cf. KERN, *O. F.*, test. 4. Roscher, col. 1062. RE, col. 1203-7. Ziegler discute exhaustivamente la relación del nombre con *ὀρφός* (cierto pez). Allí las referencias a Eisler, quien tanto insistió en Orfeo como «pescador». K. KERENYI, *Pythagoras und Orpheus* (Zürich 1950), p. 54 ss., considera que más que la etimología, debió influir en la formación del nombre la personalidad de Orfeo (como *Iniciador*).

7. KERN, *Orpheus* (Berlín 1920), p. 16 ss. También en *Gnomon* 11 (1935) 476, et alibi.

8. KERN, *Orpheus*, especialmente pp. 16 y 21-23.

9. KERN, *ibid.*, pp. 17-18. Sobre la primera época del orfismo: M. P. NILSSON, *Early Orphism and kindred Movements*, en *Harvard Theol. Rev.* 28 (1935) 181-230. KERENYI, *Pythagoras u. Orpheus*, caps. I-II. L. MOULINIER, *Orphée et l'orphisme à l'époque classique* (Paris 1955), p. 42 ss. Sobre el orfismo en general y sus doctrinas, W. K. G. GUTHRIE, *Orpheus and Greek Religion*² (London 1952), p. 69 ss. Para las conexiones del orfismo con ideas y cultos anteriores, P. M. NILSSON, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*² (Lund 1950), pp. 574 ss., 630 ss. Orígenes y evolución del orfismo, en A. BOULANGER, *Orphée, Rapports de l'orphisme et du christianisme* (Paris 1925), pp. 17-67.

10. Los antiguos en general creían que Orfeo había existido en realidad. ¿Lo negó Aristóteles? Así lo propugna MOULINIER, *Orphée et l'orphisme...*, pp. 38 y 40. En cambio, W. JAEGER, *Aristóteles* (trad. esp., México 1946), p. 154, dice paladinamente: «Aristóteles jamás dudó de la historicidad de Orfeo». El texto, tan discutido, de CICERÓN (*De nat. deor.* I, 38, cf. Kern, *O. F.*, test. 13) no parece, de todos modos, decisivo.

viele unter diesem Namen, unter dem sich etwa vom 7. Jahrhundert an, als die orphischen Gemeinden konsolidiert waren, eine einheitliche mythische Gestalt verbarg, gedichtet»¹¹. Según Ziegler, hay que establecer, conforme a todas las indicaciones de la tradición, que «el personaje Orfeo, con toda probabilidad, apareció en la conciencia de los griegos después del florecimiento de la épica, es decir, no antes del siglo VII, y luego, por obra de las comunidades que de él tomaron su nombre, fue convertido en una potencia religiosa y en el poeta de su literatura sacra, mientras penetraba también, al mismo tiempo, o ya antes, en la poesía no sacral»¹². Ahora bien, si las investigaciones posteriores sobre historia de la religión griega han invalidado, como reconoce Ziegler, la suposición de Lobeck¹³, ¿no cabría afirmar también que ese aflorar de la figura de Orfeo a la conciencia de los griegos del siglo VII, inmediatamente después de la era de la épica, puede suponer una existencia muy anterior del mito (si no ya de la personalidad histórica), dada la cantidad de antecedentes que para toda la cultura griega, pero especialmente para la religión, están descubriendo los recientes estudios?¹⁴.

Es verdad que no poseemos testimonios de que los griegos conocieran a Orfeo antes del siglo VI o VII, pero el hecho de que toda la tradición posterior colocara su vida y su poesía en tiempo muy anterior a Homero y más o menos largo tiempo antes de la guerra de Troya¹⁵, parece suficiente indicio de que se trata de un personaje muy antiguo. ¿No se explicaría así mejor la unanimidad con que las genealogías lo colocan en la «edad de los héroes» y, más en concreto, en la generación anterior a la guerra de Troya?¹⁶. El mismo nombre 'Ορφεύς, al parecer pregregio, concuerda con otros, como 'Ατρεΐδς, de la misma «generación».

Orfeo fue muy pronto incorporado a la leyenda de los Argonautas¹⁷. Píndaro (*Pit.* IV, 176-177) lo nombra entre los primeros que se unieron a Jasón y una métopa, de la que luego hablaremos, perteneciente a un monóptero erigido en Delfos hacia 570-560 a. C., nos lo muestra sobre la nave Argos. Tal incorporación se comprende más fácilmente si Orfeo no era una figura contemporánea o poco anterior, sino muy aleja-

11. *Orpheus*, p. 18.

12. *RE*, col. 1216.

13. *Aglaophamus*, I, 316 s. (*RE*, col. 1216). El párrafo de Lobeck está también recogido en KERN, *Orpheus*, p. 27.

14. Basta ver el libro, ya clásico, de M. P. NILSSON, *The Minoan-Mycenaean Religion...* (ya citado en la nota 9). Entre los más recientes, R. F. WILLETS, *Cretan Cults and Festivals*, London 1962.

15. *RE*, col. 1207-1213. También 1217 ss. y KERN, *O. F.*, test. 7-9.

16. Véanse los testimonios antiguos en *RE*, col. 1208.

17. KERN, *O. F.*, test. 78-80. *RE*, col. 1254-1261. GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, pp. 27-29.

da en el tiempo¹⁸. También la expresión de Ibico, citada arriba, parece requerir cierta lejanía heroica. No pasaremos a afirmar que esto suponga también una existencia real en época antiquísima, según lo cual el «berühmte Sänger der Heldenzeit» de Kern¹⁹ sería, no un cantor mítico, sino un cantor histórico mitificado²⁰. Esta es, sin embargo, la hipótesis que propone Robert Böhme como el modo más conveniente de explicar la gloria de que el nombre de Orfeo gozó en el mundo griego²¹. Orfeo sería, según Böhme, un personaje real de la época micénica, que habría vivido más o menos entre los siglos XV-XIV a. C., un poeta, cantor y citarodo sacerdotal, gran representante de la poesía cultural aqueo-eólica, de la que los llamados himnos homéricos serían la derivación más tardía²². Böhme parece, en verdad, demasiado audaz al intentar reconstruir versos de Orfeo, así como al atribuirle los poemas, probablemente micénicos (según cada día aparece más claro), de los que derivan tantas fórmulas épicas y tantas expresiones coincidentes de Homero y Hesíodo²³. Con todo, la posición fundamental del libro no carece de base. Y si el presentar a Orfeo como «religiöser geistiger musischer Begründer griechischen Wesens»²⁴ puede parecer excesivo, no hay duda de que el elogio de Píndaro, que en ya aludido lugar de la Pítica IV llama a Orfeo «padre

18. R. BÖHME, *Orpheus, Das Alter...*, pp. 15-19. Es de notar que en el arte ya no encontramos más a veces a Orfeo entre los Argonautas. Hace un siglo (1861) decía Gerhard (*Über Orpheus und die Orphiker*, n. 259 en la p. 90): «Argonaut ist Orpheus hie und da eine Nebenfigur figurenreicher Kunstwerke», pero sin determinar qué obras eran esas. ¿Se refería a la cista Ficoroni? Pero en ella no parece encontrarse Orfeo (cf. infra).

19. *Orpheus*, p. 13.

20. BÖHME, *Orpheus*, especialmente *Einleitung*. Según Maass, Orfeo sería una antigua divinidad: «Orpheus, ein griechischer Gott» (*Orpheus, Untersuchungen...*, München 1895, Kap. II). Para todas las cuestiones concernientes a la persona y a la personalidad de Orfeo, remitimos a los tratados de conjunto (Gruppe, en Roscher; Ziegler, en RE, etc.). Las leyendas, en ROBERT, *Die griechische Heldensage*, I (4. Aufl., Berlin 1920), pp. 398-413. También GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, pp. 25-68. No hemos podido consultar: A. MARLOW, *Orpheus in ancient Literature, Music and Letters*, en *Music and Letters* 35 (1954) 361-9. Sobre la posibilidad de la existencia histórica de Orfeo, en particular, Guthrie dice (p. 48), seguramente con razón: «This is a question which will always be decided by the temperament of the individual reader rather than by strict deduction from unmistakable ancient information». A continuación expone él los argumentos de que disponemos a favor de tal historicidad («impartially so far as it emerges from evidence already considered»).

21. O. c., passim. Los juicios que el libro de Böhme mereció de los filólogos, pueden verse en las numerosas reseñas que las revistas le dedicaron. Importante y mesurada la de Guthrie en *Gnomon* 26 (1954) 303-7.

22. Cf. especialmente pp. 61-80, 116, 136-7.

23. Cf. M. P. NILSSON, *Homer and Mycenae*, London 1933, cit. por G. Knebel, en *Lexikon der alten Welt*, s. u. *Griechisches Epos*, donde condensa lo esencial sobre la poesía prehomérica. Cf. también W. KULLMANN, *Die Quellen der Ilias* (Hermes Einzelschriften, 14, 1960), sobre la utilización por Homero de leyendas anteriores.

24. BÖHME, o. c., p. 101.

de los cantos»²⁵, resulta ajustadísimo para un «poeta sacerdotal de antigüedad venerable»²⁶.

Esta veneración religiosa al famoso cantor, ¿no se mostrará más allá de la época arcaica, incluso en el arte? Varios autores griegos nos hablan de *xóana* de Orfeo. Así Pausanias (III, 20, 5) nos dice que había uno (obra, según se creía, de los pelasgos) en Teras del Taigeto, en un santuario de Deméter Eleusinia: καὶ Ὀρφῆως ἐστὶν ἐν αὐτῷ ξύανον, Πελασγῶν ὡς φασιν ἔργον²⁷. Plutarco (*Alex.* 14, 8), Arriano (*Anab.* I, 11, 2) y el Pseudo-Calístenes (I, 42, 6-7) mencionan otro (de madera de ciprés, según Plutarco), que se veía en Leibetra de Macedonia. Casson sugiere que los *xóana* podrían ser imágenes de culto, de época minoico-micénica, que habrían sobrevivido hasta varios siglos después²⁸. Y respecto a Orfeo en particular, Guthrie añade que «es posible que los *xóana* adquieran un valor especial en futuras investigaciones sobre el origen de Orfeo»²⁹.

Las representaciones artísticas que conocemos de Orfeo, ¿tendrán también algún antecedente en la época micénica? Esta tentadora cuestión ha venido a cobrar un planteamiento concreto a raíz de las excavaciones en el llamado palacio de Néstor en Epano-Englianos, lugar que parece corresponder al antiguo Pilos. Entre las ruinas del palacio, descubierto por Carl W. Blegen, con ayuda de otros arqueólogos, se han hallado numerosos fragmentos de pinturas murales³⁰. Con algunos de los que aparecieron en el mégaron real, Piet de Jong recompuso, hacia 1955, la figura de un citarista sentado en una roca, ante el cual vuela un ave de gran tamaño (fig. 1). Blegen, en su crónica de la campaña excavatoria de 1955³¹, se pregunta si no se podría ver en esta escena alguna relación con el mito de Orfeo: «May we not recognize here a reference to some myth connected with Orpheus?». No es sólo Blegen quien lo cree posi-

25. Vv. 176-7: ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς αἰοδᾶν πατὴρ ἐμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς.

El P. Ortega (a quien doy cordialmente las gracias por sus sabias indicaciones) me hace notar que el bello fragmento de Simónides (27 D), ya aludido y que transcribimos más abajo (de la edic. de Page, 62), es un precedente literario del pasaje de Píndaro, y que esta dependencia está ya admitida desde Wilamowitz (*Pindaros*, Berlin 1922, p. 393).

26. BÖHME, o. c., p. 14.

27. Cf. KERN, O. F., test. 145.

28. *The Technique of Early Greek Sculpture* (Oxford 1933), p. 50 ss.

29. *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 24, n. 8. Orfeo recibió culto, especialmente en Tracia. Iwan Welkow describe una serie de santuarios tracios en rocas, de época helenística y romana, parte de los cuales está en relación con el culto a Orfeo (según reseña de R. NOLL en *FA* 7 (1952) núm. 2219. Sobre templos de Orfeo, cf. KERN, O. F., test. 140. Testimonios antiguos sobre estatuas que colocaban a Orfeo «über den Rang eines Heros», Ziegler en *RE*, col. 1305.

30. Carl W. BLEGEN, *The Palace of Nestor Excavations at Pylos*, en *AJA* 57 (1953) 59-64; 58 (1954) 27-32; 59 (1955) 31-37.

31. *AJA* 60 (1956) 95.

ble, según puede verse en un recuadro dentro de un artículo de Mabel Lang sobre algunas pinturas de Pilos, publicado en la revista «Archaeology»³². Ciertamente es que en seguida se apunta allí otra hipótesis: podría tratarse de Tamiris, «el cantor tracio que aparece inexplicablemente en la sección pilia del *catálogo de las naves* de la *Iliada* (2, 594 ss.)». Creemos que esta suposición es mucho menos fundada. Aun cuando no se dé valor a la oposición Orfeo-Tamiris, basada en la conocida interpretación etimológica: Orfeo = el cantor solitario (ὄρφανός), Tamiris = el cantor público (θάμυρις = πανήγυρις, σύνοδος, según Hesiquio)³³, siempre quedará la dificultad del ave, que no parece tener sentido ante Tamiris³⁴. Lo tendría, en cambio, si el citarista fuera una divinidad, por ejemplo Apolo, como se inclina a creer Webster³⁵. Podría uno pensar en el signo marcadamente apolíneo que tendrá Orfeo en la tradición griega. No es sólo el carácter de su música. En las Argonáuticas de Apolonio de Rodas le vemos honrar a Apolo en repetidas ocasiones³⁶. Ya en la tragedia *Bassarae* de Esquilo aparecía Orfeo como un gran devoto de Helios-Apolo³⁷. Para autores más tardíos es incluso su hijo y discípulo³⁸. Pero está, ante todo, la expresión ἐξ Ἀπόλλωνος ya referido pasaje de la *Pítica* IV de Píndaro que si no puede entenderse en el sentido de filiación³⁹, declara, al menos, de quién le viene a Orfeo el don que le hace tan famoso. Sería, no obs-

32. Vol. 13 (1960) 56. La nota, titulada «On the cover» (reproducción del citaredo, a color, en la cubierta) no lleva firma. «Perhaps... the lyre player is Orpheus», dice.

33. Cf. KERN, O. F., test. 4. KERENYI (*Pythagoras u. Orpheus*, p. 54) rechaza el valor de la etimología, así como la contraposición Orfeo-Tamiris, porque, dice, «también Orfeo tiene su auditorio» (humano, masculino), según se ve en las primeras representaciones artísticas. «Vive en lugar despoblado (in der Wildnis), pero no en solitario (nicht einsam)».

34. La nota de *Archaeology* sugiere: «Perhaps the bird serves as a transition to the abstract animals guarding the throne». Mi amigo el Prof. Ortega insiste en la importancia del pasaje de la *Iliada* sobre Tamiris y piensa que el ave que «escapa» ante el citarista puede interpretarse como imagen de la *pérdida de la inspiración* (el castigo infligido a Tamiris por las musas). En cambio, el silencio total de la épica sobre Orfeo, es para él un argumento muy fuerte contra la existencia de Orfeo (como tal figura concreta) en la época micénica.

35. T. B. L. WEBSTER, *From Mycenae to Homer* (London 1958), p. 46.

36. *Argonaut.* II, 684-9; 701-4; 927-9; IV, 1547-1550.

37. Cf. KERN, O. F., test. 45 y *Orpheus*, pp. 6-7. También ROBERT, *Griechische Heldensage*, I, p. 402. NILSSON (*Geschichte der griechischen Religion*, I², München 1955, p. 645) cita un art. de I. M. LINFORTH, *Orpheus in the Bassarides of Aeschylus*, en *Transactions of the Amer. Philol. Assoc.* 62 (1931) II ss., que no hemos podido ver. Tampoco el libro del mismo autor sobre el orfismo (*The Arts of Orpheus*, Berkeley a. Los Angeles 1941) nos ha sido accesible.

38. Cf. KERN, O. F., test. 22 y ZIEGLER, en *RE*, col. 1224. Orfeo recibe de Apolo la lira (KERN, O. F., test., 57), inventada por Hermes, otro dios que, según Webster (l. c.) sería posible ver en el citarista de Pilos, pues «su nombre está atestiguado en las tablillas de Pilos».

39. KERN (*Orpheus*, p. 6) lo niega e invoca la autoridad de Ammonio (según el escoliasta de Píndaro, en el lug. cit.). El Prof. P. A. Ortega me confirma que la expresión de Píndaro «no puede ser entendida más que en sentido de que Orfeo recibe la inspiración de Apolo. La demostración está en que Píndaro sigue otra leyenda, mucho más antigua: Orfeo, hijo de Eagro, como se ve en el fr. 139» (edic. de B. Snell): οἶόν Οἰάγρου.

tante, un poco gratuito suponer que ya en época micénica actuaran esas relaciones con Apolo hasta tal punto de representar a Orfeo en figura del dios de la música.

Volviendo al dios mismo, este Apolo «pre-griego» es, según parece, reconocible como habitante bastante bien asegurado del «Olimpo cretense»⁴⁰. Por otra parte, está bien probado que el ave es, en la religión minoico-micénica, un signo frecuente y común de la epifanía de la divinidad, particularmente de la diosa cretense⁴¹. El ave puede significar directamente la divinidad que aparece, o bien mostrarse al lado de una representación humana de esta, para atestiguar el carácter divino de la figura. Webster piensa así que el citarista de Pilos es divino y que «su divinidad está indicada por el ave que vuela junto a él y que es su epifanía»⁴². Va este autor más allá en su adivinación, pues ve en el divino cantor al «dios de los cantores a solo», al «patrono de los cantores solistas»⁴³. Sin llegar a tal fantasía, puede pensarse en un dios relacionado con la música, o en un músico religioso (¿sacerdotal?) que provoca la epifanía de la divinidad. Acaso el largo ropaje del citarista indique su función cultural. Recuérdese el citarista que cierra uno de los cortejos representados en el sarcófago de Hagia Triada⁴⁴, el que figura (acaso al frente de una procesión de ofrendas) en un fragmento de fresco procedente de una casa cercana al mismo palacio⁴⁵ y el que forma parte de un conocido grupo en terracota hallado en Palaicastro⁴⁶. Si Orfeo era conocido en Pilos como cantor religioso, no hay, ciertamente, modo de probarlo. Pero tampoco hay razón para suponer que «some such scene misunderstood gave rise to the myth of Orpheus», como sospecha Webster⁴⁷. Cualquiera que sea el origen del mito del encantamiento de los animales por la música, es claro que sus fundamentos psicológicos, simbólicos o experimentales son otros⁴⁸.

40. Cf. WILLETS, *Cretan Cults & Festivals*, pp. 256-271. En NILSSON, *The Minoan-Mycenaean Religion...*, pp. 516-7, no se ve tan claro.

41. Cf. NILSSON, o. c., pp. 330-340. F. MATZ, *Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta* (Mainz-Wiesbaden 1958), pp. 397-9 (=17-8).

42. *From Mycenae to Homer*, p. 47.

43. O. c., pp. 129, 285, 286.

44. NILSSON, *The Minoan-Mycenaean Religion*, fig. 196 (arriba). MATZ, *Göttererscheinung u. Kultbild*, fig. 11. Id., *Kreta, Mykene, Troja* (5. Aufl., Stuttgart 1962), lám. 46 y 47 (arr.). Sp. MARINATOS - M. HIRMER, *Kreta und das mykenische Hellas* (München 1959), lám. XXVII y XXIX (arriba), y en otros autores.

45. NILSSON, *ibid.*, fig. 198. F. SCHACHERMEYER, *Die minoische Kultur des alten Kreta* (Stuttgart 1964), lám. 36, b.

46. NILSSON, *The Minoan-Mycenaean Religion*, fig. 30 (cf. *ibid.*, p. 110, n. 1).

47. *From Mycenae to Homer*, p. 47.

48. Antiguas y modernas interpretaciones, en *RE*, col. 1308-1311. Para Ziegler, *ibid.*, col. 1251, la explicación del origen del mito es clara y simple: «Der ganze Mythos, dessen

Para Charles Picard el cantor solitario de Pilos no presenta el aspecto de un encantador de animales, sino que recuerda al aedo desterrado por Egisto a una isla desierta, según el relato de la Odisea (3, 270-1) ⁴⁹. Arguye, además, Picard que ante Orfeo las aves están siempre posadas, no en vuelo, como aquí. Este razonamiento, fundado en la iconografía posterior de Orfeo (que tampoco es del todo constante), parece flojo ante la fuerza de los versos de Simónides, por ejemplo. El poeta de Ceos, en su célebre fragmento (27 D, 62 Page), ve «volar innumerables pájaros en torno a la cabeza» de Orfeo, así como «saltar del mar azul, verticales, los peces, atraídos por el hermoso canto»:

τοῦ καὶ ἀπειρέσιαι
 ποσσῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κερσολᾶς,
 ἀνὰ δ' ἰχθύες ὄρθαι
 κυανέου 'ξ ὕδατος ἄλ-
 λοντο καλᾶι σὺν ἀσιδᾶι

Por lo demás, la pregunta escéptica de Picard (ibid.): «était-il (Orphée) donc déjà célèbre en Messénie au temps des palais mycéniens?», perdería su sentido precisamente desde el momento en que tuviéramos indicios de que el mito de Orfeo existía ya en la época micénica. Y esos indicios se dan, aun dejando aparte las audaces hipótesis de Böhme. El encantamiento de los animales por la música era ya cosa conocida, según parece, en el mundo oriental y se representaba en el arte bastante antes de que el palacio de Pilos fuera decorado. En el Museo de Artes de Filadelfia se conserva un relieve en piedra, que fue hallado en el templo de Bel en Nippur ⁵⁰. Aunque un tanto dañado, permite reconocer claramente una figura de mujer sentada, que pulsa un laúd alargado, y dos animales

Wesengehalt als dichterische Übersteigerung der tatsächlichen Wirkung der Musik klar vor Augen liegt, bedarf keiner weit hergeholtten Erklärungen». Para Kerényi se trata de la alegoría de una *iniciación* (Pythagoras u. Orpheus, p. 55 ss.). Eisler, que no descuidaba detalle, recoge noticias, antiguas y modernas, sobre experiencias con algunos peces que atienden llamadas musicales, sobre el encantamiento de serpientes por la música, sobre caza con reclamo musical, etc., etc. (*Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike* (Leipzig-Berlin 1925), pp. 93, 94 ss., 345). Como es natural cuando se siguen empecinadamente tales caminos, Eisler abusa un poco de las coincidencias, como, por ejemplo, al llamar la atención (p. 94, n. 1) sobre mosaicos de Orfeo con los animales, en torno o al lado de los cuales se ven escenas de caza.

49. *Au palais "mycénien" d'Epanò Englianos (Messénie occidentale)*, en *RA*, 48, 2 (1956) 79.

50. R. EISLER, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken*, p. 69, n. 1 y lám. VI, fig. 33. F. BEHN, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter* (Stuttgart 1954), p. 20 y lám. 12, fig. 26 (dibujo parcial). F. W. GALPIN, *The Music of the Sumerians and their immediate Successors the Babylonians and Assyrians* (Strasbourg Univ. Press, 1955), lám. VIII, 6 (lo fecha ca. 1900 a. C.).

a sus lados. El león que mira a la mujer parece mostrar bien, con su cola enroscada y sus fauces abiertas, el encanto que la música le produce. El relieve se atribuye al tiempo de Hammurabi, es decir, que, aun siguiendo una cronología corta, podemos decir que no es posterior a los comienzos del siglo XVII a. C. Si puede verse en él, como pretende Eisler⁵¹, una de esas escenas circenses, en que músicos ambulantes hacen que los animales dancen al son de la música, y si tales costumbres dieron pie para el mito del encantamiento de los animales, no lo discutiremos aquí. El origen histórico, si fue único, de tal mito, no es fácil de concretar. Parece, en cambio, conveniente añadir algo sobre ciertas representaciones en pequeño tamaño que, perteneciendo a ambientes más cercanos al mundo egeo, aunque en parte más tardíos que el relieve de Nippur, pueden no sólo esclarecer la figura del citarista de Pilos, sino ayudar a comprender la formación de la escena del músico rodeado de animales, es decir, de Orfeo, en el arte griego.

En la glíptica de Siria septentrional (derivada de la mesopotámica) tenemos, desde antes del segundo milenio a. C., algunos relieves en cilindros, donde figura un citarista sentado, acompañando una escena de banquete o de culto⁵². En un cilindro de Karkhemisch, al lado y debajo de la escena de banquete, diversos animales marchan o retozan⁵³. En otro que se encuentra en la colección Baldwin Brett, el citarista toca ante una mesa, de culto, según Amiet⁵⁴. Al otro lado de la mesa, pero con el brazo izquierdo sobre ella, una figura humana ejerce alguna función (cultural). Detrás de él, un animal (¿león?), que, con su cola erguida y sus fauces abiertas, recuerda mucho al del relieve de Nippur. En una impresión de un sello oval, en barro, hallada por Hetty Goldman en Tarso⁵⁵, se ve una lira y un ave o grifo (se conserva sólo la cabeza) en un contexto que parece cultural: árbol, figura en pie, figura sentada. La descubridora fecha el sello hacia 850-700 a. C. Por obra suya y de otros especialistas se ha podido fijar que el pequeño relieve (18 mm. de largo) pertenece a un grupo del que Blinkenberg encontró numerosos ejemplares en Rodas⁵⁶. Entre ellos, dos cilindros-sellos hallados en Lindos. En

51. O. c., p. 96, n. 1. El otro relieve babilónico, reproducido allí mismo (fig. 32), tiene, desde luego, un enorme interés.

52. P. AMIET, *La glyptique syrienne archaïque*, en *Syria* 40 (1963) 70, 74, 77.

53. AMIET, art. cit., fig. 20.

54. AMIET, *ibid.*, fig. 28.

55. E. PORADA, *A Lyre Player from Tarsus and its Relations* (en *The Aegean and the Near East, Studies presented to Hetty Goldman*, New York 1956), p. 186 y fig. 2. Debemos al Prof. Blázquez, de la Universidad de Salamanca, el conocimiento de este interesante trabajo, así como otras indicaciones importantes para nuestro estudio.

56. Cf. PORADA, *ibid.*, con n. 5.

uno de ellos (fig. 8 y lám. XVII, 8 de Porada), de esteatita azulada, está representado, en pie, un tocador de *phorminx*, con un grifo alado bajo el instrumento, que el músico sostiene a la altura de su cabeza. El otro (ibid., fig. 9 y lám. XVII, 9), en serpentina negra-marrón, de ejecución más sumaria, lleva un músico muy semejante, pero el animal bajo la *phorminx* parece ser más bien un ave con las alas desplegadas, acaso en vuelo. Equivalente a la representación del número 8 es la del sello número 6 de la misma lámina de Porada, que procede de Ajia Irini en Chipre, así como el número 7, que se conserva en el Ashmolean Museum de Oxford y es de procedencia desconocida, es casi igual al número 9, excepto que el ave (o grifo) está posada. Todos estos ejemplares de la glíptica del Mediterráneo oriental en el período medio del hierro (hacia el siglo VIII a. C.) están estudiados en el trabajo de Edith Porada del que tomamos estos datos. Los principales centros de fabricación de este grupo de sellos parecen haber sido Rodas y Chipre. Si la conexión estilística con el geométrico de Grecia continental no está clara, ciertos detalles de la representación parecen específicos del mundo griego. Así la forma redondeada de la caja de resonancia de la *phorminx*, que aquí, por cierto, tiene sólo tres cuerdas casi siempre, aunque copiada, sin duda, de modelos de cuatro cuerdas⁵⁷. Ahora bien, ¿quién es el músico representado en estos sellos? Edith Porada cree que «es concebible que en estas escenas el citarista no sea un mortal ordinario, ni aun un músico sacerdotal, sino el dios Apolo, que tantas veces será reconocido por la lira en representaciones más tardías»⁵⁸. No obstante, añade, «ninguna prueba puede aducirse en este sentido y es preciso declarar que otros autores tienden a ver músicos humanos en las representaciones tempranas de citaristas»⁵⁹. Lo que al menos está fuera de duda es que en ellas los animales aparecen en conexión con la música, bien en un contexto cultural o convival (cilindros de Siria), bien ante un músico en pie, que

57. PORADA, art. cit., pp. 200-4. Cf. L. DEUBNER, *Die viersaitige Leier*, en *AM* 54 (1929) 194-200 (también cit. por Porada) y M. WEGNER, *Bilder*, figs. 1, 2, 3 y 5.

58. Art. cit., p. 200. Para Apolo, cf. M. WEGNER, *Das Musikleben der Griechen* (Berlin 1949), pp. 208-9. Los ejemplos más interesantes, entre otras razones por la antigüedad, son una coraza de bronce, hallada en Olimpia (meds. del siglo VII a. C.), donde Apolo toca una gran cítara «de concierto» (cf. WEGNER, *Bilder*, fig. 20) y la conocida ánfora de Melos (ca. 660 o un poco más tarde) en la que se ve a Apolo entrando en Delos sobre un carro tirado por cuatro caballos alados y llevando en la mano izquierda una *phorminx* de siete cuerdas. Véase WEGNER, *Bilder*, fig. 19 (en el comentario, la bibliografía anterior). También P. E. ARIAS - M. HIRMER, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (München 1960), lám. 22. En esta obra se da una fecha, 660, un poco más alta que la de Buschor y Wegner.

