

EL MITO DE ORFEO Y LAS BASES DE UNA METAFÍSICA POÉTICA: EL CANTO COMO *INCANTAMENTVM*

Orpheus's myth founds the basis on a poetic metaphysics. According to that the singing has a power of enchanting —capable of provoking influences on Nature— so that it can enchant all beings and even give life to what is inanimated.

De entre los diversos aspectos que dan vida a la leyenda de Orfeo uno de los más importantes es el que atañe a una dimensión metapoética del canto, entendiendo por ésta una circunstancia merced a la cual cierto tipo de poesía tiene la facultad de ejercer un influjo sobre la *φύσις*.

Tal aspecto, valorado en la Antigüedad según lo ponen de manifiesto numerosos testimonios llegados hasta nosotros, concibe a un determinado tipo de canto —que la tradición denomina órfico en alusión al legendario vate de Tracia— como poseedor de un *λόγος* demiúrgico capaz de encantar a las personas, los animales y las cosas. Esa circunstancia, que debe ser inteligida naturalmente *sub specie artis*, funda las bases de una metafísica poética que dejó un eco perceptible en la poesía virgiliana, en ciertos romances medievales, en el espíritu de las baladas nórdico-europeas y, entre otros, en una vertiente de la poesía germánica, nos referimos a la representada por diversos *Lieder* tradicionales.

La palabra poética, entendida como tal, tiene el poder de enlazar bajo el embeleso de su cadencia los diferentes elementos que conforman la natura —aun los que han hollado el umbral de la muerte— y, de ese modo, posee también la taumaturgia de hacernos partícipes del sentido de la Totalidad. En ese aspecto la poesía órfica parece ir tras las huellas de una sustancia evanescente que une las diversas especies y que enlaza incluso la vida con la muerte, ¿no era acaso un hálito el que una deidad cortaba para que la *ψυχή* pudiera separarse definitivamente del cuerpo inerte?

La poesía, es decir, las imágenes, los símbolos y, muy principalmente, el ritmo del verso, generan la *δύναμις* que permite esa mediación. En el mito quien la hace posible es el canto de Orfeo que llega hasta a detener el orden de lo natural y, en consecuencia, a ablandar incluso a las potenciales infernales. Por esa causa el canto poético —entendido a la manera órfica— tiene la capacidad demiúrgica de enlazar o de recomponer todos los aspectos de la existencia y, de ese modo, hacernos patente —aunque más no sea por el tiempo que dura su embeleso— el sentido de la Unidad.

Tal lo que ocurre, por ejemplo, cuando en una bucólica virgiliana (VI) al conjuro del canto del anciano Sileno se encanta la natura.

Para esa metafísica órfica lo poético no es un mero adorno o artificio retórico, sino un organismo viviente cuya función más elevada es la de encantar a la natura.

Tal lo que subyace en el aspecto quizá más importante del mito del cantor tracio, a juzgar por lo que nos testimonian diversos ejemplos de su leyenda.

El mito de Orfeo nos habla de un personaje legendario que pasa por ser símbolo del cantor, del músico y del poeta, entendido este último concepto en el sentido de vate en tanto que su canto —entre otros aspectos revelatorios— posee carácter profético.

P. Boyancé¹ ve también en la figura de Orfeo al mago, al músico, al encantador y al purificador, nociones estas que agrupa bajo la idea de *incantamentum* que es, por cierto, uno de los rasgos más misteriosos —y por tanto más sugestivos— de este poeta-teólogo.

El canto de Orfeo no es una simple *ὠδή* 'canto', sino una *ἐπ-ὠδή*, un 'en-canto', esto es una canción o palabra mágica con efectos metapoéticos, cuyos influjos van más allá del mero recitado de versos.

Con todo, corresponde señalar que la referida noción de *incantamentum* insita en la palabra poética *more Orphica*, es anterior a la consideración del orfismo como movimiento poético o doctrinario, dado que se la encuentra ya en la *Odisea* (XIX 457) donde *ἐπαιοδή* es un canto mágico cuyos efectos balsámicos pueden curar una herida².

La leyenda atribuye a Orfeo, entre otras cualidades sobrenaturales, los poderes sedativos por antonomasia que emanan de su canto.