59. Ibid., con n. 52. No parece, en efecto, caber duda de que, no sólo en los vasos geométricos áticos, sino en figuras como el tocador de *phorminx* (bronce minúsculo de Creta, fins. del siglo VIII a. C.) reproducido por Deubner al frente de su art. (cit. supra, n. 57) y por WEGNER, en *Bilder*, fig. 1, hay que ver músicos humanos.

bien pudiera tener alguna significación religiosa (sellos del Mediterráneo oriental).

Hay todavía una representación interesante, esta vez en una impresión de cilindro-sello del período final del bronce, hallada también en Tarso por Hetty Goldman ⁶⁰. Un hombre toca una lira de base curva y brazos ondulados. Dos animales (¿cabras?), uno a cada lado, parecen indicar, sumariamente, un rebaño. Goldman relaciona esta escena «con cierta forma de la leyenda de Orfeo» ⁶¹. El fundamento no parece ser mayor que en las otras ocasiones de que venimos hablando, pues el rebaño indicaría un ambiente pastoril, que no es el propio de Orfeo. Pero, de todos modos, es preciso hacer observar que el instrumento tiene una forma parecida al del citarista de Pilos y, por tanto, al de sus congéneres de Hagia Triada. Piet de Jong se sirvió, indudablemente, del sarcófago y otros monumentos cretenses para su reconstrucción del fresco de Pilos. Si los modelos no le influyeron demasiado, todas estas representaciones darían un tipo «egeo» de lira o cítara (con siete cuerdas en Hagia Triada, cinco en Pilos), al que también respondería la que lleva el músico que acompaña la danza en el grupo de Palaicastro. En las pinturas de Hagia Triada se trata de actos culturales. También es muy probable que lo sea la danza femenina del grupito de Palaicastro. ¿No será asimismo un músico religioso el citarista de Pilos? Cuando en el siglo VI la figura de Orfeo, cantor y tañedor maravilloso, aparezca tan naturalmente incorporada al arte griego, ¿no se tratará de una figura que emerge de nuevo a una gloria que ya tuvo mucho tiempo antes?

60. PORADA, art. cit., p. 204 y fig. j.

61. Apud PORADA, ibid. BEHN, en *Musikleben im Altertum...*, lám. 5, fig. 12, reproduce en dibujo una escena que ofrece un parecido aún mayor con las representaciones de Orfeo: una figura humana, apenas esbozada, tiene en la mano una enorme lira (también con base curva y brazos ondulados) de tres cuerdas. Marchando ante el instrumento se ven tres animales (¿corderos?), diseñados infantilmente, lo mismo que los tres pájaros que se ven en una zona superior. Uno siente la tentación de relacionar esta escena con el mito de Orfeo. Pero se trata de un vaso de bronce hallado en una tumba de la región de Steiermark, de la época primera del hierro. Más que una mitificación del poder de la música, hemos de ver aquí, con BEHN (o. c., p. 12), «una escena de la vida diaria» de un pastor, que muestra cómo para los hombres de la cultura de Hallstatt «la música era una de las necesidades de la vida».

62. Aunque algunos hablen simplemente de «tesoro de los Sicionios» (p. ej., Böhme), los arqueólogos han precisado que no se trata del tesoro, sino de un monóptero rectangular, levantado unos sesenta u ochenta años antes, del que se aprovecharon materiales para los fundamentos del tesoro. Entre estos materiales, nuestra métopa. Cf. P. de la COSTE-MESSELIÈRE, *Au Musée de Delphes* (Paris 1936), p. 41 ss. Id., *Delphes (École Française d'Athènes, Paris 1957)*, p. 317. Th. HOMOLLE, *Fouilles de Delphes*, IV, 1 (Paris 1909), p. 21. Ch. PICARD, *Manuel d'Archéologie grecque, La Sculpture*, I (Paris 1935), p. 483. Parece que no se puede sostener ya la denominación «tesoro de los Siracusanos», mantenida todavía

2 La primera representación segura que tenemos de Orfeo presenta también cierto carácter religioso. Se trata de la métopa que formaba parte del friso de un monóptero sicionio, erigido en Delfos, probablemente por Clístenes, hacia 570-560 a. C.⁶² El conjunto de la composición se reconoce bastante bien en los fragmentos conservados (Museo de Delfos). A los extremos de la métopa, como en primer término, dos jinetes, vistos de frente sobre sus caballos: los Dioscuros. Entre ellos y como más al fondo, la parte de proa de la nave Argos. Sobre ella Orfeo de frente, en pie, con barba, vestido de larga túnica y, acaso, manto. Sostiene sobre el costado izquierdo un instrumento de cuerda, que parece una cítara, vista de lado. Con la mano derecha, que se ha perdido, cogía el plectro, sujeto a la cítara por un cordón. Junto a la cabeza (a la derecha, según se mira) la inscripción vertical ΟΡΦΑΣ. Al lado de Orfeo (a la derecha, según se mira) otro músico similar, pero de identificación muy discutida e incierta. Al otro lado de la cabeza de Orfeo y al borde del fragmento, restos de otra inscripción, que se refería a un argonauta casi del todo desaparecido. Orfeo quedaba, pues, en medio del grupo. Parece que la composición continuaba en otra métopa, que contenía la popa de la nave (se conservan algunos fragmentos). Está representado, acaso, el momento en que los héroes cantan, al arribar a la Cólquida, un himno (naturalmente un himno religioso). Si Orfeo figuraba entre los Argonautas, era, según los autores que hacen referencia a ello, por el mágico poder de su música⁶³. Pero su actividad no se limitaba a la citarodia. En las narraciones tardías de la expedición se le considera, como dice Guthrie, el «leading spirit of the expedition» en todos los asuntos religiosos⁶⁴. Según R. Böhme, Clístenes habría pensado en Orfeo para figurar en la decoración del monóptero precisamente por representar la poesía sacral eolia frente al epos secularizado de los jonios, del que Homero era el prototipo⁶⁵.

por Ziegler en 1939 (*RE*, col. 1204), quien cita a DINSMOOR, *Bull. de corresp. hell.* 36 (1912), 439-493 (la página que da *RE* es una errata) y POMTOW, *RE, Suppl.* IV (1924), 1263 ss., 1268 ss. Dinsmoor, en el trabajo aludido por Ziegler, titulado *Studies of the Delphian Treasures*, propuso, después de siete hipótesis distintas (cf. *ibid.*, p. 467, n. 1), la atribución de las métopas «sicionias» a un antiguo tesoro siracusano. La hipótesis ha sido rechazada por P. de la COSTE-MESSELIÈRE, *Au Musée de Delphes*, ch. I, y otros (cf. PICARD, *Sculpture*, I, p. 483 y n. 2. D. S. ROBERTSON, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, 2.^a edic., Cambridge 1959, p. 89, nota).

63. Cf. APOLONIO DE RODAS, *Argonaut.* I, 23-34 y los escolios a. h. I. (*Scholía in Apollonium Rhodium uetera*, recensuit Carolus WENDEL, Berlin 1935, pp. 8-9). Los testimonios antiguos sobre Orfeo argonauta, en KERN, *O. F.*, test. 78-80.

64. GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 28. Esto se ve, sobre todo, en el poema órfico tardío (ca. siglo IV p. C.) 'Αργοναυτικά, puesto en boca del mismo Orfeo.

65. *Orpheus, Das Alter...*, pp. 17-18.

Pero no está claro si el contenido más primitivo de la personalidad de Orfeo es su función sacerdotal de iniciador-encantador con poderes mágicos, o bien su cualidad de músico excelso, capaz de producir efectos maravillosos y, en particular, de atraer a las bestias más fieras y hasta a los seres inanimados, a fuerza de perfección en su arte. Moulinier parece inclinarse por la segunda suposición, cuando afirma, al comienzo de su libro sobre Orfeo y el orfismo en la época clásica: «Donc le plus ancien Orphée que nous connaissons est déjà célèbre, il a une origine divine, c'est un très grand poète, un très grand musicien, un très grand artiste, dont les chants ont un pouvoir d'attrait magique» ⁶⁶. Esta es, desde luego, la imagen que de Orfeo nos da un pequeño monumento de finales del arcaísmo, la tacita beocia dada a conocer, hace unos treinta años, por el Prof. Kern, que era entonces su poseedor ⁶⁷. El interior de esta tacita beocia de figuras negras (Beazley, en ABV, p. 659, 12, dice platillo, «platelet», y lo considera ático) lleva una rústica representación de Orfeo (la única, junto con la métopa de Delfos, en que aparecería con barba ⁶⁸), que pulsa una lira de cuatro cuerdas (*phorminx*) ⁶⁹, sentado en una silla de tijera (fig. 2). Detrás de él, en semicírculo, se ven cinco pájaros, posados cada uno sobre una especie de rama muy simple. De otros dos queda sólo la rama. En el extremo inferior un corzo o ciervo con joven, pero fuerte, cornamenta. Primeramente creyó el poseedor, ilustre tratadista de Orfeo, que la tacita era del siglo VII o principios del VI ⁷⁰. Pero cuando, unos años después, la estudia más detenidamente, afirma que es «quizá medio siglo más reciente» que la métopa sicionia y «más bien de principios del siglo V que de finales del VI» ⁷¹. Aun así, este pequeño vaso salido de un taller provinciano y probable-

66. *Orphée et l'orphisme...*, p. 8. GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 39, se muestra ecléctico. ZIEGLER, en *RE*, col. 1247, distingue acertadamente la doble línea de la tradición: los círculos órficos por una parte, y la poesía «profana» y el arte por otra.

67. O. KERN, *Die Religion der Griechen*, II (Berlín 1935), p. 188, n. 1. Id., en *Gnomon* 11 (1935) 476-7. Id., *Orpheus der Kitharode*, en *Forschungen u. Fortschritte* 15 (1939) 280-1. Id., *Der Kitharode Orpheus*, en *AM* 63-64 (1938-1939) 107-110.

68. KERN, *Der Kitharode Orpheus* (cf. n. anter.), p. 109. Ciertamente en la métopa Orfeo está con barba, pues, como P. de la Coste-Messelière ha probado (*Au Musée de Delphes*, pp. 195-9), es el músico que se ve a la izquierda el que hay que identificar como Orfeo. Así que no puede decirse ya, como hace ZIEGLER (*RE*, col. 1312) y antes HOMOLLE (*Fouilles de Delphes*, IV, 1, p. 29) que en la métopa Orfeo está imberbe. Sobre la transformación de barbado a imberbe, cf. KERN, *ibid.*, pp. 109-110. Pero, ¿puede afirmarse que en la tacita beocia Orfeo lleva barba? Quizá el poseedor pudo comprobar ante el objeto mismo lo que en la reproducción no se aprecia (cf. fig. 2, tomada de Kern). ¿No cabría dudar asimismo de que el divino músico esté vestido? (Cf. KERN, *ibid.*, p. 108).

69. Cf. WEGNER, *Das Musikleben d. Gr.*, p. 29.

70. *Die Religion d. Gr.*, II, p. 188. *Gnomon*, 11 (1935) 476.

71. *Forschungen u. Fortschritte* 15 (1939) 280. *AM* 63-64 (1938-1939) 107.

mente colgado como exvoto en algún santuario ⁷², probaría no sólo la popularidad, a fines del siglo VI, de la leyenda del encantamiento de los animales por el canto de Orfeo, sino que este tema había sido ya tratado en obras de arte más subido, de alguna de las cuales lo tomaría el artesano beocio, quien difícilmente sería el creador de la escena. Dejamos, por ahora, de insistir en el fragmento de vaso cretense arcaico, del siglo VII a. C., donde se encontraría la misma representación (cf. nota 1). Sólo llamaremos la atención sobre la presencia del mono entre el «auditorio» de Orfeo, detalle muy interesante, porque volverá a aparecer, en diversas formas, y acaso, alguna vez, con especial sentido, en monumentos de época romana (mosaicos, grupos escultóricos, vasos de *sigillata*). Kerényi piensa que en la tacita beocia los animales no constituyen propiamente el auditorio para el cual canta Orfeo, sino que acuden atraídos por el delicioso concierto. El auditorio, humano, habría que suponerlo *delante* de Orfeo. La silla sobre la que éste se sienta indicaría que no canta en la soledad ⁷³. En los dos cilindros sirios a que hemos hecho referencia más arriba, pueden verse parecidos asientos, aunque sin respaldo. El instrumento que en ellos tocan los músicos es, asimismo, una lira de cuatro cuerdas y brazos curvos. En los vasos geométricos griegos este instrumento, que parece hay que identificar con la *phorminx* homérica, suele tener brazos rectos, pero el número de cuerdas es también, de ordinario, cuatro ⁷⁴. Instrumento de Apolo, la *phorminx* está unida igualmente al nombre de Orfeo (cf. Píndaro, *Pit.* IV, 176: φορμινγ-τάς... Ὀρφεύς). Wegner sospecha que en la tacita beocia la lira de cuatro cuerdas, caso aislado en su época (finales del siglo VI o comienzos del V), supone una intención arcaizante: «vielleicht eine bewusst altertümliche Verwendung» ⁷⁵. Sin excluir que aluda a la «antigüedad» de la música de Orfeo, ¿no podría indicar este arcaísmo que el modelo de donde el pintor del vaso tomó su representación, databa de mucho tiempo antes?

Probablemente es algo anterior a la tacita beocia del enócoe ático de figuras negras (Museo de Villa Giulia, M. 534) en que aparece Orfeo vestido de fino quitón de mangas cortas, en el momento de subir a un *bema* de dos gradas, para lo cual se recoge la túnica con la mano derecha, en la que parece llevar el plectro. En el costado izquierdo lleva la gran cítara de concierto, de siete cuerdas, que sujeta, o acaso pulsa ya,

72. KERN (*Der Kitharode Orpheus*, p. 108) lo deduce del orificio que la tacita lleva en el borde, coincidente con una de las manchas que, en doble fila, lo decoran (cf. fig. 2, arr.).

73. KERENYI, *Pythagoras u. Orpheus*, p. 54.

74. Cf. DEUBNER, *Die viersaitige Leier*, en *AM* 54 (1929) 197-8. WEGNER, *Das Musikleben d. Gr.*, p. 222. ID., *Bilder*, p. 17 y figs. 2 y 5.

75. WEGNER, *Das Musikleben d. Gr.*, p. 30.

con los dedos de la mano izquierda. La cabellera va recogida en la nuca en un *cróbito* y coronada (¿de laurel?). En el campo, a los dos lados de la figura, la inscripción XAIPE OPΦEYΣ (no 'Ορφεῦς, como leen Reinach y Guthrie), que le identifica con certeza. En esta forma no vuelve a aparecer, pues no es seguro que el extático citarista de un ánfora de Boston (Mus. of Fine Arts, 26.61), a quien escucha absorto un joven apoyado en un bastón, sea Orfeo. Podría, en efecto, tratarse simplemente de la representación de un concierto. El joven citarodo de un ánfora de Nueva York (Metropol. Mus., 56.171.38), por ejemplo, es una figura muy similar. Si fuera Orfeo el citarista de Boston (como apunta, aunque con duda, Buschor), tendríamos en esta ánfora de estilo severo, atribuida al Pintor de Brigo (hacia 480 a. C.) ⁷⁶, uno de los testimonios más antiguos de la figura de Orfeo en la cerámica ática de figuras rojas ⁷⁷, que tantas veces la acogió durante el siglo v. Además, podríamos ver en ella un antecedente de la «Hingabe an die Welt der Töne», como dice Buschor en su hermoso comentario ⁷⁸, que tan clara expresión va a tener en la famosa cratera de Berlín con la escena de Orfeo musicando entre los tracios.

3 Del encantamiento de los animales y otros seres de la naturaleza por la música de Orfeo, encontramos pocos ejemplos en el arte propiamente griego, mientras que será uno de los temas predilectos del helenístico-romano de la época imperial, sobre todo para mosaicos decorativos, pero también como iconografía funeraria. Griego parece el espejo de bronce de la antigua colección Tyszkiewicz, atribuido al siglo v a. C. ⁷⁹,

76. Cf. BEAZLEY, *ARV*², pp. 383, 199 («A, citharode; B, youth listening»). E. BUSCHOR, *Griechische Vasen* (1.ª edic., München 1940), pp. 170-1, fig. 192. WEGNER, *Bilder*, p. 114 y figs. 73-74 (habla también del músico como un indeterminado «Kitharasieler»).

77. Más antigua (más aún que la tacita boecia y el enócoe ático de figuras negras) sería la copa lacono-cirenaica que se halló y se conserva en Tarento, si es que de verdad representa a Orfeo. La escena del interior es, en efecto, enigmática. Cf. O. BRENDL, *Archäologische Funde in Italien...*, en *Archäologischer Anzeiger*, 1934, col. 492 (con la descripción proporcionada por Curtius). *Mostra d'arte antica* (Roma 1932), *Guida*, p. 37, núm. 16. *Bolletino d'arte* 28 (1934) 189-191. Ch. PICARD, *Une nouvelle coupe cyrénienne à Tarente*, en *RA*, ser. 6, 7 (1936) 246.

78. *Griechische Vasen*, p. 171.

79. EISLER, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken*, p. 97. C. WATZINGER, en *FR*, III, p. 357: «Ein griechischer Spiegel... aus der 30er Jahren des 5. Jahrhunderts». PFUHL (*Malerei u. Zeichnung der Griechen*, München 1923, II, p. 720), lo compara, estilísticamente, al ánfora del museo de Arezzo con el viaje marítimo de Pélope e Hipodamia. ARIAS-HIRMER (*Tausend Jahre gr. Vasenkunst*, lám. 212-3) fechan este vaso hacia 410 a. C. (KRAIKER, *Die Malerei der Griechen*, p. 160, hac. 420) y lo ascriben al círculo del Pintor del Dino (Beazley al pintor mismo). Para la interpretación de la escena del espejo, véase, sobre todo, EISLER (l. c.), quien deshizo los argumentos de W. FRÖHNER (*La collection Tyszkiewicz...*, München 1893, lám. 4) en favor de Apolo «Eulyras» («in etwas spielend bürgerlicher Auffassung»). Además de los ejemplos aducidos por Eisler, pueden citarse otras representaciones de vasos en que Orfeo lleva la corona «apolínea» de laurel.

donde Orfeo, sentado en un paisaje de rocas, cubierto el cuerpo de caderas abajo con un fino manto, parece templar la cítara de siete cuerdas, rodeado de una cierva amansada (esquila al cuello), que le mira atentamente, de una pantera que salta y de dos aves iguales, acaso palomas, que detrás de él descansan sobre elevaciones rocosas. Aparte la estatua mutilada que apareció entre los restos del Serapeum de Menfis, identificada como Orfeo con bastante probabilidad y muy interesante por su destino monumental, apenas cabría añadir la cratera apúlica del Museo Nacional de Nápoles (H. 1978), de mediados del siglo IV, en que, aparte las figuras humanas, sólo un corzo descansa, escuchando con la cabeza erguida, a los pies del joven músico, vestido de túnica con mangas, manto recogido sobre las piernas y gorro frigio. Pasaba por ser la representación más antigua de Orfeo con animales, hasta que Eisler llamó la atención sobre el espejo Tyszkiewicz y Kern dio a conocer su tacita beocia. Pero recientemente la interpretación común de la escena del vaso de Nápoles ha sido puesta en duda por Schauenburg⁸⁰, quien recoge una serie de vasos que muestran la predilección de los ceramistas suditalicos por poner un animal bajo una escena que se desarrolla en el campo. Aún podría aducir más ejemplos. El más sugestivo es la cratera de volutas (no «Kelchkrater») del Louvre (Inv. K 519) con Apolo y Marsias. El mismo Schauenburg ilustra con ella su artículo *Marsyas*⁸¹. El corzo echado a los pies de Apolo parece, con sus orejas enhiestas, escuchar muy atentamente la música. La pareja de ménades detrás de Apolo aumenta la semejanza con la cratera de Nápoles. Acaso entre ambas representaciones hay una relación muy estrecha, que no se reduce al carácter general de «vate apolíneo» de Orfeo. El animal que escucha a los pies de Apolo, ¿no será una contaminación de la escena de Orfeo? Los casos en que el animal aparece corriendo, como la cratera de volutas, de estilo de Armento, med. del siglo IV, ahora desaparecida y que en otro tiempo perteneció a la reina Carolina Murat (Cat. Reg. Car. 662)⁸², no merecen tenerse tanto en cuenta, ya que pueden muy bien entenderse como mero símbolo del ambiente agreste de la escena, como dice Schauenburg. Téngase en cuenta, sin embargo, que esa es precisamente la actitud de la pequeña pantera o gato montés del espejo Tyszkiewicz. Desde luego, la otra razón que aduce Schauenburg: «Einmal würde man mehr Tiere und keine menschlichen Zuhörer erwarten»⁸³, no tiene gran consistencia, porque los monumentos griegos que conservamos de este aspecto del

80. *Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei*, en *JdI* 73 (1958) 76, n. 96.

81. Publicado en *RM* 65 (1958) 42-66 (lám. 32-33).

82. Cf. V. MACCHIORO, *I Ceramisti di Armento*, en *JdI* 27 (1912) 304, fig. 23.

83. L. c. en la nota 80.

mito de Orfeo son tan escasos que no nos permiten adivinar tipos suficientemente fijos y claros, como, por ejemplo, los numerosos mosaicos romanos.

Para ilustrar la relación de ciertas representaciones de Orfeo con el conocido tipo de Apolo citarista, sirve también un fragmento de cratera en cáliz que se conserva en el Museo Allard Pierson de Amsterdam (núm. 2579a). Procede de Tarento, lo mismo que otro fragmento muy interesante, que acaso represente una centauresa escuchando a Orfeo (Boston, Mus. of Fine Arts, 13.206)⁸⁴. En el fragmento de Amsterdam se ve a Apolo tocando la lira delante de un templo dedicado a él mismo. Pronto hablaremos de un grupo de vasos donde Orfeo aparece con un tipo idéntico al de este Apolo, incluso, a veces, con la corona de laurel. Algunos de ellos proceden del sur de Italia, como la hermosa cratera campaniforme de la catedral de Anagni, que procede de Egnazia, no de Ruvo, como dice Gruppe⁸⁵. Parece que es el vaso más antiguo (hacia 430-420) de Italia del sur con una representación de Orfeo (ante él un tracio con su caballo). Schauenburg aduce acertadamente este vaso⁸⁶ como ejemplo de un Orfeo «apolíneo». Como este tipo no es, en efecto, en modo alguno extraño al cantor tracio, podría muy bien ser él el citarista que se ve en un fragmento de cratera, también italiota, que se conserva en el Nicholson Museum de Sidney (Inv. 51.37). Clairmont⁸⁷ cree que este citarista es Apolo. Schauenburg, en cambio, aunque estime verosímil tal opinión, piensa, siguiendo a Sichtermann, que puede también tratarse de Orfeo⁸⁸.

Del pequeño arte nos queda un precioso ejemplo de la escena de Orfeo con los animales en un fragmento de cornalina que de la colección Thorwaldsen pasó a los Museos de Berlín. Se ven varios animales superpuestos, pero de Orfeo queda sólo la lira, de forma alargada. El estilo es marcadamente griego y el trabajo muy fino. Sin embargo, podría tratarse, no de un original de la época clásica, sino de una imitación clasicista posterior. Clasicista es también la gema del Kunsthistorisches Museum de Viena con un Orfeo «apolíneo» rodeado de animales, entre los que es notable la mariposa que vuela hacia la lira. Algunos

84. Cf. CASKEY-BEAZLEY, II, p. 75, n. 2, núm. 1. G. PESCE, *La theleia hippokentauros in gemme e sarcofagi romani*, en *Bull. Commiss. Conmuni.* 58 (1930) 58-60, fig. 1.

85. *Lex. Myth.*, col. 1180. Cf. NSc. 1879, p. 9.

86. En su art. *Marsyas*, RM 65 (1958) 52, n. 68.

87. En *Yale Clas. Stud.* 15 (1957) 161 ss., núm. 3! (según la referencia de Schauenburg, art. cit. en la nota anterior, p. 52).

88. *Ibid.*, n. 68.

ven en esta gema a Apolo y, por otra parte, hay motivo para dudar de que sea obra antigua. El sorprendente parecido del musculoso músico sentado con ciertas figuras miguelangelescas hace sospechar que se trate de un producto del Renacimiento ⁸⁹.

Quedaría por nombrar el relieve, provinciano, tosco y desigual (fig. 3), hallado en Esparta y conservado en el museo de la misma ciudad, si tuviera razón Lippold al situarlo a fines del s. III a. C. ⁹⁰. Hay quien lo retrotrae aún más ⁹¹, debido a ciertos caracteres estilísticos que se advierten en las dos figuras principales. Se trata probablemente, como asegura Ferri, de elementos arcaizantes, mezclados a otros pintorescos más tardíos ⁹². Entre estos últimos, el más curioso es, sin duda, la aparición del buey y el caballo por encima de las rocas, de modo semejante a como asoman sobre el pesebre los dos animales en las representaciones del Nacimiento del Señor. Más interesantes aún son las dos figuras humanas, el guerrero sobre un pedestal y el «poeta» sentado, que Schauenburg sospecha pueda ser un μούσικος. Apunta este autor la posibilidad de que estas figuras estén en relación con el empleo funerario del relieve: «Das Auftreten dieser Nebenfiguren dürfte auf die vermutlich sepulkrale Bedeutung des Reliefs zurückzuführen sein» ⁹³. Si esto pudiera probarse con una mayor seguridad, ayudaría no poco a esclarecer los orígenes de la utilización de la escena de Orfeo con los animales en la iconografía funeraria. Desde casi comienzos de nuestra era este empleo fue frecuente, al menos en las provincias occidentales del Imperio, como se verá más adelante. Se ha exagerado, tal vez, la influencia de las ideas órfico-pitagóricas en la predilección que existió por este tema ⁹⁴ y sería interesante comprobar que ya antes de la reviviscencia de esos movimientos en Roma, Orfeo era considerado, en territorio griego, una figura a propósito para decorar una tumba. Pero Ferri, que es quien más firmemente cree en el carácter funerario del relieve, lo coloca decididamente en

89. Cf. A. von SALIS, *Antike und Renaissance* (Erlenbach-Zürich 1947), pp. 181-2 y lámina 55 a. En la nota correspondiente (p. 264), la bibliografía anterior (la primera cita de Panofsky debe estar equivocada).

90. *Die griechische Plastik (Handbuch der Archäologie, III, 1, München 1950)*, p. 340 y nota 4.

91. Gardner y Furtwängler, apud TODD - WACE, *A Catalogue of the Sparta Museum* (Oxford 1906), núm. 6, n. 1. Cf. también S. FERRI, *Aspetti d'arte romana sul suolo greco*, en *Ristoria* 8 (1934) 457-8 (=5-6).

92. Art. cit., especialmente p. 463 (10).

93. *Die Totengötter...*, en *JdI* 73 (1958) 76, n. 96.

94. Así EISLER, en *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken* y en *Orpheus, the Fisher*. También D. LEVI, *Mors Voluntaria*, en *Berytus* 7 (1942) 38 ss. y 51 ss. (fundado, en buena parte, en Eisler).

época romana. Para él se trata de «arte imperiale romana (s. I p. C.) in una provincia greca» ⁹⁵.

4 Hay otro campo donde el poder de la música y el canto de Orfeo se ejerce. Los dos hombres que le escuchan en la cratera apúlica antes mencionada (Nápoles, H. 1978) son tracios. Un grupo bastante nutrido de vasos áticos de figuras rojas muestra a Orfeo músico sentado entre hombres tracios, caracterizados generalmente como guerreros por sus lanzas, que le escuchan embelesados, domada su fiereza y su ardor bélico por la melodiosa delicia. El mejor y más famoso ejemplo es la cratera de Berlín (Inv. 3172), procedente de Gela, a la que Furtwängler dedicó un detenido estudio, colocándola entre los años 460-450 ⁹⁶. Sentado de perfil sobre una roca, Orfeo joven, con flor de bozo en la mejilla, coronado de yedra, canta extático, a la vez que pulsa una lira de ocho cuerdas. Los jóvenes tracios que le rodean, apoyados en sus lanzas y más o menos envueltos en sus bordados mantos, muestran bien en sus actitudes hasta qué punto están subyugados por la música. Sólo uno parece no querer rendirse y echa hacia atrás su torso como escapando a la dulce influencia. Como dice Max Wegner ⁹⁷, a su carácter ordenado y austero no le van las excesivas ternuras. La actitud interior de los otros tres, más jóvenes, ha sido interpretada diversamente. Para Hauser, están cautivados por el amor homosexual ⁹⁸. Otros creen que el pintor ha querido expresar en ellos el poder encantador o pacificador de la música, que conmueve las almas ⁹⁹. Lo cierto es que la escena, admirablemente compuesta de simetrías y contrastes, equilibrada y armónica, es rica también en expresión psicológica, que tan marcada se veía, según los antiguos, en los grandes frescos de Polignoto de Taso. En la *Nékyia* de la Lesque de los Cnidios en Delfos, Orfeo aparecía sentado sobre una elevación del terreno, tocando la cítara y rodeado de algunos héroes que le escuchaban absortos ¹⁰⁰. La cratera de Berlín muestra una influencia indudable y cercana de la pintura de Polignoto. Si el Pintor de Orfeo, que ha sido llamado así por ser la cratera su obra maestra, se inspiró

95. Art. cit. en la n. 92, p. 461 (9).

96. *Orpheus, Attische Vase aus Gela* (50. *Winckelmannsprog.* Berlin 1890). La fecha, en la p. 162. Como el Pintor de Orfeo fue discípulo del ceramista Polignoto, parece que hay que rebajar unos años la fecha de la cratera (hac. 440). Cf. ARIAS-HIRMER, *Tausend Jahre gr. Vasenk.*, pp. 91-92.

97. *Bilder*, p. 116 (fig. 75).

98. En *FR*, III, p. 109.

99. BUSCHOR, *Griechische Vasen*, pp. 206-7. WEGNER, *Meisterwerke der Griechen* (Basel 1955), p. 115. *Id.*, *Bilder*, p. 116.

100. *Pausanias*, X, 30, 6-7.

directamente en la obra del gran creador de la pintura clásica, o hubo de por medio un cuadro de Orfeo entre los tracios, compuesto por un discípulo inmediato de Polignoto, no puede decidirse con seguridad. Pero es muy probable que existiera ese cuadro ¹⁰¹. Otros vasos nos ofrecen la misma escena, aunque con un número menor de oyentes: cratera campaniforme del Museo del Agora de Atenas (P 16445), cratera de columnitas del Museo de Portland, Oregon, USA (núm. 36.137), pélice del Museo Británico (E 390), cratera campaniforme del Museo de Corinto (número 365), etc.

En algunos vasos aparece un sátiro, ya escuchando la música (hidria de París, Petit Palais, 319; cratera de columnitas del Museo Nacional de Nápoles, Inv. 146739), ya en lucha con las mujeres tracias que vienen a matar al cantor que les «roba» los maridos (cratera del Museo de Corinto, número 380). Tenemos, en efecto, unos cinco vasos que combinan la escena de Orfeo entre los tracios con la de su muerte a manos de las mujeres, es decir, con el momento en que éstas van a acometerle. La mayor parte de estos vasos son aproximadamente contemporáneos o poco posteriores a la cratera de Berlín. Sería difícil explicar las coincidencias en el ordenamiento de la composición y en muchos de sus detalles, si no existió un modelo común, un cuadro que, además de los tracios, podía contener las mujeres atacantes. Robert llama la atención especialmente sobre el modo de estar sentado Orfeo, siempre hacia la derecha ¹⁰², aunque luego, en su reconstrucción de la *Nékyia* de Polignoto (reproducimos una sección en la fig. 5), a pesar de basarse claramente en la cratera de Berlín para la figura de Orfeo, ponga a éste sentado hacia la izquierda, quizá porque así se explica mejor lo que dice Pausanias: ἐπάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρα, τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ ἰτέας φαύει κλῶνές εἰσιν ὧν φαύει ¹⁰³. La roca o elevación del terreno donde se sienta Orfeo (ἐπὶ λόφου τινός 'Ορφεὺς καθεζόμενος, dice Pausanias, X, 30, 6, de la pintura de Polignoto), aparece también en los vasos que, como la cratera apú-

101. Así lo cree Robert (*Die Nekyia des Polignot*, 16. *Hallisches Winckelmannsprogramm*, 1892, p. 53), frente a Furtwängler, que prefiere ver sólo la influencia, profunda y general, ejercida por las pinturas de Polignoto en Atenas sobre los pintores de vasos (cf. o. c., p. 162). Furtwängler piensa que las figuras de los tracios que, en distintos vasos de la misma época, escuchan a Orfeo «variierten doch so, dass sie sich nicht auf ein bestimmtes Original zurückzuführen lassen» (ibid., p. 163). Supone, en cambio, a continuación, que todas las representaciones de Orfeo en vasos del mismo período dependen de una fuente literaria común, la tragedia *Bassarides* de Esquilo. La teoría, muy sugestiva, no es, sin embargo, aceptable del todo, pues la escena de la muerte de Orfeo aparece en los vasos más pronto de lo que dice Furtwängler (cf. infra).

102. L. c., en la nota anterior.

103. *Paus.*, X, 30, 6. Para la impretación, cf. ROBERT, *Die Nekyia...*, p. 66.

lica de la catedral de Anagni, muestran una composición diferente. Lo mismo podemos decir de la vestidura de Orfeo, que corresponde a lo que Pausanias notó en la *Nékyia*: Ἑλληνικὸν δὲ τὸ σχῆμά ἐστι τῷ Ὀρφει, καὶ οὔτε ἡ ἐσθῆς οὔτε ἐπίθημά ἐστιν... Θράκιον (X, 30, 6). Sin embargo, hay un vaso, la cratera de columnitas del Museo Nacional de Nápoles (Inv. 146739), contemporánea de la de Berlín, donde Orfeo viste un manto tracio ¹⁰⁴. Por otra parte, en la cratera de Berlín lleva una corona de yedra, que en otros vasos es de laurel (cratera campaniforme del Metropolitan Mus. de Nueva York, 24.47.30 (fig. 6); cratera de la catedral de Anagni), como la del joven tracio al extremo izquierdo de la escena en la cratera de Berlín. En la hidria del Petit Palais, ya mencionada, el sátiro lleva corona de yedra, Orfeo de laurel. Joseph Wiesner, hablando de la cratera de Berlín, atribuye esta mezcla de coronas al *encuentro* del culto de Apolo y de Dionisio, que se da en la leyenda de Orfeo ¹⁰⁵. Vestido, postura y corona de laurel acercan mucho el Orfeo de estos vasos al tipo de Apolo citarista, tal como se ve, por ejemplo, en el fragmento de Amsterdam de que ya hemos hablado. Además, es de notar que en la *Nékyia* de Polignoto Orfeo cantaba bajo un sauce, árbol consagrado a Apolo ¹⁰⁶. En dos vasos italias del siglo IV (ánfora del Museo Arqueológico de Bari, Inv. 873; cratera de volutas hallada en Ruvo, cuyo paradero actual se ignora) vemos que Orfeo no sólo lleva el gorro frigio, como los tracios que le escuchan, sino que aparece con una vestidura muy distinta, la misma que tanta solemnidad le da en los vasos funerarios de que hablaremos más abajo. Sobre un vaso, acaso ático, de interpretación insegura (cratera hallada en Beocia, que tal vez se encuentre ahora en el Museo Nacional de Atenas ¹⁰⁷), han

104. Hay, pues, que adelantar un poco la fecha en que Orfeo empieza a aparecer con traje tracio. La cratera de Nápoles no se conocía antes de 1935. Tiene razón Watzinger al decir (en *FR*, III, p. 357) que el vestido griego de los vasos de la primera mitad del siglo V no quiere decir que no se diera ya entonces a Orfeo como tracio. Kern había hecho hincapié en esta falta de caracterización como tracio para probar que Orfeo era tenido como griego hasta que, en la segunda mitad del siglo V, cuando los órficos se incorporaron lo dionisiaco, hubo necesidad de relacionarle con Tracia (*Orpheus*, pp. 15 y 25). No nos pertenece discutir la patria de Orfeo. Como dice Ziegler, la tradición antigua le considera, con impresionante uniformidad, tracio (cf. *RE*, col. 1228 ss.). Véanse los testimonios también en KERN, *O. F.*, 30-37 y 41. Anotemos, sin embargo, que más recientemente el arqueólogo griego Kotzias ha desarrollado una detallada, y acaso demasiado erudita, búsqueda topográfica por otra región, que ya aparecía también en la antigua tradición: Pieria (cf. *O. F.*, test. 38-40). Tres ciudades de esa región junto al Olimpo podrían ser la patria de Orfeo. Véase N. X. KOTZIAS, *Λεϊβήθρα, Πέριπλεια, Πιερίς: ἡ πατρίς τοῦ Ὀρφέως*, en *Ἀρχ. Ἐφημ.*, 86-88 (1948-1949), Suppl. 25-40, con fotografías, reproducciones de monumentos y un mapa topográfico.

105. *Die Thraker* (Stuttgart 1963), p. 123.

106. *Paus.*, X, 30, 6: ...τῇ δὲ ἐτέρᾳ χειρὶ ἰτέας φαύει... προσανακέχλινται δὲ τῷ δένδρῳ.

107. Cf. A. DUMONT-J. CHAPLAIN, *Les céramiques de la Grèce propre* (Paris 1881-1890), 1, fasc. 5, pp. 374-7 y lám. XIV (en el fasc. 2).

podido confluír distintas tradiciones iconográficas. Según Robert ¹⁰⁸, tanto en este vaso, que parece de la primera mitad del siglo IV, como en una cratera apúlica aún más tardía (la cratera de volutas mencionada arriba, hallada en Ruvo, antes en la colección Caputi, número 270, y hora desaparecida), todavía la huella de Polignoto es clara.

5 Ya hemos dicho que en dos o tres vasos áticos aparece un sátiro entre los oyentes de Orfeo. En un enócoe sudetrusco, procedente de Vulci, que antes se encontraba en el Cabinet Durand y ahora se conserva en el Museo Británico (F 100), se ve a Orfeo (no todos coinciden en la identificación) tocando tristemente la lira, mientras ante él se desarrollan escenas lascivas. Detrás del músico, un viejo sátiro o sileno abre sus brazos, abandonando el tirso báquico, probablemente en explosión de goce sensual. Muy distinta actitud muestran los jóvenes sátiros que vemos acercarse a Orfeo en un relieve helenístico (o copia romana de un modelo helenístico) que se conserva en Ince Blundell Hall, Lancashire, Inglaterra (fig. 4). El divino músico toca la lira sentado en un paraje con rocas y árboles (¿una gruta sagrada?). Un grupo de sátiros niños, o casi niños, está ante él en actitud mansa de escuchar o aprender. Otro asoma tras un árbol, mientras delante del mismo tronco un pequeño parece sacarse del pie una espina, que sin duda se le introdujo al acudir desde el bosque. Es una figura tan parecida al célebre Espinario, que se diría inspirada directamente en él. Por fin, otro sátiro más crecido, y acaso también derivado de una estatua ¹⁰⁹, llega saludando o alegrándose de oír la música que le atrajo. La encantadora escena podría ser la alegoría de una iniciación mística. Ashmole cree probable que el relieve estuviera colocado en un edificio donde se celebraban misterios órficos ¹¹⁰. Sin embargo, un sentido más directo es también posible, ya que, según nos recuerda el *Liber monstrorum*, Lucano, seguramente en su poema *Orfeo*, que se ha perdido, decía que la lira de Orfeo había atraído a los faunos al igual que a las fieras: *Fauni siluicolae... quos poeta Lucanus, secundum opinionem Graecorum, ad Orphei lyram cum innumerosis ferarum generibus cantu deductos cecinit* ¹¹¹. También podría estar representada aquí la labor civilizadora de Orfeo ¹¹²,

108. *Die Nekyia...*, pp. 54-55.

109. B. ASHMOLE, *A Catalogue of the ancient Marbles at Ince Blundell Hall*, núm. 290, n. 5.

110. O. c., p. 107.

111. *Lib. monstr.*, I, 6 (en HAUPT, *Opuscula*, II, p. 224). Cf. KERN, *O. F.*, test. 67.

112. Orfeo fundador de la agricultura: *RE*, col. 1268 (*O. F.*, test. 112). Legislador y maestro: KERN, *Orpheus*, pp. 32-33 (discípulos: *O. F.*, test. 160 ss.). Cf. también test. 123 (inventor del alfabeto), 107 (astrólogo), 108-110 (fundador de templos), etc.

que, según Horacio (*Ars poet.*, 391-3), apartó a los hombres salvajes de sus feroces costumbres:

*Siluestres homines sacer interpresque deorum
caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.*

La presencia de las misteriosas figuras de la zona superior nos inclina a ver en el relieve de Ince Blundell Hall un sentido religioso. Según algunos, las dos del centro, femeninas, serían ninfas ¹¹³, lo que diluiría este sentido. En el museo de Budapest se conserva otro fragmento de relieve helenístico (catálogo de Hekler, núm. 96), de estilo arcaizante, en que los sátiros no sólo escuchan a Orfeo, sino que parecen unirse a él en el canto. Con respecto a las ninfas, la afirmación de P. Monceaux ¹¹⁴ de que «sur d'autres vases, Orphée chante au milieu des Nymphes», parece un tanto atrevida, pues la interpretación del escifo etrusco, procedente de Chiusi (¿dónde se conserva?), no es del todo segura y en la hidria de Nola (Nápoles, Mus. Naz., H. 3143) se ha reconocido a Tamiris con tres musas ¹¹⁵.

Dos musas son, según Heydemann ¹¹⁶, las elegantes figuras femeninas que se ven detrás de Orfeo en la cratera apúlica de Nápoles ya aludida (H. 1978). Si en las métopas del lado norte del templo de Apolo en Figalia figuraban musas junto a Orfeo y Apolo, es muy dudoso ¹¹⁷, y ni aun es del todo seguro que el citarista, al parecer tracio, que se ve en el fragmento 510 del Museo Británico, sea Orfeo. Pero ciertamente en una pintura mural pompeyana volvemos a encontrarle rodeado de musas. Algunas han desaparecido con los daños sufridos por la pintura, pero seguramente todas se hallaban presentes. También las acompaña Heracles. La pintura, a la que faltan grandes trozos, sobre todo en

113. Cf. WATZINGER, *FR*, III, p. 357, quien parece depender de Petersen (cf. *ibid.*, n. 7). ASHMOLE, *A Catalogue of the Marbles...*, núm. 290: «local nymphs or demigods looking out from among the rocks». También Kerényi duda: «Ein Paar, das am wahrscheinlichsten Endymion und Selene darstellt. Oder sind sie zwei Nymphen, Götinnen des Orts?» (*Pythagoras u. Orpheus*, p. 58, con n. 48).

114. En DAREMBERG-SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités...*, s. u. *Orpheus*, p. 244, 3.

115. Ya GRUPPE (*Lex. Myth.*, col. 1183) se inclinaba a pensarlo así, con Heydemann. Cf. también BEAZLEY, *ARV*, p. 656, 60.

116. *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel* (Berlin 1872), núm. 1978 (p. 150).

117. GRUPPE (*Lex. Myth.*, col. 1199) lo afirma simplemente, basándose en SAUER (*Die Metopen des Apollontempels von Phigalia*, en *Berichte... d. k. sächs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig* 7 (1895) 244). Pero este autor se expresó al año siguiente con mucha mayor reserva (cf. *AM* 21 (1896) 338). Cf. también S. REINACH, *RRGR*, I, p. 225.

la parte superior, decoraba la pared de fondo de una exedra en un peristilo (casa de Epidius Sabinus, Reg. IX, 1, 22). Las musas, repartidas en pequeños grupos por un paisaje montuoso y señaladas con sus nombres griegos, escuchan atentamente o se acercan a Orfeo, Euterpe con una cítara parecida a la que el hijo de Caliope ¹¹⁸ pulsa con el plectro que tiene en la mano derecha, mientras la izquierda sostiene la gran cítara multicolor, que apoya en la rodilla del mismo lado. Sobre la derecha se pliega el manto. Orfeo viste además una túnica con mangas cortas y se sienta sobre una roca, mirando hacia la derecha, como era ya corriente en los vasos griegos. En los mosaicos romanos será mucho más frecuente la postura de frente, o casi de frente, y con la pierna izquierda flexionada, según se ve también en otra pintura pompeyana, anterior a todos los mosaicos y que representa, como todos ellos, a Orfeo entre animales. Volveremos sobre ella. En la que ahora nos ocupa el divino cantor lleva, como las musas, escrito bajo sus pies, el nombre: ΟΡΦΕΥΣ. Cerca de él vemos a Heracles (ΗΕΡ[ΑΚ]ΛΗΣ) sentado de espaldas sobre la piel de león, escuchando en actitud meditabunda. Schefold coloca el original griego de esta singular pintura en el helenismo temprano (hacia 270 a. C.) ¹¹⁹.

6 Quienes no escuchan a Orfeo son las mujeres tracias. Ellas no sólo no son atraídas por su cítara, como los árboles y las fieras (.. Ὀρφεὺς καὶ ἀνέζων σὺναγεν δένδρεα μούσας, σὺναγεν θήρας ἀγρώτας dice Eurípides, *Bacch.*, 562-4), sino que corren a la soledad campestre donde él llora por Eurídice, para vengarse del solitario dándole una muerte cruel. Se vengan de quedar abandonadas de sus maridos, que se reúnen embelesados en torno al cantor desposeído de mujer ¹²⁰. La muerte de Orfeo por las

118. Caliope es el nombre que más frecuentemente lleva la madre de Orfeo en los autores antiguos (cf. KERN, *O. F.*, test. 24: «Καλλιόπη saepissime»). Gerhard, siguiendo a Foggini, menciona un relieve «capitolino» donde se ve a Caliope enseñando (¿la música?) a Orfeo (*Über Orpheus u. die Orphiker*, n. 259, en las pp. 89-90). Por qué era la Musa considerada como madre de Orfeo, con los primeros testimonios de ello, puede verse en *RE*, col. 1218-9: «Die Nennung der Muse mit dem redenden Namen als Mutter drückte schon aus, dass Orpheus die Musik als Erbteil in sich trägt».

119. *Herakles, Orpheus und die Musen*, en «Theoria», *Festschrift für W.-H. Schuchhardt* (Baden-Baden 1960), pp. 209-215. Schefold analiza agudamente la escena, tratando de descubrir sus orígenes literarios, especialmente en cuanto a la presencia de Heracles, a quien no vemos más veces en compañía de Orfeo.

120. Quizá en ningún punto de la leyenda de Orfeo son tan divergentes los testimonios antiguos como en cuanto a las causas de su muerte (cf. KERN, *O. F.*, test. 113 ss.). ROBERT (*Griechische Heldensage*, I, pp. 404-6) distinguió bien las líneas y las etapas de la tradición. En la cerámica del siglo V el odio de las mujeres contra Orfeo no supone ninguna relación con la leyenda de Eurídice.

mujeres tracias, a veces con aspecto de ménades ¹²¹, aparece en la cerámica ática desde principios del siglo v a. C. Varios vasos con esta escena, completa o fragmentaria, se sitúan hacia 480. Kraiker hace subir el fragmento de Heidelberg (Archäologisches Institut de la Universidad, B 86, catál. de Kraiker, 44) hasta el «tiempo de Leagro», o sea hasta los alrededores del año 500 ¹²². Los ejemplos de esta representación, en la que, sin duda, influyó la tragedia ática de la primera mitad del siglo v (un caso del tratamiento escénico del tema tendríamos en las *Bassarae* de Esquilo) ¹²³, son muy numerosos. Los catálogos o listas que de ellos se han hecho han ido creciendo con los nuevos hallazgos. De los 19 vasos que reunía Watzinger en 1932, a propósito de la cratera de Tarento en La Haya, ahora en Amsterdam ¹²⁴, el número llega en la última edición de la obra de Beazley sobre los pintores áticos de figuras rojas (ARV 2, 1963) a más de 40. De las dos variantes principales de la composición, la primera es la inaugurada por una copa del círculo del Pintor de

121. Como ROBERT (l. c.), WATZINGER (en *FR*, III, p. 357) aclara que los vasos no siguen la línea de la tradición representada tempranamente por la tragedia *Bassarae* de Esquilo, según la cual Orfeo muere despedazado por las ménades a causa de su desprecio por el culto de Dioniso. En los vasos las mujeres tracias, simples amas de casa («Hausfrauen», Robert), y no ménades, se vengán por un motivo personal (sobre cuáles son los motivos que impulsan su odio, también se debe mantener reserva, para no adelantar al siglo v lo que sólo autores más tardíos dicen, por ejemplo respecto al amor homosexual de Orfeo y los tracios). Sin embargo, hoy no podemos excluir que se representara también a Orfeo muriendo a manos de ménades, ya que una aparece en uno de los fragmentos hallados en un pozo de Corinto (museo de Corinto, 380. Cf. M. Z. PEASE, *A Well of the late fifth Century at Corinth*, en *Hesperia* 6 (1937) 264, núm. 7, fig. 5, fragm. 10). El manto de piel no deja lugar a duda. El vaso es más bien tardío dentro de la serie de representaciones de la muerte de Orfeo (hac. 430), aquí combinada, como en otros casos, con el musicar entre los tracios. En dos fragmentos mucho más tempranos (hac. 470), hallados en Atenas (Museo Nac., colec. de la Acrópolis, G. 61-62, Graef-Langlotz, 830), Beazley ve dos ménades (cf. ARV 2, p. 282, 42). Graef y Langlotz (*Die antiken Vasen von der Akropolis...*, II, 2, p. 78) reconocen una de las figuras como ménade y dudan si la otra es un joven, que sería Orfeo en el momento de alzar la mano derecha para defenderse, según el tipo primero de Watzinger (*FR*, III, p. 355).

122. *Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg*, I: *Die rotenfigurigen attischen Vasen* (Berlín 1931), núm. 44, al final. Sobre el fragmento del Louvre (C 10748), de un estamno temprano (poco posterior, por tanto, al año 500) del Pintor de Cleofrades, véase BEAZLEY, ARV², p. 187, 55 y CASKEY-BEAZLEY, II, p. 73, n. 3 y p. 102.

123. Aunque los vasos más antiguos no pueden depender de esta tragedia de Esquilo, según hizo notar Watzinger (*FR*, III, p. 357), frente a Furtwängler y otros (cf. supra, nota 101, y Watzinger, *ibid.*, n. 8), pues la tragedia debió representarse entre 466 y 459, hay que tener en cuenta que no sólo el Pintor de Pentésilea, que empieza a decorar vasos por ese tiempo, sino otros más antiguos, como Brigo, amaban las escenas dramáticas, lo mismo que Duris el coro de sátiros. En la copa del Pintor de Pistóxeno (Atenas, Mus. Nac., colec. de la Acrópolis, C 16, Graef-Langlotz, 439), que se fecha hacia 475 (cf. H. DIEPOLDER, *Der Pistoxenos-Maler*, 110. *Winckelmannspr.* Berlín 1954, p. 6 ss.), resalta, magistralmente condensada en las miradas (v. fig. 7), «eine neue, wahrhaft dramatisch-tragische Sphäre», como dice Buschor (*Griechische Vasen*, p. 177).

124. *Kelchkrater aus Tarent im Haag, Tod des Orpheus*, en *FR*, III, pp. 355-361 (las listas en las notas 2 y 3).

Brigo, de la que guarda unos fragmentos el Museo Nacional de Atenas (colección de la Acrópolis, B 59 a-d, más dos nuevos fragmentos añadidos en 1947 ¹²⁵). Orfeo, «con la lira en la mano izquierda, pretende esquivar la furia sangrienta de las mujeres tracias, hacia las que tiende, con desesperado gesto, la mano derecha» ¹²⁶. En la otra variante, de la que hay numerosos ejemplos, Orfeo, medio derribado ya, trata de defenderse levantando la lira en la mano derecha (cf. fig. 7). Acaso existió una gran pintura que sirvió de modelo para todas las variantes. A veces la atacante es una, otras veces son varias, armadas de lanzas, espadas, hachas u otros instrumentos caseros ¹²⁷. Con frecuencia arrojan piedras contra el cuerpo de Orfeo, que cae sobre la rodilla izquierda en actitud típica. En algunos vasos italiotas Orfeo mismo se defiende con una piedra.

Algunos pintores de vasos hicieron pronto extractos de la escena, por ejemplo para decorar el medallón interior de una copa con una tracia que corre amenazante (fig. 8). El Pintor de Berlín adaptó, acaso, una representación de la muerte de Egisto a la de Orfeo, pues la figura que en el estamno de Boston (Mus. of Fine Arts, 91.227, cat. de Robinson, 419) es atacada mientras tocaba el *bárbito*, parece que puede ser interpretada como Orfeo, aunque al adaptar la escena, el pintor haya dejado, sorprendentemente, como atacante más próximo, a un hombre (Orestes) ¹²⁸. Con todo, varios autores piensan que lo representado es la muerte de Egisto ¹²⁹. El bárbito (que no es el instrumento propio de Orfeo) indicaría que Egisto es sorprendido mientras se entretiene en casa con la música. No se encuentra pintado en ningún vaso el desgarramiento en trozos, que, según la leyenda, siguió a la muerte de Orfeo. Acaso lo evitaron los pintores por motivos artísticos ¹³⁰, como en las tragedias se evitaba representar en escena lo *τερατώδες* (cf. Aristóteles, *Poet.*, 1453 b).

125. BEAZLEY, *ARV*², p. 386, 5. B. GRAEF - E. LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen...* (Berlin 1909-1933), II, 2, núm. 297 y II, 1, lám. 15. P. AMANDRY, *Chroniques des fouilles...*, en *Bull. de corresp. hell.*, 71-72 (1947-1948) 425 y lám. 64.

126. WATZINGER, *ibid.*, p. 255.

127. Cf. F. HAUSER, *Orpheus und Aigisthos*, en *Jdl* 29 (1914) 26 ss.: «Küchengerät», y no «Opfergerät», como pretendía Loeschke. También WATZINGER, *ibid.*, p. 356: «Küchengerät», y no «Ackergerät», como quería Eisler (*Orphisch-dionysische Mysterienged.*, p. 342, con n. 4). Entre esos utensilios caseros, el más notable es el largo y puntiagudo asador que una de las mujeres suele clavar en el cuerpo de Orfeo. Pero no se olviden, además de las piedras y las espadas, las lanzas que aparecen en varios vasos.

128. Cf. E. ROBINSON, *Museum of Fine Arts, Boston. Catalogue of Greek, Etruscan and Roman Vases* (Cambridge, Mass., 1893), núm. 419 (pp. 151-3). G. LOESCHKE, en *Archäol. Anzeiger* 1913, 70-71.

129. BEAZLEY, *ARV*², p. 208, 151. F. HAUSER, *Orpheus u. Aigisthos*, en *Jdl* 29 (1914) 30-32.

130. ROBERT, *Griechische Heldensage*, 1, p. 404, n. 3.

Moulinier ¹³¹ dice que la escena de la muerte de Orfeo tampoco se representa ya en los vasos áticos del siglo IV, cosa que no parece muy exacta, pues un fragmento de copa ática en la Universidad de Jena (¿813 a?), que representa indudablemente la muerte de Orfeo, es, probablemente, de comienzos de ese siglo. Desde luego, la representación se conserva en vasos itálicos de ese tiempo y más tardíos (cratera en cáliz del Museo Allard Pierson de Amsterdam, escifo de la Universidad de Heidelberg, cratera campaniforme del museo de Tarento).

7 Cuando las bacantes (según una versión de la leyenda, fácil de explicar por la relación de los ritos báquicos con Tracia) arrojaron los miembros de Orfeo al río Hebro, la cabeza, junto con la lira, llegó flotando por el mar hasta la isla de Lesbos y de su boca emanaban oráculos ¹³². La cabeza de Orfeo profetizando ante un personaje que recoge los oráculos por escrito, se ve en una célebre copa ática de finales del s. V, conservada en el Corpus Christi College de Cambridge ¹³³, en algún otro vaso del mismo siglo (hidria del Otago Museum de Dunedin) ¹³⁴ y en un espejo etrusco hallado en Chiusi, de finales del siglo IV (al lado de la cabeza, la inscripción VPΦΕ---'Ορφεύς). Algunos autores creen que pueden verse huellas de las doctrinas órficas en esta representación ¹³⁵. En un grupo de gemas etruscas, unas 15 por lo menos, se ve la cabeza oracular, algunas veces rodeada de uno o varios «sacerdotes». Otras veces está ante ella un joven desnudo (excepto que una clámide le cae por la espalda), que inclinado o sentado, escribe en unas tablillas, como el de la copa ática ya mencionada. Ragna Enking cree que no se trata de la cabeza de Orfeo en estas gemas, sino de la de Tages, según una leyenda etrusca ¹³⁶. Furtwängler, que parece estar bastante seguro de que en los

131. *Orphée et l'orphisme...*, p. 33.

132. Para esta leyenda, así como para otras referentes a la tumba de Orfeo, véase: ROBERT, *Gr. Heldensage*, I, pp. 406-9. RE, col. 1293-6. GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, pp. 33-35. Los testimonios, en KERN, *O. F.*, test. 118-135. Pero cf. Id., *Orpheus*, p. 10, sobre lo que debió ser el primitivo sentido de la leyenda sobre la cabeza y la lira.

133. BEAZLEY, *ARV*², p. 1401, 1 sup. Cf. NILSSON, *Geschichte d. gr. Rel.*, I, p. 645 y n. 4. KERN, *Orpheus*, pp. 9-10. GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 36. Eisler (*Orphisch-dionysische Mysterien*), p. 6, n. 5) dice que el joven copista de los oráculos en la discutida copa es Museo y que Apolo está allí como inspirador, mientras que para Kern y otros su gesto es prohibitivo. C. D. BICKNELL, en *JHS* 41 (1921) 230, dice asimismo que la cabeza de Orfeo está emitiendo oráculos «under the direction of Apollo», pero no da el nombre del muchacho que los escribe.