El vate tracio parece participar de una fuerza de encantamiento similar a la que en otras culturas corresponden al chamán, al hechicero

¹ *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, París 1972, p. 33 ss.

² Cf. también con efectos farmacológicos o sedativos, Esq. (*Eum.* 649), Sóf. (*Ayax* 582, *Ed. Col.* 1194) o Platón (*Rep.* 426b), entre otros testimonios, donde el término *ἐπωδή* está empleado en sentido de ensalmo.

e incluso al brujo de la tribu. En ese aspecto la lengua griega nos proporciona un vocabulario rayano con la magia donde, amén del citado *ἐπαιδιή* odiseico, sobresalen entre otros los términos *κατάδεσμος* (Plat., *Rep.* 364c), *θέλγειν, γοητεία* (Plat., *Symp.* 202e) que aluden a una posible función mágica del lenguaje.

Tal carácter, connatural a cierto tipo de canciones, ofrece numerosos testimonios antes de que se constituyese el *corpus* poético-doctrinario del orfismo. Como ilustración sólo evocamos dos ejemplos, así, en *Od.* XVII 514, Eumeo refiere que el cantor «hechiza» el corazón, y en *Il.* XIII 435, se cuenta que Posidón «hechizó» los ojos relucientes de uno de los guerreros³.

En el canto XI de la *Odisea* se alude a un rito de evocación de difuntos —la *νέκυια*— vinculada a un tipo de ceremonia de adivinación mediante los muertos —la *νεκυο-μαντεία*— donde el lenguaje asumía la referida función mágica o metapoética.

Por otra parte R. Böhme⁴, en un artículo en el que se ocupa del nombre *Ὀρφεύς* parece demostrar, de manera bastante convincente, que éste sería un nombre parlante, el 'aedo', al que hace derivar de un hipotético *srabh* que tenemos en griego en *ράπτω*, 'urdir, tramar'.

En otro orden Orfeo, héroe civilizador, por un lado es víctima de dos de los grandes tormentos que hostigan al hombre —el Amor y la Muerte— pero, por el otro, la fuerza vivificante que brota de su música y de su poesía, le posibilitan la *κατάβασις* al mundo de los muertos y su posterior ascenso al de los vivos; de ese modo, iniciado en los misterios del más allá, se convierte en profeta de una religión soteriológica cuyos preceptos están expuestos en los poemas que llevan su nombre⁵.

Por su nacimiento —hijo de la musa Calíope y del rey tracio Eagro, aun cuando otras variantes míticas, debido a su naturaleza profética y al hechizo de su música, lo tienen por hijo de Apolo— se impone como un *θεῖος ἀοιδός* al que, a causa de su progenie divina, se le hace patente el otro lado de la existencia —es decir, el que está en la otra ribera del Aqueronte— y, en consecuencia, aparece como iniciado en un conocimiento de la Totalidad.

De acuerdo con las diferentes versiones de su leyenda Orfeo poseía

³ Para un catálogo más amplio remitimos a E. Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, trad. J. L. Melena, México 1984, pp. 320-323.

⁴ «Der Name Orpheus», en *Minos* 17, 1981, pp. 122-133 —espec. p. 124—. Cf. también del mismo Böhme, *Orpheus. Der Sänger und seine Zeit*, Berna 1970.

⁵ Cf. *The Orphic Poems* (ed. al cuidado de M. L. West, Oxford 1983). Puede verse también O. Kern, *Orphicorum fragmenta*, Berlín 1922 —con varias reediciones—. En español, *Himnos órficos*, introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente, Madrid 1987, pp. 155-236.

el don de entonar cantos tan melodiosos al extremo de arrobar a todo lo existente.

De ese modo la tradición evoca que en la expedición de los argonautas el vate —que participa en ésta— imprime con su voz la cadencia a los remeros y evoca también que durante las tempestades no sólo tranquiliza a sus compañeros, sino que por los efectos taumatúrgicos de su canto, se amansa la natura al punto que la tempestad, hechizada por la melodía de su voz, se desvanece, vencida.

La leyenda memora de igual modo que cuando las sirenas pretendían seducir a los argonautas, el tracio Orfeo logró cautivarlas con su lira e hizo que éstas desistieran de su funesto propósito.