134. BEAZLEY, *ARV*², p. 1174, 1 sup. Id., *Etruscan Vase-Painting* (Oxford 1947), p. 40, sub 7. F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* (2. Aufl., Marburg/Lahn, 1960), p. 358. B. 2. GUTHRIE, *ibid.*, A. B. COOK, *Zeus*, III (Cambridge 1940), p. 99 ss.

135. Cf. SCHAUBURG, *Die Totengötter...*, p. 73, n. 90.

136. *Minerva Mater*, en *JdI* 59-60 (1944-1945), 113-4. En su lám. 9, 2 reproduce ocho gemas de la lámina XXII de Furtwängler, *Antike Gemmen*, agrupándolas de otra manera.

vasos áticos la cabeza oracular es la (de Orfeo ¹³⁷, discute largamente si la cabeza que se ve en las gemas etruscas es la de Orfeo o la de Tages, inclinándose más hacia lo primero, al menos respecto de algunos ejemplares ¹³⁸.

En una moneda de Lesbos, de la primera mitad del siglo v a. C. (Cambridge, Fitzwilliam Mus., colec. Mc Clean, cat. de Grose, Lesbos, núm. 7964) se ve una cabeza de hombre joven y hermoso, de perfil hacia la izquierda, con gorro tracio (como el del famoso relieve ático de que hablaremos en seguida), que le cubre las crejas y el cuello. La punta del gorro está cortada por el borde de la moneda. Parece bastante probable que se trate de la cabeza de Orfeo.

8 La leyenda de Orfeo y Eurídice, en su forma plenamente desarrollada y como se conoce generalmente, la debemos a Virgilio (*Georg.* IV, 454-503) y otros poetas latinos ¹³⁹. Pero existía desde mucho antes en la tradición griega. El testimonio literario más antiguo es un pasaje de la tragedia *Alceste* de Eurípides (vv. 357-362). Después del artículo, tan penetrante, de C. M. Bowra ¹⁴⁰, no parece quedar ya lugar para las dudas que mantenía Kern ¹⁴¹. Admeto no nombra, ciertamente, a Eurídice ¹⁴², pero al decir que él bajaría a los infiernos por Alceste «si tuviera la melodiosa lengua de Orfeo», parece suponer que éste bajó también en busca de su esposa. Esto no excluye, naturalmente, que las versiones

137. *Die antiken Gemmen* (Berlin 1900), III, p. 248: «Dieser Kopf der attischen Vase kann kein anderer sein als der des Orpheus».

138. *Ibid.*, p. 245 ss. Para completar la bibliografía sobre el oráculo de la cabeza cortada, señalamos el art. (que no hemos podido consultar) de W. DEONNA, *Orphée et l'oracle de la tête coupée*, en *Rev. des ét. grecques*, 1924, 44 ss.

139. Véanse las citas en el artículo de C. M. Bowra, del que en seguida haremos uso repetidamente. También en KERN, *O. F.*, test. 62. Sobre la significación que para Virgilio tenía el episodio de Orfeo, M. O. LEE, *Virgil as Orpheus*, en *Orpheus* 11 (1964) 9-18.

140. *Orpheus and Eurydice*, en *The Classical Quarterly* 46 (1952) 113-126.

141. Las dudas de Kern habían sido ya deshechas por Deubner, según Götze (*Die attischen Dreifigurenreliefs*, en *RM* 53 (1938) 193, n. 1). Precisemos que Kern (*Orpheus*, pp. 12-13) admite que en *Alceste* se da como motivo del viaje de Orfeo al Hades la muerte de la esposa. De lo que propiamente duda Kern es de que esa fuera la primitiva versión de la leyenda. Según él, «möglich ist es, dass Eurydike ursprünglich eine Form der Unterweltsgöttin war».

142. Los autores que dan este nombre a la esposa de Orfeo no son anteriores al siglo I a. C. (cf. KERN, *O. F.*, test. 62-67). Pero cf. infra, p. 205 la inscripción en un fragmento de vaso del siglo IV a. C. en Karlsruhe. Hermesianax de Colofón, nacido hacia el año 300 a. C., llama a la esposa del «hijo de Eagro» Ἀγριόπη (ο Ἀγριόπη según la corrección propuesta por Zoega. Cf. la discusión, así como las consabidas etimologías, en J. HEURGON, *Orphée et Eurydice avant Virgile*, en *Mélanges d'archéol. et d'hist.* 49 (1932) 13-15). La interpretación etimológica que del nombre de Eurídice da Kern (*Orpheus*, p. 13) para apoyar su teoría (cf. n. 141), dista también de ser segura.

anteriores, en particular las emitidas por los círculos órficos, de la *κατάβασις ἐς ᾍδου* de Orfeo insistieran con preferencia, y aun exclusivamente, en otro objeto de su visita al Hades: penetrar en los misterios del más allá ¹⁴³.

La leyenda no podía faltar tampoco en el arte, aunque no deja de extrañar la escasez de monumentos griegos que la recogen. El mejor y más antiguo es un relieve ático, obra excelsa del clasicismo de la última parte del siglo v. Su fecha no puede apenas precisarse más, aunque algunos la concretan a los alrededores de 420 ó 410 ¹⁴⁴. Otros la bajan hasta el siglo iv y Silvio Ferri piensa en una época mucho más tardía ¹⁴⁵, pero las pruebas para la datación en el siglo v parecen bastante fuertes ¹⁴⁶. Quién fuera el escultor, es mucho más oscuro, a pesar de la gran calidad estética de la obra. Seguramente alguno muy allegado a los relieves del Partenón, pues basta comparar, como se ha hecho, el Hermes con algunos de los jóvenes del friso fidiaco ¹⁴⁷. La atribución a Alcámenes, propuesta discretamente por Charbonneaux, y antes más decididamente por Schrader ¹⁴⁸, no deja de ser sugestiva. El original griego se ha perdido, pero quedan tres copias, la mejor de ellas en Nápoles, y un fragmento, casi idéntico, de otras dos (Museo Palatino de Roma y Colec. del Prof. D. M. Robinson en la Univ. de Mississipi). Ferri no descarta la posibilidad de que el ejemplar de Nápoles sea el original (para él, de finales del helenismo), pero en general es tenido por copia romana, como las otras ¹⁴⁹. Es, desde luego, la copia que conserva más los caracteres estilísticos que tendría el original. Las inscripciones que ostenta sobre la cabeza de los tres personajes no parecen ser invención del copista,

143. BOWRA, art. cit., pp. 122-3. HEURGON (*Orphée et Eurydice...*, p. 9) prefiere pensar que, desde fines del siglo vi a. C., «les deux motifs étaient associés».

144. H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 1931), p. 18. H. SPEIER, *Zweifiguren-Gruppen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus*, en *RM* 47 (1932) 30. A. BISI, en *EAA*, s. u. *Orfeo*, p. 745. Anotemos que, según GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 36, el prof. Cook se inclina a creer que es Eurídice la figura de la izquierda en la hidria ática con la cabeza oracular de Orfeo (Dunedin, Otago Mus.), que es de ese mismo tiempo (cf. *supra*, p. 199 y n. 134).

145. S. FERRI, *Osservazioni a due rilievi Napolitani*, en *Rendiconti Accadem. Lincei* 1940, 1, 161-181. Conocemos sólo el resumen en *L'Année philol.* 15 (1940-1941) 254-5.

146. Cf. H. GÖTZE, *Die attischen Dreifigurenreliefs*, en *RM* 53 (1938) 193 ss. D. M. ROBINSON, *A new fifth Roman Copy of the Orpheus Relief*, en *Hommages Bidez-Cumont* (coll. *Latomus*, II), pp. 307-310.

147. Cf., por ejemplo, ROBINSON, art. cit., p. 309.

148. J. CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque classique* (Genève 1964), pp. 184-6. H. SCHRADER, *Phidias*, p. 294. Antes había sido ya insinuada por Furtwängler, en *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig-Berlin 1893), p. 120.

149. FERRI, l. c., en la n. 145. GÖTZE, *Die att. Dreifigurenreliefs*, p. 96 ss.

sino que se hallarían ya en el original griego ¹⁵⁰. Son, por de pronto, antiguas. Las de la copia del Louvre, en cambio, son modernas y evidentemente erróneas. El ejemplar de Villa Albani no lleva inscripciones. Sobre la identificación de los personajes no cabe duda. Y si el original del siglo v a. C. llevaba la inscripción ΕΡΥΔΙΚΗ sobre la figura central, es que ya entonces había quienes llamaban así a la esposa de Orfeo y no hay lugar para insistir tanto en su anonimato ¹⁵¹. La composición, de una admirable armonía, muestra a Orfeo, que lleva la lira en la mano izquierda caída, apartando amorosamente con la derecha el velo que cubre la cabeza de Eurídice. Esta posa suavemente su mano izquierda sobre el hombro de Orfeo. Al otro lado, Hermes toma delicadamente el brazo derecho de Eurídice, que cae con desesperanzado abandono. Las cabezas inclinadas acentúan la melancolía de la escena, que fluye también en el ritmo de las manos ligadas. Pero, ¿qué momento del drama es el escogido por el fino escultor? ¿La muerte de Eurídice? ¿El punto en que Orfeo la recupera y se dispone a guiarla de nuevo hacia el mundo de los vivos? ¿El instante en que Orfeo vuelve atrás la cabeza para mirar a Eurídice, obligando así a Hermes a conducirla otra vez al Hades? Esta última exégesis es la más frecuente ¹⁵². Bowra ve dificultades y sugiere otra posibilidad, que parece más conforme con la resignada melancolía y las tranquilas actitudes de los personajes: se trataría del momento en que Eurídice, a quien Orfeo consiguió felizmente devolver al mundo superior por algún tiempo, se despidе de su esposo, porque Hermes va a conducirla de nuevo y definitivamente a la morada de los muertos ¹⁵³. De todas formas, la atmósfera de la escena transparenta una versión de la leyenda distinta de la que se advierte en el pasaje de *Alceste*, a pesar de que la tragedia de Eurípides es de una fecha poco distante (438 a. C.). Esto hace suponer dos direcciones divergentes de la leyenda, cuyo desarrollo en la literatura ha sido trazado cuidadosamente por Bowra ¹⁵⁴. La reflejada por el relieve ático llegará a Virgilio a través, seguramente, de un poema helenístico perdido ¹⁵⁵.

150. GÖTZE, *ibid.*, pp. 198-200 (con indicación de las diversas opiniones). ROBINSON, *art. cit.*, pp. 307-8.

151. Así lo hace HEURGON, *Orphée et Eurydice...*, pp. 15-16.

152. Cf., entre otros, GÖTZE, *ibid.*, p. 194 (con finas matizaciones), siguiendo, según advierte en la nota, a Rodenwaldt. HEURGON, *art. cit.*, pp. 34-36 (con otro sentido). B. MAIURI, *Museo Nazionale di Napoli* (Col. *Musei e Monumenti*), p. 15. Todavía hay más interpretaciones. Cf. I. M. LINFORTH, *The Arts of Orpheus*, pp. 17-18 (*cit. por Robinson, art. cit.*, p. 306, n. 3).

153. BOWRA, *art. cit.*, pp. 121-2. Moulinier (*Orphée et l'orphisme*, pp. 33-34) conviene, en cierto sentido al menos, con Bowra: «il semble même qu'elle a pu suivre un moment son époux vers la lumière du jour».

154. *Art. cit.* Bowra supone que existirían ya en el siglo v diversos poemas. En alguno de ellos pudo inspirarse el autor del relieve.

155. BOWRA, *ibid.* También HEURGON, *art. cit.*, p. 29 ss. De poemas helenísticos como

Otros problemas importantes se han discutido una y otra vez en torno al apasionante relieve. ¿Cuál fue su destino y dónde estuvo colocado? Algunos han pensado que el relieve fue dedicado por un corego o un poeta vencedor en un concurso dramático ¹⁵⁶, pero es extraño que no quede el menor rastro de una tragedia sobre el tema. La comparación con los otros relieves de tres figuras, un poco extremosamente perseguida, llevó a Petersen a proponer un tríptico, monumento de una trilogía ¹⁵⁷. El tríptico sería obra de Paneno, el hermano (o sobrino) de Fidias, que decoró en esa forma el trono del Zeus de Olimpia. Las múltiples relaciones con los otros relieves de tres figuras son, desde luego, innegables y Götze las ha expuesto detenidamente ¹⁵⁸. Pero no pueden ser urgidas en el sentido de Petersen ¹⁵⁹. Heurgon apunta hacia una relación (que es bastante más lejana, creemos) con el famoso relieve de Eleusis que representa a Deméter, Triptólemo y Core. Después de pretender ver un marcado sentido religioso en la leyenda de Orfeo y Eurídice y de hacerla pasar por las manos de los teólogos eleusinos, Heurgon propone, como hipótesis «muy problemática», que el relieve de Orfeo pudo figurar en algún santuario de misterios «*en frente* de otro bajorrelieve en el que estaba representado... el *ánodos* de Core» ¹⁶⁰. Pero todas estas elucubraciones no han logrado descartar la probabilidad de que el relieve de Orfeo, Eurídice y Hermes fuera un simple monumento funerario. Para varios arqueólogos esto sigue siendo lo más verosímil ¹⁶¹. A la verdad, como estela no deja de parecerse a otras de la misma época o poco posteriores. La estela del jinete de Villa Albani podría incluso ser de la misma mano ¹⁶². A pesar de las objeciones de Heurgon ¹⁶³, la escena no parece tan impropia para una tumba. Más tarde (vasos apúlicos del siglo IV, relieves y pinturas romanas) la leyenda de Orfeo y Eurídice encontró repetido empleo como decoración funeraria, y, aunque en todos estos monumentos cabe ver la versión «optimista» de la leyenda, no puede concluirse que el momento del «fracaso» de Orfeo (si es que de verdad esto es lo representado en el relieve) fuera desechable como tema sepulcral. La separación puede interpretarse como despedida, aparte de que el artista pudo intentar plasmar más bien la idea general de

fuentes del episodio virgiliano de Orfeo habían hablado ya antes otros autores, particularmente Maass (cf. KERN, *O. F.*, test. 62 y 68).

156. En el artículo de Robinson, ya citado, p. 307, n. 2 y p. 310, pueden verse las citas.

157. E. PETERSEN, *Ein Werk des Panainos*, Leipzig 1905.

158. *Die att. Dreifigurenreliefs*, p. 231 ss.

159. Véase la crítica que hace Heurgon, art. cit., pp. 41-42.

160. Art. cit., pp. 39 y 53 ss. (la frase transcrita, en la p. 58).

161. Cf. ROBINSON, art. cit., p. 310. BISI, en *EAA*, s. u. *Orfeo*, p. 745.

162. H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs*, p. 19.

163. Art. cit., pp. 36-38.

la leyenda, si bien concentrada en un momento muy de acuerdo con las ideas estéticas de la época, con «el espíritu del tiempo», como dice Picard ¹⁶⁴. Recordemos, además, que no consta que las copias romanas no fueran empleadas como decoración sepulcral. Al contrario, es muy posible que lo fueran ¹⁶⁵.

9 Por el mismo tiempo del relieve ático, aproximadamente (ca. 420-410 a. C.), el Pintor de Fauvel, o alguien relacionado con él ¹⁶⁶, dibujaba en el interior de una copa, que ha sido hallada en Spina (Tumba 563), una escena en que cabría ver a Orfeo en una situación *escatológica*, si no fuera tan probable que la figura con la lira, sentada, ante quien se presenta Eros, es una mujer ¹⁶⁷. Pero donde encontramos abundantes e interesantísimas representaciones de Orfeo en el mundo infernal es en los vasos italiotas de la segunda mitad del siglo iv. La cerámica apúlica de ese tiempo nos presenta, en abigarradas composiciones, la vida en el Hades, tal como la imaginaba la épica de Homero y la mitología popular. El conjunto de la representación es complicado y por grupos, con frecuencia bastante inconnexos, dispuestos a distintos niveles. No es este último el único rasgo indicador de que el modelo lejano es la *Nékyia* de Polignoto. Pero probablemente hubo un modelo intermedio. En cuanto a la visión del Hades que ofrecen estos vasos funerarios, hay

164. *Manuel d'archéol. grecque, La sculpture*, II, 2, p. 827. Picard observa acertadamente que la variedad de atribuciones, todas hipotéticas, que se han propuesto, prueban el eclecticismo estilístico del relieve, difícil de ligar, por tanto, a una sola personalidad.

165. Cf. ROBINSON, art. cit., p. 310.

166. Beazley no atribuye el vaso al Pintor de Fauvel, sino que sólo lo relaciona con él (cf. *ARV*¹, p. 772; *ARV*², p. 1286). Tampoco es él, sino algunos autores italianos quienes han pensado (pero con repetidos balanceos de opinión) que la figura sentada del interior de la copa puede ser Orfeo. Cf. S. AURIGEMMA, *Il R. Museo di Spina* (Ferrara 1935), p. 132. N. ALFIERI - P. E. ARIAS, *Spina* (Firenze 1958), pp. 81-82, lám. 113. AURIGEMMA, *La necropoli di Spina in Valle Trebba*, parte I (Roma 1960), pp. 185-6, lám. 215.

167. BEAZLEY, *ARV*², I. c.: «uncertain subject: a woman seated...». P. E. ARIAS - N. ALFIERI, *Il Museo Archeologico di Ferrara* (Ferrara 1955), p. 40. S. AURIGEMMA - N. ALFIERI, *Il Museo Nazionale Archeologico di Spina in Ferrara (Itinerari dei Mus. e Mon. d'Italia, 95, Roma 1957)*, Sala X. Quizá se trate, nos aventuramos a insinuar, de una acomodación de la figura de Orfeo (mediante retoques: pelo, pechos), para representar a una difunta con la lira (cf. ALFIERI - ARIAS, *Spina*, p. 82: «i caratteri femminili, se guardiamo bene, sembrano un'aggiunta posteriore»). Como dice H. Marrou (*Mousikòs anér*, Grenoble 1937, p. 154), «L'art funéraire de la période hellénique classique a volontiers représenté le défunt occupé à jouer de la lyre...». Recuérdese, por ej., el hermoso léxico del Pintor de Aquiles (ARIAS - HIRMER, *Tausend Jahre gr. Vasenkunst*, lámina XXXIX). Un espejo de mango, del mismo tiempo o no muy posterior a la copa de Spina, muestra dos mujeres y, entre ellas, en el aire, un pequeño Eros alado. La mujer de la derecha tiene, entre el brazo derecho y el cuerpo, una lira de muchas cuerdas (cf. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung d. Gr.*, II, p. 720 y fig. 620).

que notar la influencia de los cultos órfico-pitagóricos¹⁶⁸. A esta influencia se debió, sin duda, la introducción de la figura de Orfeo (y a veces de Eurídice) en una serie de esos grandes vasos, por lo general enormes crateras de volutas (Karlsruhe, Bad. Landesmus., B 4; Munich, Antikensamm., 3297 (cf. fig. 9); Nápoles, Mus. Naz., H. 3222, etc.). En el prototipo del que derivan acaso no se hallaba Orfeo, no sólo porque a veces parece que se le ha hecho lugar forzosamente (crateras de Karlsruhe y Munich., cf. fig. 9), sino porque su aspecto, fuera de la cratera de Armento (Nápoles, Mus. Naz., Stg. 11) no tiene nada que ver con la figura pintada por Polignoto (cf. fig. 5). En los otros vasos. Orfeo tañe en pie la cítara ante el templete que ocupan las divinidades dueñas del Hades. Podría pensarse que su presencia en el mundo infernal no se debe al deseo de rescatar a su esposa. Sin embargo, en otra cratera de Armento (Nápoles, Mus. Naz., Stg. 709) se le ve tomar ya de la mano a Eurídice para salir del reino de Perséfone. El nombre ΕΡΥΥΔΙΚΗ se lee sobre la cabeza de una figura femenina (¿sentada?) en un fragmento del museo de Karlsruhe (B 1550), perteneciente a un vaso indudablemente de la misma serie. Aunque no se puede asegurar con certeza que se refiera a la esposa de Orfeo¹⁶⁹, parece esto lo más natural, en vista de los otros vasos, aun prescindiendo del tan sospechoso fragmento visto por Clarke y que ayudaría a completar la composición.

Orfeo estaba caracterizado como tracio en el relieve ático por el gorro (ὠμωπεζίς) y las altas polainas de piel¹⁷⁰ (aunque el quitón corto

168. La afirmación es bastante general. Cf., por ejemplo, P. DUCATI, *Storia della ceramica greca* (Firenze 1922), II, p. 458. NILSSON, *Geschichte d. gr. Rel.*, I, pp. 776-7. Brevemente, ARIAS-HÜRMER, *Tausend Jahre...*, p. 105. Guthrie se muestra un tanto reservado (o. c., pp. 187-190). La bibliografía antigua (hasta 1932) sobre estos vasos, en HEURGON, *Orphée et Eurydice...*, p. 17, n. 3. Sobre el modelo o modelos pictóricos de las escenas, hay diversas opiniones (cf. Roscher, col. 1189 y SCHAUBURG, *Die Totengötter...*, pp. 71-72 con n. 89). Sobre las láminas de oro, con textos grabados, encontradas en tumbas del sur de Italia (y en Creta), véase GUTHRIE, o. c., pp. 171-182, con la bibliografía anterior. Las láminas muestran bien el ambiente órfico de Italia del sur en los siglos IV a. C. y ss.

169. K. Schumacher ilustró su artículo *Zu der älteren Karlsruher Unterwelt-Vase* (*JdI* 4 (1889) 227-8) con un dibujo de Clarke en que al fragmento se ha añadido el cuerpo de Eurídice (casi hasta la rodilla), la inscripción ΦΕΥΣ y una parte del templete de las divinidades infernales. Junto a éste, a la derecha, ΦΕΡ (no ΠΕΡ, como dice Hafner). Según esto, sería seguro, y así lo afirma Schumacher, que el fragmento formaba parte de una escena infernal, parte izquierda, con Orfeo (...ΦΕΥΣ) y Eurídice, su esposa ΦΕΡ. sería Perséfone. Lo niegan Winkler, Robert y Séchan (cf. CVA, *Karlsruhe, Bad. Landesmus.* 2, *Deutschland* 8, pp. 30-31, texto de Hafner). Para ser exactos, Winkler lo niega respecto a este lado del vaso (B 1550), pero supone que Orfeo (no Eurídice) iría a la izquierda de la otra parte (B 1549), cuya descripción omitimos, pues no interesa especialmente (cf. A. WINKLER, *Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen*, en *Breslauer philol. Abhandl.*, III, 5 (1888) 35-37).

170. Cf. JENOFONTE, *Anab.* 7, 4, 4.

y el manto fueran griegos), así como en vasos de la segunda mitad del siglo V y primera del IV, mientras que en los anteriores su vestido era puramente griego, como en la *Nékyia* de Polignoto, según Pausanias (cf. supra). Ahora, en la serie de crateras apúlicas, de alrededor de 330 a.C., el cantor tracio aparece con una fastuosa vestimenta que le da una solemnidad sacerdotal y le asemeja a un Apolo citarista orientalizante ¹⁷¹: gorro frigio, vaporoso quitón ποδήρης, de largas y ajustadas mangas, ricamente adornado, manto flotante a la espalda. La figura es idéntica, o casi, en los principales ejemplares, pero en el de la Colección Fenicia (fragmentos), procedente de Ruvo, lleva corona de laurel en vez del gorro frigio, lo que hace suponer que es una copia del Apolo que vemos en otros vasos de Armento ¹⁷² tocando en pie la cítara, alguna vez con paso de danza. Así resultaría arbitrario suponer que Orfeo *está entrando* en el Hades, como cree Heurgon: «C'est l'arrivée d'Orphée aux Enfers» ¹⁷³. Fijémonos en que dos de nuestras crateras fueron halladas en Armento (Nápoles, Mus. Naz., Stg. 11 y 709). En la primera de ellas Orfeo está sentado, con vestido «apolíneo» y corona de laurel o yedra y otra corona de laurel en la mano derecha, lo que ha inducido a algunos a identificar esa figura como Apolo ¹⁷⁴, a quien vemos en algún otro vaso de Armento (cf. supra, nota 172) en el momento en que va a ser coronado, después de vencer a Marsias. Esa misma alegría victoriosa, con cierta pose litúrgica y como de conjuro de los poderes infernales, refleja la figura de Orfeo en los vasos escatológicos del sur de Italia. Como se ha hecho notar, ellos representan la versión «optimista» de la leyenda de Eurídice. Por otra parte, nos dan la figura de Orfeo claramente relacionada con las decoraciones sepulcrales ¹⁷⁵, por lo que constituyen el antecedente más obvio de los relieves funerarios romanos, donde el rescate de Eurídice se une al encantamiento de los animales para formar una simbología esperanzada.

171. ZIEGLER, en *RE*, col. 1313.

172. Por ejemplo: Nápoles, Mus. Naz., H. 1762; Leningrado, Ermitage, catál. de Stephaní, núm. 355. Cf. V. MACCHIORO, *I ceramisti di Armento*, en *JdI*, 27 (1912) 298-9, fig. 19 y 20b.

173. *Orphée et Eurydice...*, p. 18.

174. Así WINKLER, *Die Darstellungen d. Unterwelt* (cf. n. 169), p. 51, admirado de que Heydemann piense en Orfeo. Gruppe parece dudar (*Lex. Myth.*, col. 1189). Schauenburg (*Die Totengötter...*, p. 72, n. 88) prueba que no puede ser Apolo. Para ver hasta qué punto el Orfeo de la cratera Stg. 11 es «apolíneo» (según Schauenbrug, *ibid.*, tomado de la cerámica ática), obsérvese el Apolo músico, sentado, de la pélice H. 3231 del mismo museo (cf. WEGNER, *Bilder*, fig. 71). Este vaso es del último cuarto del siglo V.

175. Cf. A. CONZE, *Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Oesterreich*, 2 (Wien 1876), p. 66, n. 6 y la bibliografía allí citada.

10 En contraposición a las numerosas representaciones de la cerámica, nos quedan muy pocas estatuas de Orfeo. En la época arcaica y clásica no debieron abundar. Pero tenemos noticias, en particular por Pausanias (V, 26, 3 ss.) de una muy notable, dedicada en Olimpia por Mícito de Regio, junto con otras muchas de dioses, héroes y poetas, que formaban un conjunto, con razón famoso por su extraordinaria rareza dentro de su época, situado al norte del templo de Zeus. Las estatuas de mayor tamaño se debían a Glauco de Argos y las menores, y entre ellas la de Orfeo, eran obra de Dionisio de Argos. Representaban, parece, lo mejor de la escuela en la década 470-460, en la que el magnífico exvoto fue erigido (después de 467, más bien hacia 460). Los excavadores alemanes de Olimpia descubrieron algunos restos del singular monumento (pedestales con inscripciones). Pero, además, cuando la Gliptoteca de Munich adquirió, en 1926, una encantadora cabeza de basalto verde oscuro (fig. 10), procedente del sur de Italia, Sieveking la estudió minuciosamente y creyó poder identificarla como una buena copia del de Orfeo dedicado en bronce por Mícito ¹⁷⁶. Wolters y otros se le adhirieron, pero años después Langlotz puso serias dificultades, invalidando en parte la principal base para la identificación: el parecido con una estatuita de bronce, hallada en 1863 cerca de Ianina (Epiro) y conservada en el Ermitage de Leningrado ¹⁷⁷. Según Langlotz, la cabeza de Munich «se diferencia mucho de las argivas» y se debe a un gran maestro para nosotros desconocido (¿de Corinto?). Langlotz se esfuerza en probar que la estatua era una figura femenina (una adolescente «que acaba de despertar de la niñez»), probablemente en pie, vestida de peplo, semejante en postura y expresión a algunas pintadas por Polignoto. Otros autores, en cambio, con Sieveking a la cabeza, piensan en un Orfeo sentado, inclinado hacia la lira ¹⁷⁸. Parece que Langlotz es quien ha interpretado correctamente la señal bajo el labio, a la izquierda de la barbilla, que corresponde mejor a la mano izquierda apoyada, que no al extremo de una lira ¹⁷⁹. Con eso desaparecería otro de los fundamentos para creer que la cabeza corresponde a un Orfeo. Sin embargo, el mismo Langlotz reconoce que, dada la extrema semejanza de las posturas, la relación con la estatuita de Leningrado es innegable. El pequeño bronce de Ianina es tenido como copia (según Sieveking temprana, según otros helenística) de un original

176. Texto a BRUNN-BRUGMANN, *Denkmäler...*, Taf. 698. Id., *Neuerwerbung der Münchner Glyptothek*, en *Archäol. Anzeiger* 1926, 334-341.

177. E. LANGLOTZ, *Orpheus*, en *Arch. Epogr.* 1937, 2, 604-7. Id., *Bemerkungen zu einem Basaltkopf in München*, en *JdI* 61-62 (1946-1947) 95-111.

178. SIEVEKING, *Neuerwerbung...*, pp. 336-8. P. WOLTERS, *Der Orpheus des Dionysios*, en *Forschungen u. Fortschritte* 2 (1926) 129. Ch. PICARD, *Manuel... La sculpture*, II, 1, p. 172.

179. *Bemerkungen...* (cf. n. 177), pp. 96-97, figs. 1-2.

de estilo severo, de la escuela de Argos (hacia 460), obra tal vez de Dionisio ¹⁸⁰. Langlotz cree que se trata de una obra relacionada con Italia del sur, más concretamente con Tarento, debida acaso a un artista dorio allí afincado ¹⁸¹. Entre otras estatuillas comparables con este pequeño Orfeo, pues así podemos llamarle con bastante probabilidad ¹⁸², aunque Gruppe lo ponía muy en duda ¹⁸³, está otro citaredo sentado, vestido de túnica con ceñidor, conservado en el Museo Nacional de Atenas (número 14.811). También hay cabezas semejantes a la de Munich, si bien ninguna tan bella. La más interesante para nosotros es la de los Museos Nacionales de Berlín (K 141), en mármol, que asimismo se supone copia del Orfeo de Dionisio ¹⁸⁴. En cuanto a la de basalto de Munich, es tan hermosa, que toda cuestión en torno a ella pierde interés. Así que en vez de prolongar la discusión, por ahora irresoluble, repetiremos las palabras con que Langlotz termina uno de sus estudios: «La cabeza de basalto de Munich es tan maravillosa que sería preferible no envolver este raro testimonio, uno de los más puros, del espíritu y del cuerpo griegos, en las pequeñas contiendas sobre época, procedencia y nombre. Mejor es contemplar reverente y amorosamente su belleza y el secreto encerrado en ella» ¹⁸⁵.

De la época helenística nos llega todavía un eco de esa belleza, tan simple y concisamente plasmada por el primer clasicismo, aunque ahora se trata de algo mucho más blando y hasta feminizante. Nos referimos a la estatuilla de bronce que entró hace años en el Louvre (colec. Henry de Nanteuil, Inv. MND 1979). Claire Devès la supone del siglo III a. C. y la describe así: «El personaje está sentado sobre una roca, con las piernas de perfil, el torso de tres cuartos y la cabeza de frente. Esta actitud, bastante compleja, indica una época posterior al siglo IV a. C. Tiene el plectro en la mano derecha, apoyada sobre la rodilla. La mano izquierda se apoya en una lira de cinco cuerdas» ¹⁸⁶. Notemos que el

180. SIEVEKING, *Neuerwerbung...*, 337-8. WOLTERS, I. c., PICARD, O. c., p. 172. Pero POULSEN (*Der strenge Stil*, en *Acta Archäol.* 8 (1937) 33, n. 17) ve la estatuilla de Leningrado como «weder argivisch noch echt streng».

181. *Orpheus*, en 'Αρχ. Έφην. 1937, 607.

182. Ya Stephani, el primero que describió la estatuilla, se inclinaba a ver en ella a Orfeo (*Erklärung einiger Kunstwerke d. kais. Ermitage*, en *Compte-rendu...* 1867, p. 152).

183. Cf. ROSCHER, col. 1193: «mindestens ist die Beziehung zweifelhaft». Todavía en 1950 Lippold (*Griechische Plastik*, p. 103) parece no atreverse a la afirmación. En otro escrito, un año más tarde (*Antike Gemäldekopien*, pp. 67 y 79), parece más convencido.

184. Cf. C. BLÜMEL, *Römische Kopien griechischer Skulpturen des 5. Jahrh. v. Ch.* (Berlin 1951), p. 14, lám. 25 (contiene la bibliografía anterior).

185. *Bemerkungen...*, p. 111.

186. *Quatre statuettes de bronze antiques*, en *Musées de France*, Mai 1948, p. 97.

instrumento es una cítara, no una lira ¹⁸⁷. El simple manto que cubre escasamente las piernas del músico recuerda el vestido que dan a Orfeo los vasos más antiguos de figuras rojas (primera mitad del siglo v). La probable identificación como Orfeo la basa Claire Devès en la semejanza con la estatuita de Leningrado. Creemos que el parentesco no es, en modo alguno, estrecho ¹⁸⁸. Sin embargo, es muy posible que el refinado bronce del Louvre sea Orfeo.

De la época helenística temprana (hacia 300 a. C.) es también una estatua de tamaño mayor, que figuró en el hemiciclo de los poetas del Serapeum de Menfis. Falta la cabeza y parte de las piernas (desde las rodillas). Como lo que resta mide 1'18 m. de altura, la estatua debía ser de tamaño aproximadamente natural. Se ha supuesto que figuraba en tercer lugar, comenzando por el ala derecha del hemiciclo ¹⁸⁹. Como en el pedestal hallado hace unos años muy cerca de donde la estatua estuvo, se ven dos grandes aves, que podrían representar un resumen del «auditorio» animal de Orfeo (difícil de plasmar *in extenso* junto a una estatua), y, por otra parte, nada más natural que admitir entre los poetas al que toda la tradición consideraba anterior al mismo Homero, que presidía el conjunto, podemos conjeturar, aun con más decisión que lo hacen Lauer y Picard ¹⁹⁰, que este poeta acompañado de aves es Orfeo.

187. La distinción no deja de tener cierta importancia. Aunque ya antes de la época de la estatuita hay textos que identifican ambos instrumentos o emplean los nombres indistintamente, convendría distinguir mejor de lo que con frecuencia se ve en los autores que tratan de la iconografía de Orfeo. Cf. ABERT, en *RE*, 13, 2 (1927), s. u. *Lyra*, col. 2479 ss. Más ordenado y mejor para distinguir en las representaciones artísticas, y en particular en las de Orfeo, los diversos instrumentos de cuerda y sus variantes, WEGNER, *Das Musikleben der Griechen*, pp. 29-47. El instrumento con que aparece Orfeo no es siempre el mismo. De una manera general, podemos decir que sigue la línea de las representaciones de Apolo músico, como vate del dios. Es decir, en las representaciones más antiguas el instrumento es la cítara (en un caso, *phorminx*, como Apolo en el ánfora mélica del siglo VII, pero sólo con cuatro cuerdas). Desde el siglo V, en general la lira (fuera de los vasos del siglo IV, en que de nuevo lleva la cítara, siguiendo a Apolo). En la época helenística y romana las formas varían incluso en monumentos muy relacionados entre sí, de modo que no es fácil establecer un orden. Abunda más la lira.

188. Cl. DÈVES, art. cit., p. 98: «la parenté plus étroite...».

189. J. Ph. LAUER - Ch. PICARD, *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis* (Paris 1955), especialmente pp. 90-96, lám. 10 y 28.

190. L. c. Un año más tarde, Picard (*Au palais mycénien...*, en *RA* 48 (1956), 79, n. 4) decía: «Je considère de plus en plus comme possible que le personnage de l'Exèdre des poètes du Sarapieion de Memphis... escorté là de deux gros oiseaux posés à terre, ait été lui-même un Orphée». En el mismo lugar, referencia al Heracles músico de un escifo de figuras negras (último cuarto del siglo VI), hallado en una tumba de Centuripe (cf. *FA* 6 (1951), núm. 2483 y fig. 74). Sobre un estrado bajo, pero adornado, da aquí Heracles su concierto de lira, solemnemente vestido de citarodo. Parece una escena de agón (cf. WEGNER, *Bilder*, fig. 39 y su comentario). Se pensaría en Orfeo, si la piel de león no caracterizara tan claramente al músico como Heracles, pues a sus pies, una a cada lado, hay dos grandes aves, que, por cierto, no tienen aspecto de águilas (cf. los referidos lugares de Lauer-Picard, Wegner y Picard). Tampoco parecen interesadas en la música. ¿Meros

Tendríamos así en Menfis la única estatua de Orfeo de tamaño natural que nos ha llegado de la antigüedad clásica. Wilcken hace elucubraciones sobre la influencia *órfica* en el hemiciclo del Serapeum ¹⁹¹. Sin necesidad de acompañarle demasiado en sus manipulaciones de textos, es de notar que Diodoro y otros autores relacionaron a Orfeo con Egipto, y, en particular, con Menfis.

11 Otras estatuas, o más bien grupos, los conocemos sólo por las descripciones o noticias de los autores antiguos. Así, aparte de los *xóana* a que ya aludimos al principio, el grupo que vio Pausanias (IX, 30, 4) en el Helicón, donde, además de los animales, estaba junto a Orfeo Telete, la Iniciación. En el mismo monte y junto a la corriente de un río había otro grupo, que Calistrato (*Descr.*, 7), pondera como *κάλλιστον*. Aquí acompañaban a Orfeo las musas y toda la naturaleza estaba pendiente de su música, que, por ejemplo, para el caballo constituía un freno y para el león una canción de cuna: *καὶ ἵππος ἐθέλγετο ἀντὶ χαλινού τῷ μέλει κρατούμενος . καὶ λεόντων ἄτεγκτος φόβος πρὶς τὴν ἁρμονίαν κατηρνάζετο* ¹⁹².

También de pinturas tenemos noticias. Filostrato el Mayor, por ejemplo, describe (*Imag.*, II, 15, 1) un cuadro en el que se veía a Orfeo, sobre la nave Argos, calmando el mar con su canto: *καὶ θέλγει τὴν θάλατταν Ὀρφεὺς ᾄδων, ἣ δὲ ἀκούει καὶ ὑπὸ τῇ ᾠδῇ κεῖται ὁ πόντος*.

De la pintura que había en una tumba etrusca de hacia 480 a. C., la llamada, por el tema de la pintura, «tumba de Orfeo y Eurídice», en Chiusi, ya Dennis y Gruppe dudaban ¹⁹³, con sobrada razón, de que representara a Orfeo. La pintura ha desaparecido, pero de la descripción de Dennis se deduce que la escena no difería de las otras representaciones etruscas de danzas funerales. No parece que Orfeo fuera una figura predilecta del arte etrusco. La fina cabeza de barro del Museo Arqueológico de Florencia, procedente de Arezzo (seguramente formaba parte de la decoración de un templo), que representa a un gentil joven con gorro frigio, perteneció seguramente a un Paris, y no a un Orfeo ¹⁹⁴. Y si

«figurantes»? De una gran palmípeda que «escucha», con el cuello erguido, a un auleta en un ánfora ática de hac. 560 a. C., dice Wagner (o c., comentario a fig. 41) que está allí «zur Flächenfüllung».

191. *Die griechische Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis*, en *JdI* 32 (1917) 195 ss.

192. Cf. KERN, O. F., test. 142. Roscher, col. 1193 (108, 1). *RE*, col. 1305.

193. Cf. Roscher, col. 1177, con la cita de Dennis. Para la tumba, M. PALLOTINO, *La peinture étrusque (Les grands siècles de la peinture)*, Gêneve 1952), p. 66.

194. Cf. Luisa BANTI, *Die Welt der Etrusker* (Stuttgart 1960), lám. 116 y p. 249 y 106. P. DUCATI, *Storia dell'arte etrusca* (Firenze 1927), I, p. 542; II, figs. 647 y 648.

el espejo de la antigua colección Tyszkiewicz no es etrusco sino griego (cf. supra), apenas podemos nombrar más que otros dos espejos de bronce, el que representa la cabeza de Orfeo emitiendo oráculos (ya mencionado arriba) y otro que para Gerhard «muestra a Orfeo en unión de Linceo»¹⁹⁵. Acaso el asa de bronce, procedente de Chiusi (antigua colección Castellani, antes colección Fanelli en Sarteano), que perteneció a un vaso de época helenística y que puede ser obra etrusca, presenta una versión singular de la muerte de Orfeo: una mujer le asesina mientras está dormido¹⁹⁶. En cambio, puede decirse con seguridad que el friso grabado en la famosa cista Ficoroni no contiene la figura de Orfeo entre los Argonautas¹⁹⁷, aunque varios autores del siglo pasado lo creyeran¹⁹⁸. En cuanto a los vasos, hemos hablado ya del enócoe del Museo Británico (F 100) y del escifo procedente de Chiusi, de interpretación dudosa. Mucho más lo es el estamno del Oesterreichisches Museum de Viena (número 448, procedente de Cervetri, no de Orvieto, como dice Reinach), que representaría a Orfeo entre Caronte y una Furia. Acaso el músico que en él se ve es un difunto (mejor, difunta) innominado. Está, en efecto, lejos de evocar el tipo de Orfeo, a no ser que entendamos que las serpientes están siendo encantadas por el poder de su música. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta que la figura que tañe la lira no parece ser masculina, según creyeron Körte y Masner, sino femenina, como prueba Beazley. Es, pues, casi imposible sostener que se trate de Orfeo¹⁹⁹.

12 De la pintura helenístico-romana tenemos, además del grupo de Orfeo con las musas y Heracles, otro fresco de Pompeya («Casa de Orfeo», Reg. VI, 14, 20), de gran tamaño (la figura de Orfeo mide 2'34 m. de altura), en la pared de fondo de un peristilo. La pintura está bastante bien conservada. Schefold la ascribe al tiempo de Vespasiano²⁰⁰. Orfeo aparece sentado en una elevación del terreno, cantando abstraído y tañendo una gran cítara de curiosa forma²⁰¹, entre animales salvajes

195. *Über Orpheus u. die Orphiker*, p. 90, n. 259.

196. Cf. Roscher, col. 1199. W. HELBIG, *Antichità chiusine del Sig. Al. Castellani*, en *Bull. dell'Inst. di Corr. Arch.* 1864, 265, núm. 4.

197. Cf. Roscher, col. 1189 y *RE*, col. 1312.

198. Véanse las referencias en el lug. cit. del *Lex. Myth.* No creemos que después nadie haya seguido afirmándolo.

199. BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, p. 152, 5. REINACH, *RVP*, I, p. 343, 2-3.

200. *Die Wände Pompejis* (Berlín 1957), p. 132. Cf. P. HERRMANN - R. HERBIG, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, Ser. II, Lief. 5 (München 1950), lám. 240. Para la bibliografía antigua, Roscher, col. 1177.

201. Doblada de manera parecida está la del monasterio de Perusa (cf. Stern, cat., núm. 14), pero sin las curvaturas de los brazos.

y diversas aves: un león acostado a su derecha, un leopardo o pantera, que le mira boquiabierto, a su izquierda, debajo un ciervo y un jabalí que entre matas entra en el agua y ahuyenta una liebre. Aves en varios puntos, casi todas más o menos borradas. La postura de Orfeo, casi de frente, es suelta y característica: la pierna izquierda flexionada para sostener la cítara y apoyada sólo en la punta del pie, la derecha más extendida y descansando en una piedra más baja. Un precedente de esta postura tenemos en la estatuita de Leningrado, a la que nos hemos referido más arriba. ¿Era ya una nota del Orfeo de Dionisio de Argos, por influjo de Polignoto? ²⁰². El Orfeo de Pompeya está casi desnudo, pues el manto que le cae por la espalda cubre sólo parte de los muslos. Lleva un gorro frigio (?) de muy poca altura.

La popularidad del tema de Orfeo con los animales debió ser dilatada en el mundo romano ya desde la época republicana, como lo prueba el delicioso pasaje de Varrón (*De re rust.*, III, 13): Q. Hortensio tenía un parque cerca de Laurentum, un bosque cercado, de más de 50 yugadas, un *therotrophium* donde los animales salvajes eran alimentados a la manera tracia. Durante un convite, instalados los huéspedes en una tribuna, manda el anfitrión llamar a «Orfeo», un esclavo músico, que aparece con su larga vestidura y su cítara. Toca un cuerno y gran número de jabalíes y otros animales de caza se reúnen en torno a él en una espectacular realización de la mítica escena. En un curioso relieve de pequeñas dimensiones (27 cm. de alto por 34 de ancho), tosco, meramente esbozado y seguramente tardío, procedente, al parecer, de Italia y conservado en el castillo de Knole (Kent, Inglaterra) ²⁰³, se ve un niño vestido de túnica corta y con gorro frigio, tocando una trompeta o cuerno curvo en medio de animales diversos, entre ellos un león o pantera que despedaza a un caballo (?) y que, por tanto, no parece nada amansado por la música. Según Eisler, el instrumento que toca el niño (¿un singular Orfeo niño?) es un cuerno de reclamo ²⁰⁴, lo que acentuaría más el recuerdo del pasaje de Varrón. Eisler no se resigna a ver en estos animales, repartidos por la colina donde el músico se sienta, un simple rebaño, ni en el conjunto una escena pastoril. Pero tampoco está seguro de que el pequeño músico sea Orfeo: «I am not positive as to Orpheus being meant» ²⁰⁵. Para Michaelis (l. c.) este «hombre de estatura casi

202. Cf., entre otros autores, G. LIPPOLD, *Antike Gemäldeskopien*, p. 67 y 79.

203. A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain* (Cambridge 1882), pp. 422-3 (número 16). EISLER, *Orpheus, the Fisher*, lám. VII. I^a, *Orphisch-dionysische Mysterienged.*, p. 94 y lám. VI, fig. 31.

204. *Orpheus, the Fisher*, nota a lám. VII: «decoy horn», «decoy trumpet».

205. L. c. en la nota anterior.

infantil», sentado en un paisaje rocoso, «podría tomarse por un simple pastor, si la escena no sugiriera más bien un Orfeo». La sugerencia que Miss E. Harrison hizo a Eisler de que Apolo es descrito como pastor por Eurípides (*Alceste*, 579 ss.) no parece que haya de tenerse en cuenta (cf., con todo, infra, n. 206). Si el extraño conjunto no parece una simple escena pastoril, una adaptación un poco ciega de modelos preexistentes, al modo de las que veremos en ciertos mosaicos romanos, la explicaría suficientemente.

Del siglo I a. C., no muy posterior, por tanto, al convite en el *therotrophium* de Hortensio, parece ser el grupo escultórico de Orfeo rodeado de animales, hallado, falto de grandes trozos, en los alrededores de Roma y conservado en el Nuevo Museo Capitolino (Inv., 1699), antes Museo Mussolini (Mustilli, núm. 20). A Orfeo le faltan casi del todo los brazos y no quedan tampoco restos de la lira. Sobre la pierna izquierda, de la que falta la parte inferior, lleva posada una lechuza. A los pies se ven restos de un león y de otros animales. Ellos sirven para identificar como Orfeo una figura que, desnuda y coronada de laurel, podría tomarse como Apolo ²⁰⁶. Este grupo en piedra basta, de factura tosca y sumaria, probablemente formó parte de la decoración de una tumba. Parece que no es cierta la supuesta relación con un monumento sepulcral de una asociación de flautistas ²⁰⁷. En cambio, no sería imposible que fuera el mismo que coronaba el *lacus Orphei* que Marcial (X, 19, 6 ss.) describe:

*Illic Orphea protinus uidebis
udi uertice lubricum theatri
mirantesque feras auemque regis,
raptum quae Phryga pertulit Tonanti* ²⁰⁸.

206. Cf. GUTHRIE, *Orpheus, a. Gr. Rel.*, p. 42, quien a continuación recuerda cómo en un coro de *Alceste*, 578 ss. los animales se reúnen alegres en torno a la cítara de Apolo. Ya hemos hablado de las múltiples conexiones de Orfeo con Apolo. Guthrie las alude brevemente. Debemos recoger ahora el último testimonio aducido por Guthrie, la inscripción del siglo II o III p. C., hallada en Tracia junto al Haimos. Parece que el pedestal donde iba grabada se ha perdido después, pero la inscripción fue publicada en *Bull. de corresp. hell.* 2 (1878) 401. Cf. KERN, *O. F.*, test. 141. Se trata de la dedicatoria de un monumento, seguramente un grupo escultórico de Orfeo con los animales, que sería parecido a los que vamos a nombrar en seguida, o aun más abigarrado, si es que el mito estaba plasmado según lo que dice el tercer verso de la inscripción: *θήρας καὶ δένδρα καὶ ἐρπετὰ καὶ πετεηνά*. Es, en todo caso, un testimonio más del culto rendido a Orfeo en Tracia, su «patria» (cf. supra, n. 29). El texto ofrece, además, el interés de llamar a Orfeo *Ἀπόλλωνος ἑταῖρον*.

207. Cf. D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini* (Roma 1938), p. 10 (núm. 20), contra HELBIG, *Führer durch die Sammlungen...* 3. Aufl., I (Leipzig 1912), p. 591 (núm. 1039). Cf. también GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 42 y lám. VII.

208. Mustilli, l. c., dice que «la estatuita del Mus. Mussolini no puede ser puesta en relación alguna directa» con el *lacus Orphei* de Marcial, pero Ziegler (*RE*, col. 1305) cree posible la identidad.

Lo que Marcial contemplaba en lo alto de la Suburra era una fuente monumental, cuyo hemiciclo estaba coronado por el grupo de Orfeo con los animales. Charles Picard ha visto en esta fuente romana, rematada por la figura de Orfeo, la hermana mayor de otras descubiertas en distintas ciudades helenístico-romanas, en cuyo mundo debieron estar de moda ²⁰⁹. Picard parece haber probado también que el Orfeo rodeado de animales hallado en Biblos (Museo de Beirut), asignado por él al siglo III p. C., así como el procedente de Leptis Magna, que se conserva en el museo de Sabratha, de la primera mitad del mismo siglo, son *acroteras* de sendas fuentes ²¹⁰, y no *candelabros*, como quiere la señora M. Floriani-Squarciapino ²¹¹. El grupo de Biblos formaba parte de un gran ninfeo. Probablemente coronaba el ábside, pues se encontró roto en pequeños trozos, como de haber caído de lo alto ²¹². Sin detenernos en una descripción detallada, que puede verse en Picard ²¹³, haríamos observar, en cuanto al instrumento, que sería mejor no llamarlo *lira*, sino *cítara*, una cítara de fuerte armadura y gran caja de resonancia. La del mosaico de Blanzky-les-Fismes ²¹⁴ es la más parecida que conocemos de todas las representaciones de Orfeo. El grupo de Leptis Magna presenta una composición muy semejante, aunque más apretada, con ligeras variantes en la disposición de los animales. El mono está en cuclillas sobre la cítara, igual que en otro ejemplar similar, procedente de Egina y conservado en el Museo Bizantino de Atenas. Este grupo, esculpido en mármol, como los anteriores, lleva debajo un plinto con friso de animales. En un barrio de Estambul apareció una estatua, también en mármol, con algunos restos de animales en torno, que indudablemente formaba la parte central de un grupo igual al de Egina. Por

209. Ch. PICARD, *Lacus Orphei*, en *Rev. des ét. lat.* 25 (1947) 83-84. *Id.*, *L'Orphée de Byblos et les acrotères de fontaines*, en *RA* 37 (1951) 234, n. 3. EISLER (*Orphisch-dionysische Mysterienged.*, p. 22. *Orpheus, the Fisher*, pp. 278-9) veía en la fuente romana, así como en las ternas de los *Laberii* en Oudna (Túnez), decoradas con un mosaico de Orfeo (cf. fig. 17), una *piscina* para los baños rituales (bautismo) de los órficos. Séale perdonado el exceso de fantasía al inagotable sugeridor de detalles y relaciones interesantes.

210. *Lacus Orphei*, pp. 82-83. *Sur l'Orphée de la fontaine monumentale de Byblos*, en *Miscellanea G. de Jerphanion*, I (= *Orientalia Christiana Periodica*, XIII, 1-2, Roma 1947), pp. 270-1. *L'Orphée de Byblos et les acrotères...*, pp. 233-4. *Orphée, les fontaines et les tombes*, en *RA* 1960, 1, 118.

211. *Un gruppo di Orfeo tra le fiere del Museo di Sabratha*, en *Boll. del Mus. dell'Imp. Rom.* 12 (1941) 61-79 y 13 (1942) 159-160. *Id.*, *A proposito del candelabro di Biblos*, en *Boll. della Commiss. Archeol. Commun.*, Append. 15 (1946-1948) 9-15. A las razones de Picard, añádase la de Stern, p. 65, n. 58: «On n'a trouvé, sauf erreur, dans aucun de ces groupes des traces quelconques de combustion».

212. Cf. J. LAUFFRAY, *Une fouille au pied de l'Acropole de Byblos*, en *Bull. du Mus. de Beyrouth* 1940, 7-36.

213. *Sur l'Orphée de la Fontaine monum. de Byblos*, pp. 267-8. Cf. también LAUFFRAY, *art. cit.*, pp. 29-30.

214. Cf. Stern, lám. I.

comparación con este se pueden restituir fácilmente sus lagunas. Lleva también friso de animales corriendo. Se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul (catálogo de Mendel, núm. 651). Su trabajo es tosco. Mendel propone como fecha el siglo IV p. C. La cruz grabada en el plinto no prueba que se trate de una obra originariamente cristiana, pues fue añadida posteriormente. Sin embargo, no sólo Strzygowski, sino Mendel considera que tal origen es muy verosímil ²¹⁵. Sotiriou fecha el ejemplar de Atenas a fines del siglo IV o principios del V. Tanto él como otros autores piensan en un origen cristiano y un sentido simbólico (Cristo atrayendo a los paganos al Evangelio, según Sotiriou) ²¹⁶, pero no se ve diferencia con los ejemplares de Biblos y Leptis Magna. Picard supone que las fechas asignadas por los citados eruditos a los grupos de Atenas y Estambul son demasiado tardías y tiende a equiparar esos grupos a los de Biblos y Leptis Magna, no sólo en la forma y el uso, sino en el tiempo ²¹⁷.

En el museo de Aquileya se conserva un fragmento de un grupo similar: bajo un árbol, en el que están posados tres pájaros, se ve una cabeza joven, con larga cabellera y gorro frigio. Aquileya, donde fue descubierto el fragmento, fue un centro notable del mundo paleocristiano, pero de ahí no se podría concluir, sin más, el origen cristiano de este nuevo grupo de Orfeo. M. Floriani - Squarciapino enumera ²¹⁸, además, otros cuatro fragmentos «de monumentos del mismo género». Esta expresión parece indicar que en todos se trata de representaciones de Orfeo rodeado de animales, ya que la nota que la contiene va tras la frase: «serie dei monumenti analoghi con rappresentazione di Orfeo». Los fragmentos son: fragm. del museo de Berlín, fragm. del museo de Delfos, fragm. del museo de Argos, fragm. («assai mutilo») del Museo Arqueológico de Spalato (Split). El fragmento de Berlín será, pensamos, el núm. 40 del vol. I del catálogo de O. Wulff ²¹⁹, ya que el núm. 71 (copto, de Mallawi) del mismo volumen no es análogo en la forma en

215. J. STRZYGOWSKI, *Reste altchristlicher Kunst in Griechenland*, II, en *Röm. Quartalschrift* 4 (1890), 106-7. Id., *Das neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem*, en *Zeitschr. d. d. Palästina-Ver.* 24 (1901) 145-6. G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, Musées impér. ottomans* (Constantinople 1912-1914), II, núm. 651, pp. 420-3.

216. G. A. SOTIRIOU, *Guía del Museo Bizantino de Atenas*, primera edic. griega (Atenas 1924), p. 13, núm. 1 y p. 131. Segunda edic. griega (Atenas 1931), pp. 36-37. Edic. inglesa (Atenas 1958), núm. 93 (pp. 7-8). Cf. también STRZYGOWSKI, *Reste altchristlicher Kunst...*, pp. 104-7. Id., *Das neugefund. Orpheus-Mosaik...*, pp. 145-6. P. N. TREMPALA, 'Ο 'Ορφεύς ἐν τῇ ἀπλᾷ σαρκοτανικῇ τέχνῃ, en *Byzant.-neugriech. Jahrbücher* 11 (1934-1935) 283.

217. *Lacus Orphet*, pp. 83-84. Crítica Picard, probablemente con razón a Strzygowski por haberlos supuesto cipos funerarios (en *Das neugef. Orpheus-Mosaik*, p. 146).

218. *A proposito del candelabro di Biblos*, p. 10, n. 4.

219. *Altchristliche und mittelalterliche byzant. u. ital. Bildwerke* (Berlin 1909).

modo alguno, aunque también representa a Orfeo músico con animales. Es verdad que tanto la descripción como las comparaciones que hace Wulff llevan a incluir el fragm. núm. 40 (para él «Grabfeiler?») en la «serie de monumentos análogos». Pero Wulff lo considera cristiano y un tanto tardío (siglos v-vi). Debemos, pues, reservarlo para el estudio de las representaciones de Orfeo en el arte cristiano. En cuanto a los demás fragmentos nombrados por la Sra. Squarcpiano, la falta de datos suficientes ²²⁰ nos obliga a dejarlos por ahora de lado. Como Picard observa ²²¹, la tradición de las fuentes decoradas con grupos escultóricos se continúa, al menos en Oriente, durante la época cristiana.

13 Otros momentos de la leyenda de Orfeo aparecen con menos frecuencia en el arte tardo-helenístico y romano. El museo del Louvre guarda un pequeño panel al fresco que representa a Orfeo y Eurídice separados por le Cerbero (Inv. MND, 1999). Seguramente se trata de un fragmento de friso de una habitación de casa romana o helenística tardía. El estilo es clasicista neo-ático. Su fecha, imposible de fijar con seguridad, es probablemente, según P. Devambez ²²², poco anterior al advenimiento de Augusto. En otra pintura romana más reciente, que decoraba una estancia de la villa de Adriano en Tívoli, se veía también a Orfeo que, sentado en un paisaje de rocas, trataba de amansar al Cerbero tañendo la lira. El fabuloso animal yergue hacia él las tres cabezas desde el extremo izquierdo de la composición (en este caso, vertical), según el único dibujo que hemos podido ver ²²³. En un bajorrelieve en estuco de la basílica subterránea de Porta Maggiore en Roma puede verse a Orfeo llevando de la mano a Eurídice, para sacarla del reino de las sombras. La objeción que opone Carcopino a tal identificación: «Mais le soi-disant Orphée ne tient point la lyre qui le caractérise d'ordinaire» ²²⁴ queda, creemos, invalidada por el relieve del museo de Mantua (fig. 11) donde Orfeo se presenta ante las divinidades infernales con el mismo cayado curvo, *pedum* pastoral, según Labus ²²⁵, acaso indicador de

220. No hemos podido consultar el art. de la autora en el *Bull. del Mus. dell'Imp. Rom.* 1942.

221. *Sur l'Orphée de la Fontaine monum. de Byblos*, p. 280. *L'Orphée de Byblos et les acrotères*, p. 234. *Ad "Vitam Constantini"*, III, 49, en *Rev. des ét. grecques*, 59-60 (1946-1947), p. XXI.

222. *Un fragment de fresque antique au Louvre*, en *Monuments et memoires... Acad. des Inscriptions...* 45 (1951) 75.

223. REINACH, *RPGR*, p. 203, 9. No hemos visto: GUSMAN, *La villa impériale de Tibur* (Paris 1904), p. 217, fig. 312.

224. J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* (Paris 1943), p. 332.

225. *Museo della R. Accademia di Mantova* (Mantova 1837), p. 13.

su viaje. En este relieve no vemos a Eurídice, pero «puede suponérsela», como dice Labus, si no es ella la figura de la derecha, como quiere Eisler ²²⁶. El bajorrelieve de la basílica de Porta Maggiore es uno de los grandes estucos de la bóveda de la nave central, es decir uno de los cuatro bajorrelieves mitológicos colocados en los ángulos del rectángulo en cuyo centro se encuentra el rapto de Ganimedes. Interpretando nuestro grupo como Orfeo y Eurídice, según hacen Bendinelli y Mrs. Strong ²²⁷, los cuatro relieves se equilibran mejor: cuatro *liberaciones* (Jasón rescatando el vellocino, Hesione liberada por Heracles, Helena y Ulises, Orfeo y Eurídice). Por otra parte, Carcopino reconoce, a través de todo su libro, la influencia del orfismo en el pitagorismo, para cuyo culto se construyó la basílica, según el mismo autor. ¿Qué extraño, pues, que uno de los relieves más destacados represente una liberación *órfica*? En un fragmento de relieve tarentino (Catania, colección Libertini) vemos al Cerbero junto a una figura femenina en pie ²²⁸, que podría ser Eurídice (parte o extracto de una representación de su rescate). En el relieve de Mantua el guardián infernal está junto a Plutón. Si el estuco de la basílica de Porta Maggiore indica la influencia órfica en el pitagorismo romano del tiempo de Claudio, los otros relieves pueden ser funerarios, lo que no excluye tampoco un influjo del mismo tipo, sobre todo en Italia del sur. Ningún sentido funerario, sino una mera relación con la patria de Orfeo contienen las monedas romanas de Adrianópolis (Tracia), del tiempo de Gordiano Pío (238-244 p. C.), que parecen copiar el relieve ático de Orfeo, Eurídice y Hermes. Götze dice que «la interpretación de estas monedas no es clara» ²²⁹. La que nosotros preferimos es de Pick ²³⁰. Götze cita a F. Chapouthier ²³¹, pero el texto de este autor no presenta razones sólidas contra la interpretación de Pick, de la que, por otra parte, confiesa que es «plausible». Las pequeñas dificultades que opone están suficientemente resueltas por Pick, según creemos. Representaciones de Orfeo solo no son corrientes, pero así lo vemos en una estatuita de barro, procedente de Hadrumeto (Túnez, Museo Alaoui), que L. Poinssot ²³² describe en estos términos: «Lleva sobre su cabellera

226. *Orphisch-dionysische Mysterienged.*, p. 15, n. 2.

227. G. BENDINELLI, *Il mausoleo sotterraneo altrimenti detto Bas. di P. M.*, en *Bull. Commis. Comm.* 1922, 104. Mrs. E. STRONG (con la colaboración de Miss N. Jolliffe), *The Stuccoes of the underground Bas. near P. M.*, en *JHS* 44 (1924) 79.

228. Cf. L. B. BREA, *I rilievi tarentini in pietra tenera*, en *Riv. dell'Ist. Naz. di Archeol. e Stor. dell'Arte*, N. S. 1 (1952) 211-2, fig. 196. Schauenburg, *Die Totengötter...*, p. 64, n. 76 (sin identificación de la figura femenina).

229. *Die att. Dreifigurenreliefs*, p. 200.

230. *Thrakische Münzbilder*, en *Jdl* 13 (1898) 139-140.

231. *Les Dioscures au service d'une déesse* (Paris 1935), pp. 94-95.

232. Suplemento al *Catalogue du Musée Alaoui*, p. 164. Un edículo funerario en arenisca, conservado en el museo de Bengasi, muestra en altorrelieve una figura sola en pie, con

rizada el gorro frigio. Viste una túnica corta y un manto abrochado en el hombro derecho. En la mano izquierda tiene el *pedum* y en la otra el *plectrum*. Restos de color azul en el manto y el bastón».

El motivo preferido fue, indudablemente, tanto en las artes industriales como en los géneros mayores, el de Orfeo músico rodeado de los animales. Monedas tracias o alejandrinas de varios emperadores ²³³, piedras preciosas ²³⁴, lámparas de barro ²³⁵, recogen, con intención patriótica, simbólica, mágica o simplemente decorativa, la poética escena. Precisemos que, al hablar de lámparas, no hemos querido referirnos a lámparas cristianas. No hay, en efecto, pruebas de que lo sean las cuatro descritas por Hauteceur en su catálogo del Museo Alaoui, ni tampoco la que se creyó procedente de una catacumba romana, aunque Leclercq las incluye todas entre las representaciones cristianas de Orfeo ²³⁶. De la última a que hemos aludido, ni siquiera consta, según Rossi ²³⁷, que fuera hallada en una catacumba, ni menos se puede asegurar que se trate de un objeto cristiano. Anotemos también, por otra parte, que en dos monedas de Filipópolis, del tiempo de Caracalla, el grabador suprimió los animales ²³⁸. En cuanto al gesto de Orfeo en estas monedas, con el brazo derecho extendido, sujetando en la mano el plectro a modo de largo estilete, no nos convence la interpretación de Stern: «le lyricine montre l'effet produit par sa musique sur les animaux» ²³⁹. Volveremos a encontrar el gesto en algunos mosaicos, como el de Palermo, el de Cos y el de Mileto ²⁴⁰. También las franjas de terreno sobre las que se apoyan algunos animales en la otra moneda de Filipópolis (del emperador Geta) aparecen frecuentemente en los mosaicos. Se ha pensado en modelos comunes. Pick dice que las monedas de Alejandría proceden todas de un mismo modelo, seguramente una pintura, y que las de Filipópolis, que presentan un tipo muy distinto, parecen derivar de un

una lira (¿o cítara?) en la mano izquierda. Si es Orfeo, como propone S. Ferri, que estudió y reprodujo el edículo en *Historia* 1 (1927) 103-7, fig. 14, nos da a entender que su figura contenía suficiente sentido funerario como para decorar ella sola una estela.

233. Cf. B. PICK, *Thrakische Münzbilder*, p. 135 ss., lám. 10, núms. 1, 2 y 5. Roscher, col. 1202. GUTHRIE, *Orpheus a Gr. Rel.*, p. 21, fig. 2 (a y b).

234. Roscher, col. 1201. E. H. TÖLKEN, *Erklärendes Verzeichnis der antiken ...Steine der königl. preuss. Gemmensammlung* (Berlin 1835), núms. 153-9. A. H. SMITH, *A Catalogue of engraved Gems in the Brit. Mus.* (London 1888), pp. 158-9 (núms. 1371-4).

235. L. HAUTECOEUR, *Catalogue du Mus. Alaoui (Suppl.)*, pp. 241-2 (núms. 1403-6). Roscher, col. 1201.

236. DACL. s. u. *Orphée*, IX, 17 y 18 (col. 2752).

237. *Roma sotterranea*, I, p. 356.

238. Cf. Pick, art. cit., p. 137, a-b, lám. 10, 3-4.

239. *Gallia* 13 (1955), p. 58.

240. Cat. de Stern, núms. 18, 34 y 46 respectivamente. Reproducciones: Stern, fig. 10 (Palermo), Guidi, fig. 15 (Cos), W. von Massow, *Führer durch das Pergamonmuseum* (Berlin 1932), fig. 46 (Mileto).

grupo escultórico, que no faltaría en Filipópolis, ciudad a la que se atribuyeron en la antigüedad especiales conexiones con Orfeo ²⁴¹. Drexel cree que el modelo que sirvió para diseñar las monedas alejandrinas de Marco Aurelio y Lucio Vero (Pick, art. cit., p. 136, n. 2) fue un monumento existente (y quizás instalado por aquel tiempo, med. del s. II p. C.) en Alejandría. Sería una gran creación, lo suficientemente famosa como para hacerla símbolo de la ciudad en las monedas. Cuál fuera su forma concreta, es más difícil determinarlo. ¿Un *lacus Orphei*? ²⁴². Stern (p. 59) parece más atrevido al determinar que el «modelo monumental» supuesto por él para las monedas de Filipópolis y el mosaico de Palermo «ne peut être recherché qu'à Philipopolis même». En efecto, el modelo monumental o no) pudo ser común para las monedas y para el mosaico. Pero ¿no es un poco extraño buscar el modelo de un mosaico de Palermo en Filipópolis?

Por diversos cauces, el tema de Orfeo con los animales se transmitía del arte helenístico al romano. Un relieve de tono elegante es el que vio Venuti entre los *Monumenta Matthaeiana* ²⁴³. No sabemos dónde se guarda ahora. Acaso el dibujo de Venuti, que reproduce el *Lexikon* de Roscher ²⁴⁴ haya tendido a «embellecer». En cambio, tenemos una simpática versión artesana en dos copias de un molde de terracota, que aparecieron, uno sin la figura de Orfeo, pero otro bastante completo, entre los escombros del Agora de Atenas ²⁴⁵. Se fechan hacia mediados del siglo III p. C. Atravesando toda la época imperial, el tema llega al arte bizantino. Entretanto lo adoptan el arte judío y el cristiano, aplicándole nuevos sentidos simbólicos y sirviéndose de la figura de Orfeo para representar a David músico y, sobre todo, a Cristo como Buen Pastor. A veces el resultado de la transformación, aun en el arte profano, es una simple escena bucólica. Una gran bandeja de plata, seguramente un *missorium*, que parece de la segunda mitad del s. IV ²⁴⁶, decorada con figuras doradas sobre un fondo de niel, llevaba en el borde un friso (que se conserva parcialmente) de episodios de caza, alternando con testas humanas y edificios (fig. 12). Junto a uno de estos y sentado entre árboles, se ve un pastor que, rodeado de su rebaño, toca la siringa. Arias

241. Cf. Pick, art. cit., p. 136 con n. 6 (interesantes citas de Luciano).

242. F. DREXEL, *Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit*, en *Bonner Jahrbücher* 118 (1909) 223.

243. R. VENUTI, *Vetere monumenta quae in hortis...* (Roma 1776-1778), III, p. 37, fig. 2. Roscher, col. 1200.

244. Fig. 16.

245. H. A. THOMPSON, *The Excavation of the Athenian Agora...*, 1947, en *Hesperia* 17 (1948) 183.

246. Cf. P. E. ARIAS, en *FA*, 3 (1948), núm. 4431.

describe este pastor como «la figura del Orfeo cristiano». No parece, sin embargo, haber motivo especial para ver aquí al Buen Pastor. Lo que sí es verosímil es que esta escena pastoril derive de las representaciones de Orfeo con animales. Aunque el plato fue hallado cerca del cementerio de Cesena (Italia), su decoración presenta elementos que hacen pensar en el Oriente. Arias apunta en concreto hacia Constantinopla ²⁴⁷. En sus activos talleres, como en todo el Oriente, Orfeo era, en efecto, un personaje bien conocido. Precisamente en Constantinopla ha sido descubierto un importante mosaico del siglo V, en el que también podemos advertir cómo una escena pastoril deriva, más o menos lejanamente, del tema de Orfeo con los animales ²⁴⁸. En el mosaico, que cubría un extenso pavimento del Gran Palacio de los emperadores bizantinos (acaso desde los primeros años del reinado de Teodosio II), se ve, entre otras escenas campestres, un hombre sentado junto a un árbol, tocando un laúd de tres cuerdas (la *pandura* o *tricordio*), rodeado de animales que pacen y con un perro recostado a sus pies. Ciertamente, el mito ha quedado reducido a un mero cuadro bucólico, pero la conexión con los mosaicos de Orfeo parece clara ²⁴⁹.

14 Orfeo con los animales fue un tema predilecto de los mosaístas de la época imperial. Numerosos ejemplares de tales mosaicos, los más antiguos del siglo II, se han encontrado por todas las provincias occidentales del Imperio, incluyendo el norte de Africa, que ha dado un buen contingente. En la zona griega han aparecido pocos: uno en la isla de Cos, que se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul, otro en Esparta (en el museo de esta ciudad), otro en Mileto, otro en Tarso ²⁵⁰. Más al este que todos ellos, en región siria, se halló uno en Edesa en 1956, bastante singular, entre otras cosas por la inscripción siríaca que lleva incorporada al emblema central, sostenida por dos *putti* alados (fig. 14). También es de notar que este mosaico cubre el suelo de una tumba-caverna en forma de cueva subterránea ²⁵¹. Apenas si podemos

247. Ibid., al final.

248. Cf. G. BRETT - W. J. MACULAY - R. B. M. STEVENSON, *The Great Palace of the Byzantine Emperors* (Oxford 1947 y 1949), especialmente p. 73 y 91 ss., con lám. 30. Ya antes G. BRETT, en *Warburg Journal* 5 (1942) 36. También D. TALBOT RICE, *The Great Palace of the Byzantine Emperors* (Edinburgh 1958), especialmente pp. 143-5 y 160.

249. Cf. BRETT, l. c., del *Warburg Journal*.

250. Mos. de Cos: cat. de Stern, núm. 34. Mos. de Esparta: Stern, núm. 33. Mos. de Mileto: Stern, núm. 46. Mos. de Tarso: Ruhi TEKİN, *Tarsus Mozaigi*, en *IV Türk Tarih Kongresi* (Ankara 1952), pp. 415-425 (en turco). Resumen del mismo en *FA* 7 (1952), número 2310 (A. M. Mansel).

251. J. B. SEGAL, *New Mosaics from Edessa*, en *Archaeology* 12 (1959) 151-7, con figuras. Ch. PICARD, *Orphée, les fontaines et les tombes*, en *RA*, 1960, 118-120, fig. 9.

nombrar algún otro mosaico pagano de Orfeo que haya decorado una tumba. El que se halló en 1865 en Constantina, en la finca Chaville, sobre un panteón, no es seguro que llevara la figura de Orfeo, aunque, según la descripción del *Inventaire* ²⁵², parece muy probable. El mosaico fue destruido. Otro que apareció, muy incompleto, cerca de Cherchel, en la finca Pietrini, carretera hacia Argel, estaba también sobre la plataforma de una tumba. Después ha desaparecido ²⁵³. Pero si V. Wallé no yerra al fecharlo en época bizantina ²⁵⁴, habría que suponer que se trataba de un mosaico cristiano, como lo es, según toda probabilidad, el descubierto en 1901 en Jerusalén, cerca de la Puerta de Damasco. Parece bastante tardío y acaso es ya bizantino ²⁵⁵. Dejándolo, pues, por ahora de lado, sólo diremos, para relacionarlo con los otros que acabamos de nombrar, que probablemente la sala cuyo pavimento adornaba, tenía un destino sepulcral ²⁵⁶. No sabemos si la tumba de Edesa era también cristiana. Formaba parte de una necrópolis, al sur de las murallas de la ciudad, en la que se encuentran tumbas paganas y cristianas. La inscripción siríaca que lleva el mosaico contiene una fecha que corresponde a los años 227-228 de nuestra era. Por ese tiempo el cristianismo había penetrado profundamente en Edesa, el primer reino independiente que la adoptó como religión oficial ²⁵⁷.

De otro mosaico se ha dicho que podía ser cristiano, el descubierto hace pocos años (1960-1961) en Ptolemaida, Cirenaica, en una casa romana tardía, situada a 100 ms. del mar. El emblema, circular (Orfeo músico rodeado de animales y aves), cercado de una cenefa de ondas e inscrito en un panel cuadrado, ocupaba el centro de una gran habitación, seguramente el *triclinium* (fig. 15). El director de la excavación fue Mr. R. M. Harrison, quien, por razones técnicas y de estilo, fecha el mosaico en la segunda mitad del siglo IV o primera mitad del siglo V.

252. *Inventaire des mosaïques*, III, *Algérie*, núm. 221. Cf. cat. de Stern, núm. 29. Guidi, p. 138.

253. Cf. cat. de Stern, núm. 30. Guidi, p. 122.

254. *Mission archéologique à Cherchel*, en *Bull. de corresp. afric.* 1886, 126 (cit. por Stern, *ibid.*).

255. Se ha escrito muchas veces sobre él. El primer trabajo amplio fue el de J. STRZYGOWSKI, *Das neugefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem*, en *Zeitschr. d. d. Palästina Ver.* 24 (1901) 139-165. La principal bibliografía hasta 1932, en AVI-JONAH, *Mosaic Pavements in Palestine*, en *Quart. of the Departm. of Ant. in Palestine* 2 (1932) 172-3. La posterior, en Stern, cat., núm. 35. En 1905 el mosaico pasó al Museo Imperial (ahora Arqueológico) de Estambul (cf. catálogo de Mendel, III, núm. 1306).

256. Cf. STRZYGOWSKI, *Das neugef. Orpheus-Mosaik*, pp. 156-8. S. A. COOK, *The Religion of ancient Palestine...* (London 1930), p. 228. B. BAGATTI, *Il mosaico dell'Orfeo a Gerusalemme*, en *Riv. di Archeol. Crist.* 28 (1952) 145-7. Según EISLER (*Orphisch-dionysische Mysterien-geol.*, p. 301), sería un telesterio órfico o un ἑὸς ἀσχαλείον cristiano.

257. SEGAL, art. cit., pp. 151 y 157.

En el detallado estudio que le dedica, se inclina a ver en él un Orfeo cristiano ²⁵⁸. El detalle más interesante es el nimbo (línea circular) que rodea la cabeza de Orfeo. Es caso único, a lo que sabemos, entre todas las representaciones de Orfeo hasta el fin de la antigüedad. Ni aun en el mosaico de Jerusalén, tan tardío o más que el de Ptolemaida, lo lleva. ¿Se trata aquí de una representación cristiana, simbólica, de Orfeo, como se dice, por ejemplo, de las pinturas en las catacumbas romanas? El dueño de la casa podría, en efecto, haber sido cristiano y haber ordenado la inserción del nimbo para *sacralizar* la figura, convirtiéndola en imagen de Cristo. O pudo encontrarla ya *cristianizada* así ²⁵⁹. Pero ni en las pinturas de las catacumbas, ni en los sarcófagos, ni en las demás representaciones paleocristianas que recordamos, aparece Orfeo con nimbo. Hemos de esperar a las ilustraciones bizantinas a las homilías de San Gregorio Nacianceno para verle aparecer así. Ahora bien, el nimbo no lo inventó el cristianismo y se usó en el arte pagano, sobre todo en el oriental, antes de que se formara la iconografía cristiana. Basta ver el libro de M. Collinet-Guerin ²⁶⁰, para no citar trabajos más antiguos. En la miniatura del convite de Dido a Eneas del *Vergilius Romanus* (fol. 100 v) los tres personajes llevan nimbo. En la miniatura del fol. 101 r del mismo códice, Príamo lleva nimbo, además de gorro frigio como sus guardias (compárese con el Orfeo del mosaico) ²⁶¹. El códice, atribuido a la primera mitad del siglo v, no es apenas posterior al mosaico. En los siglos iv-v el nimbo es usual en la pintura romana. El mismo Harrison aduce un ejemplar famoso de otra clase de obras: el *missorium* de Teodosio, en Madrid, fechado con exactitud y seguridad en 388 p. C. Era, pues, natural, que también a Orfeo se le representara con nimbo, y lo extraño es que no haya aparecido así, hasta ahora, más veces. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las miniaturas bizantinas a que hemos aludido (y que también cita Harrison) remontan a modelos antiguos ²⁶², que no es preciso suponer cristianos ²⁶³. En con-

258. *An Orpheus Mosaic at Ptolemais in Cyrenaica*, en *The Journal of Roman Studies* 52 (1962) 13-18, lám. I-VIII. Resumen en *AJA* 66 (1962) 197.

259. Harrison (art. cit. del *Journ. of Rom. Studies*, p. 17, n. 27) advierte que, al señalar la influencia de la iconografía de Cristo o del Emperador en el Orfeo de Ptolemaida, no pretende decir que ni el mosaista ni el dueño de la casa «intentaran por su propia iniciativa ningún significado esotérico».

260. *Histoire du nimbe*, Paris 1961.

261. Cf. K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination* (Cambridge, Mass., 1959), fig. 69.

262. Cf. WEITZMANN, *ibid.*, p. 57 ss., fig. 66, etc.

263. Como recuerda Harrison (art. cit., n. 26), Weitzmann cree que el nimbo de Orfeo en las miniaturas bizantinas se debe a influjo de alguna representación de David músico. Harrison, por su parte, se inclina a pensar en un Orfeo «cristianizado» mucho más antiguo. Creemos que no es preciso suponer tal «cristianización» para explicar el nimbo con que aparece Orfeo en el mosaico de Ptolemaida y en las miniaturas bizantinas.

secuencia, creemos que por el nimbo en torno a la cabeza de Orfeo no se puede concluir que se trate de un mosaico cristiano. Más lo haría sospechar la fecha tardía que se le asigna.

Se han hecho varios catálogos de los mosaicos romanos de Orfeo. El de Gruppe en el *Lexikon* de Roscher ²⁶⁴ recoge 26, pero dos de ellos (*Gallien A* y *F*) son el mismo, como el autor sospechaba. Además, la referencia a un mosaico de Orfeo en Rothenburg es errónea ²⁶⁵. En cuanto al de Hadrumeto en el Louvre (fig. 16), se trata probablemente de un mosaico de Orfeo, pero en un sentido distinto a como se entendía antes. Stern lo elimina de su catálogo ²⁶⁶. A pesar del rótulo del Museo: «Orphée parodié en singe», de su catálogo de esculturas ²⁶⁷ y de lo que dicen otros autores, además de Gruppe ²⁶⁸, no puede probarse que ese mono tocador de laúd *parodie* a Orfeo. Eisler, manteniendo el carácter mimético del mono músico, supone que la figura de Orfeo iba en el centro, que falta, del mosaico ²⁶⁹. Esto es, en efecto, muy verosímil, porque otro mosaico de la misma procedencia, dispuesto de manera muy parecida conserva restos de la figura de Orfeo en el exágono central formado por las guirnalda curvas ²⁷⁰. Se conserva en el museo de Sousse, antigua Hadrumetum (sala VIII, núm. 10.471). Foucher lo fecha a mediados del siglo III p. C. El otro es algo anterior. Ciertamente, el mismo Eisler comenta y reproduce ²⁷¹ el fresco bizantino de Kuseir' Amra, donde aparece, sin Orfeo, un mono muy similar al del mosaico del Louvre. Pero también es verdad que el mono, a veces músico, pertenece al cortejo de Orfeo, no sólo en monumentos tardíos, sino acaso desde las primeras representaciones, como queda apuntado más arriba.

El catálogo de Gruppe era ya incompleto cuando se publicó, a principios de siglo ²⁷². Pero, además, desde entonces se han ido descubriendo nuevos mosaicos, que han dado ocasión no sólo a estudios particulares, sino, a veces, a trabajos de clasificación y de análisis de las causas que

264. Cols. 1189-1193.

265. A saber: «Deutschland und Oesterreich, C» (col. 1192).

266. Cf. *Gallia* 13, p. 72, n. 1.

267. *Catalogue sommaire des marbres antiques du Louvre* (Paris 1896), núm. 1798.

268. Cf. *Lex Myth.*, col. 1191, «Afrika, D». Guidi, p. 138, núm. 4. Todavía en 1955 Thirion (*Mélanges d'Arch. et d'Hist.* 67 (1955) 178, n. 1).

269. Cf. *Orphisch-dionysische Mysterienged.*, pp. 13-15 y 110, n. 3.

270. L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques... Sousse* (Tunis, 1960), núm. 57.025 (pp. 8-9), lám. III, Ib., *La mosaïque d'Orphée de Tysdrus*, en *Hommages à A. Grenier* (colec. *Latomus*, 58, Bruxelles-Berchem, 1962), II, p. 649 y lám. CXXXIX, fig. 5-6. Este mosaico no figura en el catálogo de Stern, pero había sido dado a conocer ya en 1929, año de su descubrimiento (*Bull. de la Soc. Arch. de Sousse*, 1929, p. 25, fig. 7-8).

271. O. c., p. 14 y lám. I, 7.

272. El mismo autor lo advierte (col. 1190). Falta en su lista, por ejemplo, el mosaico hallado en La Alberca (Murcia) en 1892.

pueden explicar la difusión del poético tema en el arte romano. Un catálogo casi completo, aunque no excesivamente esmerado, es el ya aludido de Henri Stern, publicado en 1955 con ocasión del estudio que el autor hizo del mosaico de Blanzky-les-Fismes, que se conocía ya desde 1858 y está hoy en la biblioteca pública de Laon ²⁷³. Su lista, con la adición del excavado en 1953 en Sakiyet-es-Zit, cerca de Sfax (Túnez) ²⁷⁴, comprende 47 mosaicos, después de excluir 3 por no contener al presente la figura de Orfeo ²⁷⁵. Ahora hay que añadir, aparte de los omitidos (a veces extrañamente) por Stern, los descubiertos en Edesa (1956), Ptolemaida (1960-1961), Tobruk (1959) y El Yem (1960) ²⁷⁶. Y no sería difícil que nuevas excavaciones hicieran crecer aún tan imponente número. El catálogo de Stern se ordena, como el de Gruppe, por países, pero entre los datos de cada mosaico se incluye su encasillamiento, más o menos seguro, en uno de los tres tipos previamente establecidos a base de las «relaciones entre el cuadro de Orfeo y el marco decorativo que lo rodea» ²⁷⁷. Esta clasificación le permite entrever ciertos grupos regionales, aunque bastante imprecisos y fluctuantes. Así, ni el mosaico de Blanzky-les-Fismes ni los de Provenza se encuadran en el tipo I, correspondiente a la Galia, mientras que el tipo II comprende mosaicos repartidos por Africa del norte, Italia, España y Grecia. Los nueve mosaicos hallados en Gran Bretaña parecen más uniformes, con su común forma circular, pero la composición no es tampoco en ellos idéntica. La clasificación de Stern se asemeja y se basa en la que Guidi trazó en un magistral trabajo sobre mosaicos excavados en la Tripolitania, entre ellos uno de Orfeo, hallado en Leptis Magna en 1933 ²⁷⁸. Guidi toma como criterio de clasificación la disposición de los animales en torno a Orfeo y distingue cuatro grupos, el cuarto con diversas variantes ²⁷⁹.

273. Citamos por el nombre de su autor este estudio, publicado en *Gallia* 13, 1955, pp. 41-77 (véase la lista de abreviaturas al final de este trabajo). El autor ha vuelto a tratar ampliamente el mosaico de Blanzky-les-Fismes (núm. 1 de su catálogo) en el *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, I, 1 (=X. *Supplement à Gallia*, Paris 1957), núm. 77, A (p. 50), lám. XXIII-XXV.

274. Catál. de Stern, núm. 47 (lo añadió la Redacción de *Gallia*). Estudiado por J. THIRION, *Orphée magicien dans la mosaïque romaine. A propos d'une nouvelle mosaïque...*, en *Mélanges d'Arch. et d'Hist.* 67 (1955) 149-179, donde se reproduce el conjunto y muchos detalles.

275. Cf. *ibid.*, p. 72, n. 1. Para el de Hadrumeto, cf. también *supra*, p. 223 y nn. 267-9.

276. Edesa: cf. *supra*, n. 251. Ptolemaida: cf. *supra*, n. 258. Tobruk: HARRISON, art. del *Journ. of Rom. Studies*, p. 17 y n. 22. El Yem: L. FOUCHER, *La mosaïque d'Orphée de Tysdrus* (cf. *supra*, n. 270), pp. 646-651, lám. CXXXVII-CXXXVIII.

277. Stern, p. 50.

278. G. GUIDI, *Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania*, en *Africa Italiana*, 6 (1935) 110-155.

279. *Ibid.*, pp. 120-138.

La figura misma de Orfeo, que a nosotros nos interesa mucho más, no ha podido servir de criterio de clasificación, porque las variantes de su actitud, de su vestimenta y del instrumento que pulsa, o son pequeñas²⁸⁰ o no permiten agrupaciones útiles. Por de pronto, se ve en seguida que no coinciden con las variantes en la disposición de los animales. Compárense, por ejemplo, los mosaicos que forman el grupo II de Guidi. Por otra parte, en el mosaico de Turín, proveniente de Cagliari (Cerdeña), vemos, según advierte el mismo Guidi, que «Orfeo, en el centro, semidesnudo, recuerda en el vestido y en la actitud al del mosaico de Oudna»²⁸¹. Pues bien, este mosaico está clasificado en distinto grupo. Con todo, pueden verse reflejados en los mosaicos romanos los dos tipos iconográficos fundamentales que presenta Orfeo a través del arte antiguo, tanto en la escena del encantamiento de los animales como en otros momentos del mito: el que puede llamarse el Orfeo *griego* y el Orfeo *frigio*²⁸². Stern los describe así: «El Orfeo griego, desnudo o vestido con el quitón de citaredo y con manto, a veces sólo con manto, con la cabeza descubierta o coronada de laurel, —y el Orfeo frigio, con gorro frigio, con túnica de mangas largas, pantalones persas (ἀναξυρίδες) y, en la mayor parte de los casos, largo manto abrochado en el hombro derecho»²⁸³. Como se ve, los detalles se combinan muy variamente. También se mezclan los de un tipo con los del otro. El tipo intermedio (no único) es: manto griego y gorro frigio. Este muestran los mosaicos de Saint-Romain-en Gal (en el museo de Lión), Cagliari (en Turín) y Oudna (en el museo de Túnez)²⁸⁴. El tipo *griego* al que pertenecen en general los monumentos de Orfeo con los animales, anteriores a la era cristiana²⁸⁵, se ve también comúnmente en los mosaicos romanos que parecen más antiguos (siglo II p. C.)²⁸⁶. Después domina francamente el Orfeo *frigio*, que es asimismo el más ordinariamente adoptado por el arte cristiano, Stern (ibid.) dice, sin distinción: «et c'est lui (l'Orphée phrygien) qui a été transmis à l'art chrétien». Pero de hecho no se da esta exclusividad, sobre todo si se admite que la figura de Orfeo ha servido de modelo para ciertas representaciones de David y de Adán.

Para Guidi «los cuatro grupos siguen la evolución tipológica de la

280. Cf. Stern, p. 50. Para el instrumento, cf. supra, n. 187.

281. Art. cit., p. 130.

282. La distinción entre *tracio* y *frigio*, de la que prescindimos aquí, no es siempre muy clara. Añádase que a veces Orfeo lleva el atavío *persa* de ciertas divinidades orientales Cf. también THURION, *Orphée magicien...*, p. 172-3 y la cita de Cumont en la n. 1.

283. Stern, p. 56.

284. Cf. Stern, cat., núms. 4, 13 y 27.

285. Cf. Stern, p. 56 y n. 21. Falta alguno en su enumeración.

286. Stern, p. 56.

representación en orden cronológico», lo que quizá no pueda afirmarse, ni aun con las reservas con que él lo hace ²⁸⁷. Lo que sí guardan bien estos grupos es el orden de aproximación formal al modelo pictórico griego, o al menos helenístico, de donde derivan los mosaicos romanos de Orfeo, quizá no directamente, sino a través de mosaicos helenísticos del mismo tema, que seguramente existieron, por ejemplo en Alejandría, donde pudo estar el origen de los cartones que se difundían por las provincias ²⁸⁸. Stern se resiste a creer en un arquetipo helenístico. Piensa que basta con el cuadro descrito por Filostrato el Joven (*Imag.* VI) en el siglo III p. C., «ou une oeuvre qui a servi de modèle à ce tableau et à nos mosaïques et qui ne serait pas antérieure à l'époque des Antonins ou des Sévères» ²⁸⁹. La postura de Thirion es más flexible ²⁹⁰. Sin duda, se aprovechaban también modelos de animales que no provenían de la escena de Orfeo ²⁹¹. Así se explicaría que a veces los animales no muestren hacer el menor caso del concierto de Orfeo. Que con frecuencia los cartones no contenían la escena de conjunto, sino modelos aislados de animales, parece evidente. Las contaminaciones de unos cartones con otros son asimismo claras. De ahí, por ejemplo, que en un mismo mosaico se junten animales a escalas muy distintas. También se da el caso de figuras de animales, tomadas probablemente de una escena de Orfeo y aprovechadas independientemente para otro destino. Entre otros casos, se pueden citar dos muy notables del final de la antigüedad, sobre los que hemos de volver en otra ocasión, por tratarse de monumentos de época y ambiente cristiano. En un hermoso mosaico de la villa de Jenah, cerca de Beirut, del s. V, el Buen Pastor ha sustituido a Orfeo en medio de una reunión de animales y aves de toda clase ²⁹² (fig. 13). El *paraíso* de animales y plantas que cubría gran parte del piso del *martyrium* de Seleucia (ca. 500 p. C.) muestra una conexión más directa con la representación de donde parece derivar ²⁹³. Sólo la ausencia del músico dife-

287. Guidi, p. 120.

288. Cf. Guidi, pp. 119 y 121. También p. 155.

289. Stern, p. 60.

290. Cf. infra, n. 299.

291. Cf. R. THOUVENOT, *Volubilis* (colec. *Le Monde Romain*, Paris 1949), p. 49. *Id.*, *L'art provincial en Maurétanie Tingitane*, en *Mélanges d'Arch. et d'Hist.* 53 (1936) 30.

292. M. CHEHAB, *Mosaïques du Liban* (Paris 1958), pp. 64-73, lám. 31 ss. Este autor no sólo ve una relación estrecha con los mosaicos de Orfeo, sino que parece dudar si es Orfeo mismo el pastor que preside el variadisimo rebaño: «Le sujet est nettement Orphée ou le Bon Pasteur» (p. 65). G. Quatrocchi, en una breve noticia de *FA* 12 (1957), núm. 7581, describe el mosaico como «rappresentazione del Buon Pastore in attitudine di Orfeo». Sobre la interpenetración de estos dos temas: Orfeo - Buen Pastor, volveremos más detenidamente en otro lugar.

293. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947), I, pp. 362-3 y II, láminas 87-89, 175, etc.

rencia este mosaico de aquellos en que Orfeo es el centro del fantástico conjunto. Por lo demás, el *paraíso* de Seleucia debe contener, aparte la función decorativa, un sentido simbólico (existencia feliz, convivencia pacífica) que no es extraño a ciertas representaciones del encantamiento producido por la música de Orfeo ²⁹⁴.

Se ha discutido en particular sobre el origen de esas franjas de terreno sobre las que se apoyan muchas veces los animales que rodean a Orfeo (fig. 17). Alguien ha pensado en ineptitud de los mosaístas para representar el paisaje en conjunto ²⁹⁵. Biagio Pace ha dado una ingeniosa explicación, que no satisface mucho más, precisamente porque, como él mismo dice, «ce ne manchino documenti espliciti» ²⁹⁶. Según él, esos mosaicos serían reproducción de conjuntos plásticos de carácter popular, cuyas figurinas, más independientes entre sí que las de una pintura, habrían traducido los mosaístas en esos animales *aislados* que rodean o se acercan a Orfeo, a veces en una agrupación ilógica o en un orden simplista. Stern prefiere ver el origen en grupos escultóricos más monumentales ²⁹⁷, que Thirion concreta en los coronamientos de fuentes ²⁹⁸. Pero una explicación que puede ser más o menos válida para un caso concreto como el que emplea Stern en su prueba, no puede generalizarse, ni excluir en otros casos otras influencias diferentes. Los modelos pictóricos, innegables ²⁹⁹, podrían haber sido suficientes para provocar en los autores de los mosaicos, generalmente más artesanos que artistas, un recurso convencional, que no aplican sólo al tema de Orfeo ³⁰⁰. Partiendo de una pintura que, al estilo de Polignoto, tuviera indicados los distintos planos del terreno, los mosaístas no habrían hecho más que fragmentar las franjas. En el mosaico de Zaragoza ³⁰¹ algunas aves están posadas sobre piedras o elevaciones del terreno que vienen indudable-

294. Cf. Thirion, art. cit., p. 173, n. 4 y p. 179, n. 1.

295. P. GAUCKLER, en Daremberg-Saglio, III, 2, s. u. *Musium opus*, p. 2112.

296. *Richerche Cartaginesi*, en *Mon. Ant... Lincei* 30 (1925) 189-200.

297. Stern, p. 58-59.

298. THIRION, art. cit., p. 165.

299. Los admite Stern para su tipo II b (cf. *ibid.*, pp. 59-60). Lo mismo Thirion para el grupo I de Guidi (cf. p. 166 del art. de Thirion) y aún señala (*ibid.*, p. 170) que «ces ensembles se référaient eux-mêmes à une peinture originale, qui avait dû être très célèbre» y de la que el cuadro napolitano de Filostrato sería una copia fiel, «l'une de celles qui ont inspiré les mosaïstes».

300. Como observa Thirion, art. cit., p. 166, «un artifice analogue se retrouve dans des mosaïques de sujet différent» (ejemplos, *ibid.*, n. 2).

301. Stern, cat., núm. 20, fig. 18. No sabemos por qué Stern dice que el mosaico fue hallado «dans une villa romaine». Chamoso Lamas, el excavador, afirma que «se trata de una importantísima construcción pública, y casi con muchos visos de certeza, de un templo» (*Arch. Esp. de Arqueol.* 17 (1944) 295). La verdad es que los argumentos de Chamoso no convencen demasiado, pero se trataría, en todo caso, más bien de una casa ciudadana que de una «villa» campestre.

mente del original pictórico. En el registro inferior (nótese el artificial corte), que se deberá a una forzada acomodación al espacio, pero que no parece proceder de la misma composición que la parte superior, el terreno está indicado por las acostumbradas listas y sólo unos esquemáticos arbustos refuerzan la alusión al paisaje. Los dibujos aislados de animales conservaban, naturalmente, la sumaria y convencional indicación, que los artesanos de los mosaicos copiaban mecánicamente. A veces, como en el mosaico de Leptis Magna³⁰², los apoyos están totalmente suprimidos, a pesar de que la composición refleja fielmente la disposición original³⁰³. Permítasenos, por otra parte, recordar que ya la tacita beocia de Kern (fig. 2) muestra, hacia el año 500 a. C., sus pájaros posados en esquemáticas ramitas sueltas, equivalentes, para el caso, a las franjas de terreno. En la taza de *terra sigillata* de Colonia (cf. infra) los animales están colocados en franjas superpuestas.

Más importante y más complicada es otra cuestión: ¿a qué motivos se debe la predilección que el arte romano, y en particular los mosaístas, muestran por el tema de Orfeo rodeado de los animales? Las interpretaciones van desde un sentido órfico, relacionado con la reviviscencia del orfismo en la época imperial³⁰⁴, hasta el mero pretexto para pintorescas representaciones de animales de toda especie, puestas de moda por los brillantes espectáculos del circo³⁰⁵. Si toda la erudición de Robert Eisler no ha logrado demostrar el uso órfico de ciertos monumentos, ni Doro Levi convence cuando ve telesterios órficos en las salas de Palermo y Horkstow, pavimentadas, en parte, con un mosaico de Orfeo entre ani-

302. Stern, cat. núm. 25.

303. Cf. Guidi, p. 121.

304. Tal reviviscencia debe tomarse con reservas. Para Boulanger el orfismo «dès le début de notre ère, ce n'est plus qu'un élément composant du vaste syncrétisme religieux...» (*Orphée, rapports...*, p. 14). Sin embargo, hay que tener en cuenta la literatura órfica de la época imperial, en particular la colección de himnos (repetidamente editados por Quandt), libro de carácter litúrgico que, aun cuando hubiera servido para una comunidad restringida, no es fácil que signifique un caso totalmente aislado. Según CUMONT, *After Life in Roman Paganism* (reedic. de 1959, New York), p. 35, el orfismo acaso no constituyó una verdadera secta y, en todo caso, «it certainly spread over a very narrow field». Pero, «absorbido por el pitagorismo», como dice a continuación Cumont, la influencia del orfismo pudo, no sólo prolongarse, sino extenderse por el Imperio. Sobre la absorción de elementos órficos por el pitagorismo romano, cf. BOULANGER, o. c., pp. 63-65. Para los dominios judío y cristiano, ibid., caps. III-VII.

305. M. E. BLAKE, *Roman Mosaics of the II Century in Italy*, en *Memoirs of the Amer. Acad. in Rome* 13 (1936) 159. Otras referencias en Stern, p. 63, n. 48. Pero nótese que Ziegler (en *RE*, col. 1249) dice sólo: «deutlich hat zu der Beliebtheit dieses Thema auch der Umstand beigetragen, dass es Gelegenheit gab, ein buntes Gewimmel verschiedenartigen Tiere, auch seltener und merkwürdigen, wie einen zoologischen Garten vorzuführen». Guidi, p. 120, une los dos extremos: «Ciò deve spiegarsi con il diffondersi nel mondo romano delle dottrine orfiche e certamente anche con la predilezione che i mosaicisti ebbero per le figure degli animali». Cf. también THIRION, art. cit., p. 179.

males ³⁰⁶, parece, en cambio, innegable la influencia del gusto por las figuras de animales. Algunos mosaicos, como el de Perusa ³⁰⁷, dan, en efecto, la impresión de verdaderos catálogos bestiarios. Pero esta explicación es, por lo menos, insuficiente. El sentido primitivo del mito griego: el poder maravilloso de la música de Orfeo, que atrae hacia sí los seres de la naturaleza y amansa las bestias más feroces, se conserva a veces muy claramente en los mosaicos. En algunos, precisamente en los que parecen más cercanos a los modelos griegos, las actitudes de los animales, mansamente parados o tendidos con sus cabezas vueltas hacia Orfeo, sus fauces abiertas, expresan con evidencia la atención con que escuchan y los efectos que en ellos produce la divina música. Por eso, tanto Stern como Thirion, en sus respectivos trabajos ya citados, se esfuerzan por dar explicaciones más complejas y matizadas. El primero se inclina más por razones poéticas y de sensibilidad, el segundo hace resaltar el valor mágico (apotropaico) que se atribuía a la figura de Orfeo y la atmósfera religiosa y mística que la rodeaba, lo que no impide, creemos, que el tema fuera con frecuencia escogido únicamente por su valor decorativo ³⁰⁸.

15 Que la figura de Orfeo se empleara en la iconografía funeraria, tampoco es extraño. Por varias tumbas de los siglos I-III p. C. vemos que ese empleo se hizo frecuente en la época imperial. La bajada de Orfeo a los infiernos para rescatar a su esposa, proporcionaba escenas muy a propósito para las estelas y la decoración de mausoleos, aun prescindiendo de las doctrinas del orfismo sobre ultratumba ³⁰⁹. En una pintura descubierta hace ya un siglo (1865) en una tumba de Ostia, se ve a Eurídice en el momento de ser guiada por Orfeo hacia la salida de la morada infernal ³¹⁰. En uno de los nichos de la tumba de los Nasonios en la Via Flaminia (hac. 150-170 p. C.) teníamos, acaso, a Orfeo recibiendo a Eurídice, que venía guiada por Hermes ³¹¹. En otro sepulcro, este en la Via Laurentina y del siglo III, tenemos a Orfeo en los infiernos ³¹². Es

306. Cf. supra, n. 94, y n. 209.

307. Stern, cat., núm. 14.

308. Cf. Stern, pp. 64-68. Thirion, art. cit., pp. 172-8.

309. Acaso se estimó así ya desde el siglo V a. C. (cf. supra, p. 203). Sobre las ideas escatológicas del orfismo, cf., entre otros, CUMONT, *After life in Rom. Paganism*, passim. GUTHRIE, *Orpheus a. Gr. Rel.*, p. 156 ss.

310. Roscher, col. 1176-7, fig. 1. Reinach, *RPGR*, p. 200, 2. BENNDORF-SCHOENE, *Die antiken Bildwerke des Later. Mus.* (Leipzig 1867), núm. 590. HELBIG, *Führer...* 3.^a edic., II, núm. 1237. V. von GONZENBACH, *Drei Orpheusmosaiken aus der Waadt*, en *Jahrb. d. schweiz. Ges. f. Urgesch.* 40 (1949-1950), 281.

311. REINACH, *RPGR*, p. 97, 1. A. MICHAELIS, *Das Grabmal der Nasonier*, en *JdI* 25 (1910) 107. M. BORDA, *La pittura romana* (Milano 1958), pp. 281-2.

312. Borda, o. c., p. 321.

probable que un friso de estuco en el columbario de Pomponius Hylas (Via Latina, segunda mitad del siglo I p. C.) nos muestre su bajada al Averno, mientras otras dos pinturas del mismo monumento parecen situar a Orfeo en ambiente tracio o dionisiaco ³¹³. La más discutida de ellas, un pequeño fresco que adorna un edículo, con figuras dispuestas en friso, nos presenta, según Ashby y Borda, a Orfeo en veste sacerdotal, conforme al verso de Virgilio (*Aen.* VI, 645): *Threicius longa cum veste sacerdos*, y sosteniendo en la mano izquierda un arpa triangular de siete cuerdas. No aparece ninguna otra vez en sus manos este instrumento, pero ello no es razón decisiva para pensar que la figura es una mujer, como cree L. Curtius ³¹⁴. Frente a Ashby, que piensa en Orfeo entre los tracios ³¹⁵, Borda cree que la enigmática escena «si svolge in un santuario dionisiaco» ³¹⁶. Pero si figura el castigo que recibe Orfeo por revelar los misterios de Dionisio, como dice Borda a continuación, queda confuso el papel del músico tracio en la decoración del columbario. Nótese que en un trabajo anterior ³¹⁷ Borda llamaba la atención sobre la importancia dada a la figura de Orfeo en dicha decoración.

Por conexión con la leyenda de Eurídice, o por ser él mismo una imagen de la vida paradisíaca deseada al difunto, el cuadro de Orfeo músico entre los animales se adoptó también como tema funerario. Thirion expone así los motivos: «Por influencia, sin duda, de interpretaciones pitagóricas, el tema de Orfeo encantando a los animales prefigura la felicidad eterna en un universo donde todos los seres se hallan reconciliados, gracias a los acentos de una música divina» ³¹⁸. En el mausoleo de El-Amruni, Túnez (siglo II o III p. C.), junto a otras escenas infernales, algunas no muy claras, encontramos la de Eurídice y la de los animales en torno a Orfeo ³¹⁹. Son relieves en piedra calcárea blanda, cada uno de varias piezas. El mausoleo, hallado en ruinas, presentaba al exterior dos pisos, coronados por una pirámide. En el lado este, la entrada. Los otros tres lados estaban decorados con dos series de relie-

313. F. G. NEWTON - T. ASHBY, *The Columbarium of Pomponius Hylas*, en *Papers of the Brit. Sch. at Rome* 5 (1910) 463-4 y 468-9, lám. XLIV sup. REINACH, *RPGR*, p. 200, 1. BORDA, o. c., pp. 225-8.

314. *Neue hermeneutische Miscellen* (II), en *Archäol. Anzeiger* 63-64 (1948-1949) 50-55.

315. *Art. cit.*, p. 468.

316. O. c., p. 228.

317. *La decorazione pittorica del colombario di Pomponio Ila*, en *Mem. dell'Accad. dei Lincei*, ser. 8, 1 (1947) 357-383 (no hemos podido ver más que un resumen de este trabajo, en *FA* 2 (1947), núm. 2313).

318. *Art. cit.*, p. 174, nota.

319. Roscher, col. 1200 (Gruppe habla indebidamente de «sarcófago») y col. 1198. H. de VILLEFOSSE, en *Comptes rendus Acad. Inscr.*, ser. 4, 22 (1894), especialmente pp. 478-480. Ph. BERGER, *Le mausolée d'El Amrouni*, en *RA*, ser. 3, 26, 1 (1895) 71-83, fig. 1-6.

ves, a manera de frisos. La serie inferior, bajo la moldura de separación de los pisos. Otros relieves, más estrechos, en lo alto de los muros. Aquellos son escenas de la mitología escatológica. Estos, con figuras entre ramas serpenteantes, son más oscuros. Los relieves ocupaban cada uno toda la longitud de cada lado, excepto que en los ángulos se imitaban pilastras acanaladas. Los dos relieves que nos interesan aquí formaban dos lados del friso inferior: lado oeste (opuesto a la entrada), Orfeo con los animales; lado sur, Orfeo y Eurídice. En la primera escena, se ve en el centro a Orfeo, sentado bajo un árbol, imberbe, vestido de túnica larga y manto. Toca con ambas manos la lira. Le rodean varios animales, entre ellos un pequeño mono, sentado en el ángulo superior derecho. En la otra escena (fig. 20), Orfeo vestido de manera similar, camina hacia la derecha. La lira torpemente puesta sobre el brazo izquierdo, en la derecha el plectro. Ante Orfeo marcha Eurídice (con la cabeza cubierta por un velo), que toca ya la puerta. Al otro lado de ésta, Sísifo subiendo el peñasco, Ixión en la rueda, Caronte en la barca y la cabeza de Tántalo (falta la pieza del ángulo inferior derecho) ³²⁰.

Las dos escenas se ven también en una alta estela de Pettau (en la antigua Pannonia), que marcó la tumba de un decurión: en la parte superior, Orfeo con los animales y en la inferior, muy destrozada, Orfeo en los infiernos pidiendo la vuelta de Eurídice ³²¹. Otra estela de la misma región, que ha sido incrustada en un muro de la iglesia de S. Martin am Pacher, está incompleta. Conserva todavía la escena de los animales, pero seguramente bajo la inscripción tenía también la escena de Orfeo y Eurídice ³²². En otro lugar de Pannonia, Intercisa, aparecieron dos estelas, una de las cuales lleva el relieve de Orfeo con animales y pájaros y otra el de Orfeo sacando a su esposa de los infiernos ³²³. Muy interesante es el relieve sepulcral de Lorch (antigua Lauriacum), Austria, en

320. Gauckler (y tras él Berger, aunque con menor seguridad) ve también en uno de los relieves de la serie superior (de estilo más fino) a Orfeo y Eurídice. Berger suma el tercer relieve de la serie, que no conoció Gauckler y, tomándolo como clave para interpretar el ciclo, piensa: «Il est difficile de ne pas voir dans ce troisième bas-relief, sinon Orphée charmant les animaux, du moins une scène mythologique inspirée de ce mythe (¿qué escena sería esa?) et destinée à lui faire pendant; et ce bas-relief, à son tour, nous fait incliner à reconnaître dans les deux autres, avec M. Gauckler, Orphée ramenant Eurydice des Enfers et Hercule luttant contre Cerbère». Nos parece que hay poco fundamento para estas interpretaciones. Las tres escenas estarían representadas de manera muy distinta de la usual. Ver el texto de Berger y las figs. 4-6.

321. Roscher, col. 1200. REINACH, *RRGR*, II, p. 130, 2. A. CONZE, *Römische Bildwerke...*, II, pp. 59-66, lám. V-VI. M. ABRAMIC, *Poetovio* (Wien 1925), pp. 135-8, fig. 97. *Germania Romana*, 2.^a ed., *Text*, III (F. Koepf), pp. 45-6; *Tafeln*, XXVI, 1-2.

322. Roscher, col. 1200. REINACH, *RRGR*, II, p. 132, 1. CONZE, *Römische Bildwerke*, p. 67, lám. VII, 1. ABRAMIC, *Poetovio*, p. 138 (sub núm. 147), fig. 98. *Germania Romana*, 2.^a ed., III, p. 45.

323. REINACH, *RRGR*, II, p. 121, 4 y 122, 1.

que vemos a Orfeo tañendo ante un árbol donde están posadas varias aves (fig. 18). Aunque hallado formando parte de una sepultura cristiana del siglo IV o V, es muy probable que el relieve se hiciera para otra tumba anterior³²⁴. Y es posible que a la derecha llevara originariamente, acaso en distinta pieza, otra representación, que es de suponer fuera Orfeo y Eurídice³²⁵. La placa formaba uno de los lados, el de los pies, de la sepultura cristiana. Colocada verticalmente, no seguía el sentido de la representación, sino que esta quedaba de lado. Puede ser que fuera empleada en la tumba cristiana como una piedra cualquiera³²⁶, y no por la escena representada en ella, aunque tampoco se puede excluir esta posibilidad, ya que el tema de Orfeo con los animales había entrado hacía ya tiempo en la iconografía sepulcral cristiana (catacumbas de Roma). De todos modos, si la placa fue arrancada de otra tumba, tendríamos, al menos, un uso funerario, pagano, de la escena. En cuanto a su contenido iconográfico, Vettters ve en los cuatro pájaros posados en el árbol una ilustración a los versos de Virgilio, *Geórgica* IV, 467 ss.³²⁷. Sencillamente, a pesar de los versos virgilianos y de la afirmación, por otro lado muy verdadera, de Vettters: «La representación del alma del difunto como pájaro es una creencia antigua, documentada cientos de veces, tanto en la literatura como en el arte», no nos parece segura su interpretación. Que en nuestro relieve haya sólo aves escuchando a Orfeo, no prueba que ellas simbolicen las "*cantu commotae... umbrae*". No es la única vez que el auditorio de Orfeo aparece reducido, o casi reducido, a aves. Prescindiendo de los relieves de sarcófagos con el Orfeo *mitraico*, donde el ave, única, difícilmente puede entenderse como símbolo de la *multitud* de almas, en una de las gemas descritas por Toelken³²⁸ solamente un pájaro, posado sobre un *labrum*, escucha a Orfeo, que tañe la lira sentado bajo un árbol. En el mosaico de Rottweil³²⁹, que geográficamente es cercano al relieve de Lorch, sólo un perro se añade a tres aves. Además, en varios mosaicos, como el de Piazza Armerina (cf. fig. 19) y el de Zaragoza³³⁰, la parte superior de la composición está íntegramente ocupada por aves, llenando uno o más árboles. ¿Por qué no con-

324. A. KLOIBER, *Die Gräberfelder von Lauriacum - Das Ziegelfeld* (Linz / Donau 1957), especialmente pp. 42-43 y 172-3, lám. XII-XIII.

325. Cf. *Anhang* (2.º) de H. Vettters en la o. c. de Kloiber, pp. 202-3.

326. KLOIBER, o. c., p. 172.

327. *Ibid.*, p. 203.

328. *Erklärendes Verzeichnis d. ant. ...Steine...*, núm. 153.

329. Stern, cat., núm. 11. K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland* (Berlin 1959), pp. 99-100, lám. 96, 1 y otras.

330. Piazza Armerina: Stern, cat., núm. 17. B. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina* (Roma 1955), pp. 60, 62, 93. G. V. GENTILI, *La Villa Erculeia di Piazza Armerina, I mosaici figurati* (Roma 1959), pp. 26-27 y 67, lám. XLIV-V. Zaragoza: Stern, cat. núm. 20 (cf. supra, n. 301).

tentarse con ver en el relieve de Lorch una *simplificación* de la escena? Esto no implica que ella esté desprovista de carácter funerario. Pero parece un poco excesivo pretender descubrir, en este y otros temas sepulcrales, una «religiöse Vorstellungswelt» (en nuestro caso, el orfismo) y ver reflejada en la escena de Orfeo «die Hoffnung auf Vergebung der Sünden (Orphiker)» ³³¹.

Dos sarcófagos romanos ³³² tienen como motivo central a Orfeo tañendo la lira entre carneros y un león. En un sarcófago de tipo griego con influencias asiáticas, de últimos del siglo II p. C., hallado, según se dice, en Roma y conservado ahora en la Rhode Island School of Design de Providence (USA), hay un relieve (lado menor derecho) que quizá represente a Orfeo recibiendo de Hermes la lira, según la interpretación de H. T. Westbrook ³³³. En otros sarcófagos romanos, como el de la cripta de la catedral de Palermo, podemos ver, si no a Orfeo, al menos cierta influencia de su iconografía ³³⁴. Y sin necesidad de hablar de otros sarcófagos, como los que presentan un Orfeo *mitraico*, varios de los cuales están considerados como ciertamente cristianos ³³⁵, tenemos ya datos

331. VETTERS, I. C., p. 204. Desgraciadamente, no hemos podido consultar el trabajo de OTHMAR WESSELY, *Zum neuausgegraben ennsner «Orpheus»*, en *Jahrb. d. oberöstr. Musealver.* 98 (1953) 107-112. Según Vettters, el art. estudia la placa «vom musikhist. Standpunkt». Según Noll (en *FA* 8 (1953) núm. 3184), es una «musikwissenschaftliche Untersuchung und Deutung» del relieve. Hemos de citar también (aunque lo conocemos sólo por el resumen en *L'Ann. Philol.* 30 (1959) 478) un artículo de R. Turcan, que podría favorecer la interpretación de Vettters: *L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique*, en *Rev. d'Hist. des Religions* 155 (1959) 33-40.

332. Roscher, col. 1201. MATZ - DUHN, *Antike Bildwerke in Rom* (Leipzig 1881-1882), II, núm. 2906. F. de RUYT, *Etudes de symbolisme funéraire*, en *Bull. de l'Inst. histor. belge* 17 (1936) 174 y lám. VIII, fig. 14.

333. J. DONALD YOUNG, *A Sarcophagus at Providence*, en *The Art Bull.* 13 (1931), especialmente pp. 150-1 y fig. 4.

334. Cf. LAUER - PICARD, *Les statues ptolémaïques...*, p. 93: «...un poète, semble-t-il, appartient à la troupe des figurants, et il bénéficie de la compagnie des oiseaux qui l'entourent». Pero acaso recuerda más a Orfeo la figura femenina de la izquierda, que toca la lira. También a sus pies hay un ave. Más claro parecido con Orfeo guarda un músico que se ve en el lado menor izquierdo de otro sarcófago del siglo III p. C., conservado en el claustro de San Pablo Extramuros de Roma. El músico, envuelto en largo ropaje y con la cabeza cubierta de gorro frigio, tañe sentado en un rico trono. Junto a él, un grifo alado. Le escuchan, en pie, dos hombres. Cumont (*Recherches sur le symbolisme funér. des Rom.*, pp. 303-4) creía que el músico era Orfeo, contrapuesto al Marsias del lado opuesto del sarcófago. Robert (*Die ant. Sarkophag-Reliefs*, III, p. 266, fig. 212) veía un Apolo «durch eine phrygische Mütze und einen langen Ärmelchiton in einen Orpheus umgewandt». Pero H. P. L'Orange ha probado que se trata de un Apolo con rasgos mitraicos (*Apollon-Mithras*, en *Jahreshefte d. österr. arch. Inst.* 39 (1952) 75-80). Cf. también H. MARROU, *Mousikòs anèr*, p. 108, núm. 109: «Apollon citharède». Pero un fragmento de sarcófago de la catacumba de Priscila contiene probablemente un Orfeo calcado en la figura de Apolo (cf. MATZ - DUHN, *Ant. Bildwerke in Rom.*, II, núm. 2907).

335. Cf. DACL, s. u. *Orphée*, col. 2747; s. u. *Ostie*, col. 39-40. J. WILPERT, *I sarcophagi cristiani antichi*, II, p. 351. EISLER, *Orpheus, the Fisher*, I, nota a la lám. 34. Sobre el sentido que hay que dar a la expresión *sarcófago cristiano* no discutiremos aquí. Por el momento, queremos sólo decir un sarcófago empleado para sepultar a un cristiano.

suficientes para concluir que Orfeo era una figura corriente en la iconografía sepulcral romana de los primeros siglos de nuestra era. Esto influyó, indudablemente, en su paso a las sepulturas cristianas.

16 Debemos añadir aquí uno de los más interesantes objetos de época romana que contienen, esta vez en numerosísimo despliegue, a pesar de las proporciones reducidas, la asamblea de animales y aves en torno a la mágica lira de Orfeo. Se trata de la taza o cuenco de *terra sigillata* hallada en 1887 en Colonia, a cuatro metros bajo el piso de una calle inmediata a la iglesia de San Severino y conservada hoy en el Römisch-Germanisches Museum de aquella ciudad. La superficie interior, casquete sensiblemente esférico, está enteramente cubierta por un medallón, enmarcado por graciosa cenefa de ondas, que representa, en relieve, a Orfeo rodeado de más de cincuenta animales y aves ³³⁶. Fragmentos de otro ejemplar igual fueron hallados, años más tarde, en 1901, en Estrasburgo, en el patio de la actual Prefectura (museo de Estrasburgo, Inv. 14001) ³³⁷. Los dos ejemplares fueron hechos con el mismo molde. En el centro, vestido a lo frigio, está sentado Orfeo sobre una roca, bajo un árbol de retorcido tronco (acaso olivo o laurel). Apoya la lira, que de momento no pulsa, sobre una *basis*, quizá pequeño altar, a la que levanta un zorro las patas delanteras ³³⁸. En nueve franjas superpuestas horizontalmente (varias de ellas cortadas por el motivo central) se distribuyen, en diversas actitudes (algunos enfrentados) los más diversos animales: aves en las filas superiores y también mezcladas en las otras con las grandes y pequeñas bestias, que no guardan entre sí las proporciones naturales. Nótese el centauro flautista y el mono en cuclillas tocando la siringa. También aquí, como en el mosaico africano del Louvre (cf. supra), se ha visto en el mono músico una parodia de Orfeo ³³⁹. Naturalmente aquí no se trata de una sustitución paródica, sino del mimetismo hilarante del simio, lo que no hay tanta dificultad

336. A. C. KISA - GOEDESBERG, *Seltenheiten in Sigillata*, en *Kunst u. Handwerk* 8 (1905) 596-605. J. KLINKENBERG, *Das römische Köln*, I, 2 (Düsseldorf 1906), pp. 320-1, fig. 150. J. POPPELREUTER, *Die röm. Gräber Kölns*, en *Bonner Jahrb.* 114-115 (1906) 373. F. DREXEL, *Alexandrin. Silbergefäße*, pp. 221-3, fig. 6. F. FREMERSDORF, *Nordafrikan. Terra Sigillata aus Köln*, en *Kölner Jahrb. f. Vor- u. Frühgesch.* 3 (1958) 17-19, y lám. 4, fig. 13.

337. R. FORRER, *Strasbourg Argenterate* (Strasbourg, 1927), I, pp. 48-51; II, pp. 736-8, fig. 535. KISA - GOEDESBERG, art. cit., p. 605. POPPELREUTER, art. cit., p. 373, n. 3.

338. Esta actitud del zorro que salta hacia la lira se ve también en algunos mosaicos, como el de Trinquetaille, en el museo de Arlés (Stern, cat., núm. 2, fig. 11) y el de Morton, isla de Wight (Stern, núm. 37, fig. 13). En el de Newton-St-Loe (Stern, núm. 36) ¿es un perro?

339. Cf. DREXEL, art. cit., p. 222, siguiendo a Kisa-Godesberg. En la taza de Colonia (y Estrasburgo) el mono no toca el laúd, sino la siringa.

en admitir. Sin embargo, al otro lado de Orfeo el centauro sopla su larga zampoña. A ambos les veremos aparecer, a veces juntos, en diversas representaciones orientales de Orfeo en época cristiana (píxides de Bobbio y de Brioude, tejidos coptos, etc.). Por razones estilísticas la taza de Colonia ha sido colocada por F. Matz hacia la mitad de la época imperial ³⁴⁰. Junto con ella se encontraron vasos de vidrio de los siglos III y IV. No se hizo ninguna indicación de que en el sitio preciso se vieran señales de alguna tumba. Pero como el lugar fue durante siglos una pobladísima necrópolis (las sepulturas se encuentran allí no sólo apiñadas, sino hasta superpuestas) ³⁴¹, es muy probable que los vasos fueran ofrecidos a algún muerto, ya dentro ya fuera del sepulcro ³⁴². ¿Fue escogida nuestra taza como objeto funerario precisamente por llevar modelada la significativa escena de Orfeo? ¿O no era para el oferente más que un vaso bellamente decorado?

Otras cuestiones de interés pueden todavía tratarse en torno a este precioso ejemplar de *sigillata*. Su fabricación pudo ser local o regional. Recuérdese el ejemplar de Estrasburgo. Además, en Tréveris se halló en 1933, entre los restos de un taller de cerámica, un molde de la misma forma y casi de la misma medida (19 cm. de diámetro) que el cuenco de Colonia. Lleva el negativo de una representación de Orfeo músico entre animales y pájaros (Tréveris, Rheinisches Landesmus., S. T. 14720). La disposición es también la misma, aunque los animales (entre ellos de nuevo el mono y el centauro, aunque esta vez parece que sin instrumento músico) son menos numerosos. G. Faider-Feytmans y J. Hubaux ³⁴³ fechan el molde en el siglo IV. Elbern compara la escena a la de la píxide de Bobbio (de fines del siglo IV), pero estima que, mientras esta pertenece a la esfera del fino arte cortesano, la taza de Tréveris presenta más bien un carácter provinciano ³⁴⁴. Otros dos moldes con disposición similar, pero planos (Tréveris, Rheinisches Landesmus., 33.504 y S. T. 14721) fueron rescatados por el mismo tiempo de entre los residuos de las

340. *Das Kunstgewerbe d. röm. Kaiserzeit* (en BOSSERT, *Gesch. d. Kunstgew.* IV, Berlin 1930), pp. 302-3. Probablemente se puede fijar la fecha hac. 300 p. C., según lo que dice Fremesdorf, l. c. La segunda mitad del siglo III, que proponía Kisa-Godesberg, le parece a Poppelreuter demasiado tardía (cf. l. c.). Este último autor tiende a ver la taza en un ambiente cristiano.

341. Las recientes excavaciones bajo la iglesia de San Severino lo han puesto bien de manifiesto. Véanse las fotografías y planos publicados por Fremesdorf en *Altes Christentum, mit bes. Berücksichtigung...* (Berlin 1956) y por P. La Baume en *Colonia Agrippinensis* (Köln 1958).

342. KISA - GODESBERG, art. cit., p. 596.

343. *Moulages du IV^e. siècle, à décors virgiliens, retrouvés à Trèves*, en *Annuaire de l'Inst. de Philol. et d'Hist. orient. et sl.* 10 (1950) (= *Mélanges H. Grégoire*, II), 253-260.

344. *Das erste Jahrtausend* (Düsseldorf 1962), coment. corresp. a lám. 92.

alfarerías junto al Mosela (de uno de ellos solamente un fragmento, que comprende aproximadamente el tercio de los animales)³⁴⁵. Pero, ¿de dónde vinieron los moldes? Estos fueron, sin duda, piezas de orfebrería, probablemente copas de plata, importadas y copiadas por molde³⁴⁶. Los caracteres helenísticos, romanos y egipcios que se reúnen en esta decoración en relieve apuntan decididamente a Alejandría³⁴⁷. Drexel considera, en particular, la presencia del mono como un signo de tal procedencia³⁴⁸. Sería una prueba más de que el arte de esta ciudad cultivó con frecuencia el tema de Orfeo con los animales e influyó mucho en su difusión por el Imperio. El arte copto lo recibiría aun más directamente de los talleres alejandrinos.

Pero la *sigillata* de la región galo-germana había estampado ya muchas veces, durante el siglo II p. C. al menos, la imagen de Orfeo en sus escudillas (forma 37 de Dragendorf). El divino músico (a veces es difícil distinguir si se trata de él o de Apolo) apoya la cítara en un pilar, de modo que parece copiado de alguna estatua o relieve³⁴⁹. En el ejemplar hallado en Le Chatélet (Haute-Marne), que es el más fino³⁵⁰, los animales confluyen hacia Orfeo formando una composición monótona, pero que se acerca más a la idea del mito que, por ejemplo, la de muchos mosaicos. Los otros fragmentos, siempre estampados a base de tipos aislados entre sí, pero repetidos una y otra vez por los alfareros, muestran figuras toscas y más libremente dispuestas³⁵¹. Algunos ofrecen el enorme interés

345. LOESCHCKE, en *Trierer Zeitschr.* 9 (1934) 167-8, lám. 15. FAIDER-FEYTMANS - HUBAUX, art. cit., p. 255. *Werdendes Abendland* (catálogo elaborado por V. H. Elbern, Essen 1956), núm. 32.

346. Cf. FAIDER-FEYTMANS - HUBAUX, art. cit., pp. 254-5. FREMERSDORF, *Nordafrik. Terra sig.*, p. 17.

347. DREXEL, *Alexandrin. Silbergef.*, pp. 222-3. MATZ, en Bossert, *Gesch. d. Kuntsgew.* IV, p. 303. Fremersdorf, art. cit., p. 17. Estos autores parecen suponer que la taza misma fue importada de Alejandría, pero lo más seguro es que lo importado fuera la obra de orfebrería de donde se sacó el molde (cf. Faider-Feytmans - Hubaux, art. cit., p. 255).

348. Art. cit., pp. 222-3.

349. Los tipos de Apolo en figuras-molde de *terra sigillata* están recogidos por F. Oswald en la parte I, láms. V y VI, núms. 73-102A de su *Index of Figure-Types on Terra sigillata* (Liverpool 1936-1937). De entre los que llevan lira o cítara, varios están relacionados con la iconografía de Orfeo. En diversas representaciones de éste hemos visto figuras parecidas. Así el tipo 79 en los vasos apúlicos del siglo IV a. C. y el tipo 87 en mosaicos romanos. El tipo 971 (parte III, lám. XLVII) es el Orfeo de las fábricas de La Madeleine y Rheinzabern. Al lado (972) vemos un músico en pie, con vestidura oriental, no extraña a Orfeo (ver, por ej., algunos mosaicos). El músico queda innominado en el *Index* de Oswald.

350. S. REINACH, en *RA*, 1903, p. 126. R. BARTHEL, en *Kastell Zugmantel* (Limes, 8), p. 114 y 121, fig. 27 (de Reinach).

351. BARTHEL, *ibid.*, pp. 120-3 y lám. XXIV, fig. 9 y 15. *Id.*, *Kastell Kannstatt* (Limes, 59), p. 61. H. RICKEN - Ch. FISCHER, *Die Bilderschüsseln der römischen Töpfer von Rheinzabern, Tafelband* (2. Aufl., Speyer 1948), lám. 46, 1; 64, 1-2; 253, 3-4. *Textband* (Bonn 1963) p. 52, M. 90. P. KARNITSCH, *Die Reliefsigillata von Ovilava* (Linz 1959), lám. 108, fig. 8.



Fig. 1. Fresco del palacio de Pilos, según reconstrucción de Piet de Jong (AJA 60, 1956, pl. 41, 3).

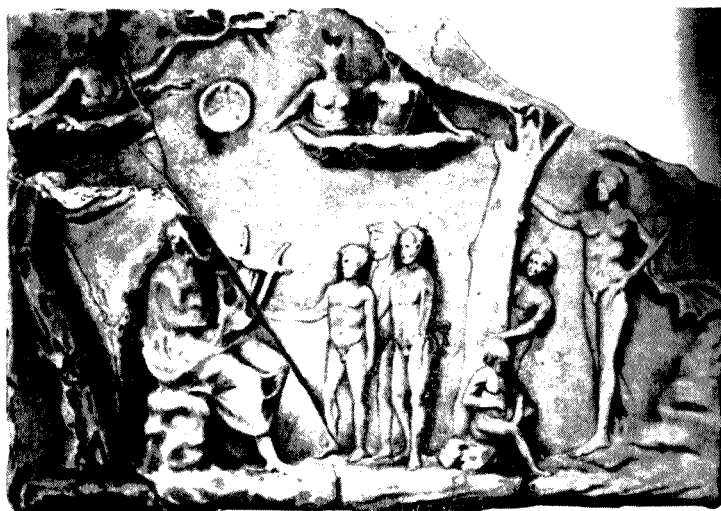


Fig. 2. Tacita beocia del Prof. Kern (AM 63-64, 1938-1939, p. 107, fig. 1)



Fig. 3. Relieve del Museo de Esparta (seg. Ferri, *Historia* 8, 1934, fig. 1)

Fig. 4. Relieve de Ince Blundell Hall (Kerényi, *Pythagoras u. Orpheus*, seg. dibujo de Michaelis).





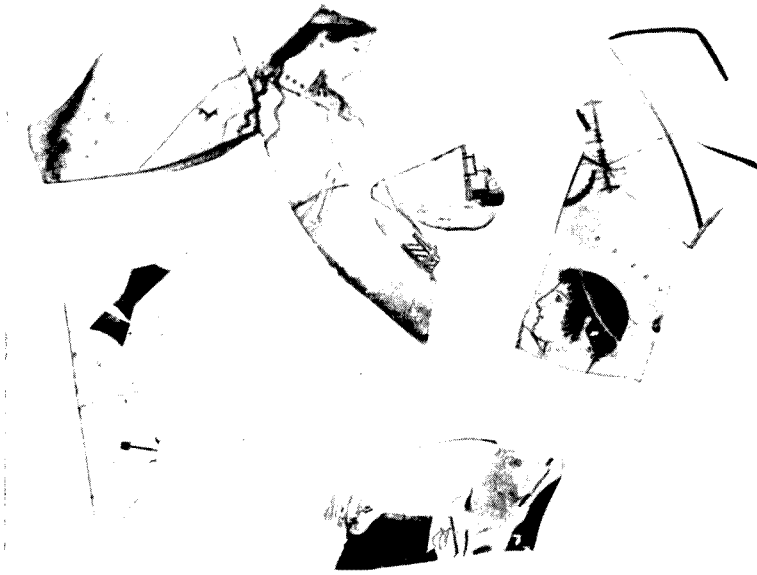


Fig. 7. **Copa (inter.) del Mus. Nac. de Atenas, C 16 a-d** (seg. el cat. de Graef-Langlotz, II, 1, lám. 36).



Fig. 8 **Interior de una copa ática en New York, Metrop. Mus., 96.9.37** (Richter, *Red-fig. Athen. Vases*, II, lám. 47).



Fig. 9. Cratera apúlica en Munich, Mus. ant. Kleinkunst, 3297
(foto del Museo).

Fig. 10. **Cabeza de basalto en Munich**, Antikensamml. (foto del Museo, Kaufmann).



Fig 11. **Relieve del Museo de Mantua** (seg. Eisler, *Orphisch-dion. Mysterienged.*, lám. II, 9).

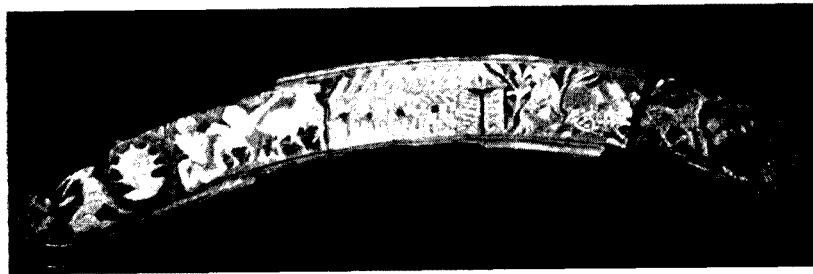


Fig. 12. Borde de la bandeja de Cesena (seg. FA 3, 1948, fig. 114).



Fig. 13. Mosaico de la villa de Jenah, Beirut (Chehab, *Mosaïques du Liban*, lám. XXXI)



Fig. 14. Mosaico de una tumba - caverna de Edesa (seg. Picard, RA 1960, fig. 9).

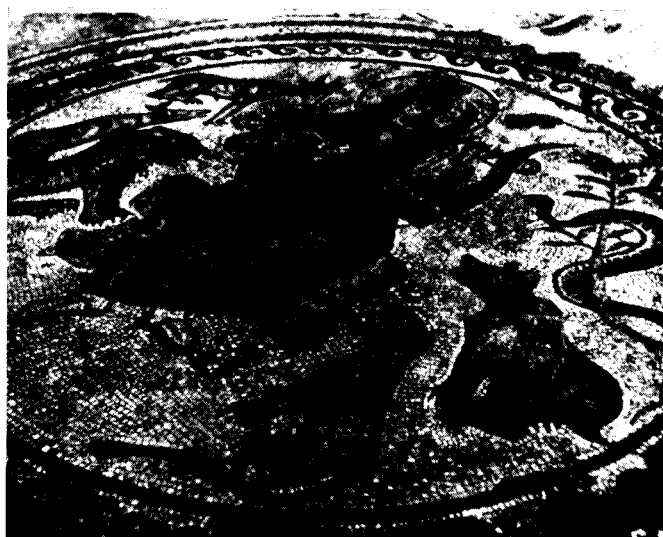


Fig. 15. Mosaico de Ptolemaida (seg. Sichtermann, Arch. Anz. 1962, fig. 5).



Fig. 16. Mosaico (fragm.) de Hadrumeto, Mus. del Louvre (seg. Foucher, *Homm. A Grenier*, II, lám CXL).



Fig. 17. Mosaico de Oudna (Uthina), Mus. de Túnez (seg Guidi, fig. 16).

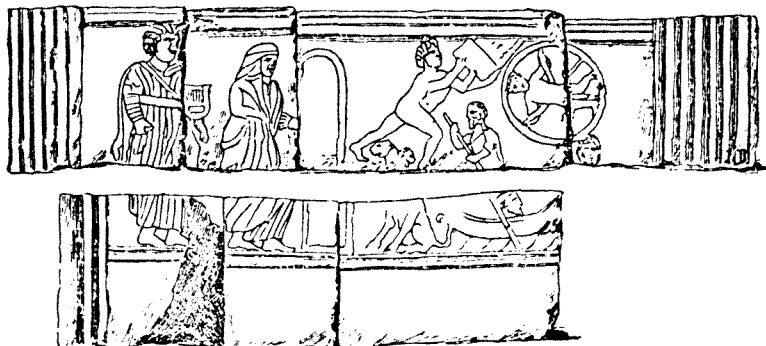


Fig. 18 Relieve de una tumba de Lorch (Kloiber, Ziegelfeld, lám. XIII).

Fig. 19. Det. del mosaico de Orfeo de Piazza Armerina (seg. Gentili, (P. A. Mos. Fig., lám. XLIV).



Fig. 20. Relieve del maus. de El-Amruni (dib. de Berger, RA 1895, fig. 2).



de llevar impreso no sólo el nombre de Orfeo (ORFEVM, RFFEY, ORF...), sino también las firmas de los alfareros, entre las que destacan las de los «CERIALIS», que debían ser devotísimos del gran músico ³⁵².

17 No quedan ya por considerar más que las tres miniaturas contenidas en un códice famoso de Virgilio, el llamado *Vergilius Vaticanus* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 3225), de comienzos del s. v, según toda probabilidad ³⁵³. El códice, singular por más de un concepto, lucía un riquísimo ciclo de ilustraciones (unas 245), que se ajustaban ceñidamente al texto. Se han perdido las tres cuartas partes de ambos. No es fácil localizar el taller donde el códice fue copiado e ilustrado. Sabbadini, por razones paleográficas, apuntaba hacia España. J. de Wit hace resaltar los elementos norteafricanos que se ven en las miniaturas ³⁵⁴. Parece claro que intervino más de un pintor. Entre las 50 miniaturas que nos quedan, se distinguen tres grupos (1-9, 10-25, 26-50), que, según Nohac, se deberían a tres *manos* distintas ³⁵⁵. De Wit tiende a reducir los pintores a dos, según lo cual las tres miniaturas que aquí nos interesan se deberían a la misma mano. La que hace el número 9 es la única representación antigua que conocemos de Euridice muerta (dentro de una gruta) por la mordedura de dos serpientes (cf. *Georg.* IV, 457-8). La miniatura 8 nos muestra a Orfeo en el momento en que, al salir del Averno, después de conseguir, por la virtud de su canto, la vuelta de Euridice a la vida, cuando ya había franqueado la boca del Ténaro (eso parece verse en la pintura), mira atrás. Euridice, que le seguía (*pone sequens*, v. 486), se siente al punto arrebatada hacia la «ingente noche» y desaparece «como tenue humo» (cf. *ibid.*, 495-500). La otra miniatura (núm. 36) ilustra con minuciosidad un pasaje del libro VI de la Eneida, la llegada de Eneas a los Campos Elíseos (635-659). Marie Desport, en su extenso y reiterativo análisis de lo que supone Orfeo en la obra de Virgilio ³⁵⁶, insiste en que el Vate ocupa siempre *el medio* (cf. *Ecl.* III, 46). En particular, «Orphée tient une place unique dans l'*Enéide*, au coeur même de l'épopée, au milieu du VI^e chant, centre mystique de l'*Au-delà*» (p. 155). Dice la autora también (p. 356) que se podría repre-

352. W. LUDOWICI, *Stempel-Bilder römischer Töpfer... Rheinzabern* (1901-1905), pp. 136-7 (cf. *CIL*, XIII, 3, p. 120). RICKEN, o. c., lám. 253; 255-6.

353. Algunos, como J. de Wit, concretan más: hac. 420. Cf. J. de Wit, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus* (Amsterdam 1959), p. 155. El autor tiene la opinión de Böckler, que pensaba en los años 350-380, como insostenible.

354. O. c., pp. 16 y 171 ss.

355. Cf. J. de Wit, o. c., pp. 179-191.

356. *L'Incantation virgilienne, Virgile et Orphée*, Bordeaux 1952.

sentar pictóricamente la Eneida como un fresco a la manera de Polignoto: «autour d'Orphée, de chaque côté, des chanteurs...». Ciertamente nuestra miniatura tiene poco que ver con la famosa pintura de la Lesque de los Cnidios en Delfos. Y llama especialmente la atención el hecho de que Orfeo no está colocado *en el centro*, ni rodeado de héroes, como en aquel fresco, sino en un ángulo de la composición, como un *solitario*, como si fuera el Orfeo viudo de la *Geórgica* IV (502 ss.), que lloró siete meses *rupe sub aëria*. El pintor del códice dependía de tradiciones pictóricas muy distintas. Recogía elementos diversos de obras que, de uno u otro modo (pues no se sabe en qué lugar pintaba) estaban a su alcance. Así, en esta miniatura en particular, J. de Wit ha visto detalles que parecen tomados de mosaicos norteafricanos (la figura de Orfeo sería uno de ellos), así como cierta coincidencia con una pintura sepulcral romana ³⁵⁷.

No parece, sin embargo, que el pintor se dedicara a copiar grandes obras pictóricas, sino que creó sus pequeños y coloristas cuadros con gran imaginación y con facilidad para asimilar elementos ajenos. Imaginación pagana, pues a pesar de que en el mismo taller, probablemente, se hubiera miniado la Biblia poco antes ³⁵⁸, lo que el ilustrador del Virgilio Vaticano hace surgir ante nuestros ojos es «el mundo de la antigüedad pagana» ³⁵⁹. Ya hacía tiempo que Orfeo había entrado en las catacumbas cristianas. Pero en el códice tenemos representaciones que debemos mantener unidas a la nutrida serie que, según hemos visto, el arte pagano de Grecia y Roma había dedicado al primero de los poetas. En el Virgilio Vaticano, dice Nordenfalk ³⁶⁰, tenemos «una última floración de aquel tronco moribundo que era el paganismo romano». Es, por ello, el final de nuestro estudio.

357. De Wit, o. c., pp. 171-4 y, más en particular, pp. 115-6.

358. C. NORDENFALK, en *Le Haut Mogen Age* (Skira, Genève 1957), p. 93. Un detalle curioso (y significativo del eclecticismo de las miniaturas) es que las tres figuras vestidas al modo oriental, que se ven en el bosquecillo de la min. 36, son en todo semejantes a los tres jóvenes en el horno de Babilonia, tal como están pintados en las catacumbas (cf. J. de Wit, o. c., p. 115).

359. Nordenfalk, *ibid.*, p. 94.

360. *Ibid.*, p. 95.

PRINCIPALES ABREVIATURAS EMPLEADAS

- AJA = *American Journal of Archaeology*.
 AM = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*.
 DACL = *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*.
 EAA = *Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale*, s. u. ORFEO (A. Bisi).
 FA = *Fasti Archaeologici*.
 FR = A. FURTWAENGLER - K. REICHOLD (y otros), *Griechische Vasenmalerei*, I-III. München 1900-1932.
 JdI = *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*.
 JHS = *The Journal of Hellenic Studies*.
 NSc = *Notizie degli Scavi di antichità* (Atti della (Reale) Accademia (Nazionale) dei Lincei).
 RA = *Revue Archéologique*.
 RE = *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, s. u. ORPHEUS (K. Ziegler).
 RM = *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*.
- BEAZLEY, ABV = John D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford 1956.
 BEAZLEY, ARV² = Id., *Attic Red-figure Vase-painters*. Second edit. Vols. I-III. Oxford 1963 (1.^a edic., Oxford 1942).
 CASKEY - BEAZLEY = L. D. Caskey - J. D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston. Part II, Text (Beazley). London-Boston 1954.
 GUIDI = Giacomo Guidi, *Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania*, en *Africa Italiana* 6 (1935) 110-155.
 KERN, O. F. = Otto Kern, *Orphicorum Fragmenta*. Berolini, MDCCCXXII (Pars prior: testimonia potiora, citado *test.*). Reimpreso, sin cambios, en 1963.
 REINACH, RPGR = Salomon Reinach, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*. Paris 1922.
 REINACH, RRGR = Id., *Répertoire de Reliefs Grecs et Romains*, I-III. Paris 1909-1912.
 REINACH, RVP = Id., *Répertoire des Vases Peints grecs et étrusques*², I-II. Paris 1923-1924.
 ROSCHER o *Lex. Myth.* = *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, herausgeg. von W. H. Roscher. Leipzig 1884-1937. Art. ORPHEUS (III, 1, cols. 1058-1207), firm. por O. Gruppe.
 STERN = Henri Stern, *La mosaïque d'Orphée de Blanzky-les-Fismes (Aisne)*. *Gallia* 13 (1955) 41-77. Contiene un «catalogue des mosaïques de pavement représentant Orphée parmi les animaux», citado *cat.*
 WEGNER, *Bilder* = Max Wegner, *Musikgeschichte in Bildern* (herausgeg. von H. Besseler und M. Schneider), II, 4: *Griechenland*. Leipzig, s. a.

ENRIQUE R. PANYAGUA.