Refiere también que tras su aciaga muerte luego de que las mujeres tracias despedazaran su cadáver, lo arrojaron al río Hebro, que lo condujo hasta el mar. La cabeza y la lira de Orfeo llegaron a la isla de Lesbos donde sus habitantes —por intervención de las Musas— le dieron sepultura, pero de la cabeza seguían saliendo oráculos, hasta que Apolo le ordenó silenciarse; por otra parte, su lira fue catasterizada por Zeus, bautizando la constelación que lleva su nombre.

Esas circunstancias refieren el valor imperecedero de su canto ya que con su hechizo sigue cautivando incluso después del *σπαραγμός* ‘despedazamiento’ —¿ritual o fruto de una venganza?— del que Orfeo ha sido víctima.

De entre los numerosos aspectos de su leyenda, los que han provocado más eco en la posteridad han sido los que se refieren: a) a su amor por Euridice; b) a su *κατάβασις* y c) al poder de su canto, es decir, al efecto encantatorio que emana de su melodía. Con todo, cabe referir que estos aspectos están tan sustancialmente enlazados que se hace difícil escindirlos.

a) *El amor por Euridice*

El tema del amor de Orfeo por Euridice no forma parte de los más antiguos testimonios conservados sobre el vate tracio; las primeras referencias llegadas hasta nosotros sobre la esposa de este *θεῖος ἀνὴρ* se remontan a un bajo relieve que representa a la mítica pareja junto a Hermes⁶ —que, sin duda, es del siglo v a. C. (circa 430)—, cuya iconología, dada la presencia del dios psicopompo, parece aludir al instante de

⁶ Este simbólico bajo relieve debe de haber gozado de beneplácito dado que lo conservamos en tres copias, hoy en los museos del Louvre, Nápoles y Villa Albani.

separación de los esposos. Como testimonios literarios tenemos, entre los más remotos, una escueta referencia en una pieza euripidea — *Alcestis* 357—⁷ y un muy comentado pasaje platónico — *Symp.* 179—⁸.

Empero, una variante de dicho mito refiere que Orfeo fue *ἄγαμος* 'soltero' y otra que su esposa fue una divinidad funeraria de los infiernos, lo que explicaría de otro modo su *κατάβασις*. Konrat Ziegler nos proporciona un minucioso catálogo de todas estas variantes⁹, de las que algunas subrayan un dejo esotérico.

De los diversos motivos de este mito, el amoroso es uno de los que ha despertado mayor atención, así se ve por ejemplo en Virgilio y Ovidio, quienes lo abordan enlazándolo, naturalmente, con el viaje al más allá¹⁰.

El aspecto del mito órfico que refiere los tormentos de Amor y Muerte de los que no puede escapar el vate tracio son, quizá, los que más inquietaban a Virgilio dado que, hostigando sin tregua a la mayor parte de los personajes de su mundo de ficción, terminan imponiéndose como una clave simbólica capaz de abarcar la totalidad de su *corpus* poético.

b) La *κατάβασις*

Uno de los motivos más destacables del mito de Orfeo es que éste, movido por amor¹¹, desciende al mundo de los muertos, con su lira y con su voz aquieta los tormentos del Averno y logra incluso enternecer a las deidades infernales¹² al extremo de que Hades consiente en devolver a Eurídice con la condición de que, confiado en los dioses, saliera de esos reinos sombríos sin darse vuelta para contemplar el rostro de su amada.

Mucho se ha lucubrado respecto de esta restricción impuesta a Orfeo —incluso, *christiano more*, fue entendida como símbolo de la tenta-

⁷ Pieza representada en el 438 a. C.

⁸ Si bien la cronología de la obra platónica es motivo de controversia, hay criterio unánime de que el *Simposio* corresponde a las obras del período de madurez, *i. e.* entre el 388 y el 360 a. C.

⁹ «Orpheus», en *RE* XVIII 1, cols. 1200-1316, espec. col. 1276 s.

¹⁰ Virg. en *Geórg.* IV 452-527; Ov. en *Met.* 1-73.

¹¹ *Causa uiae est coniunx*, «la causa de mi viaje es mi esposa», le hace decir Ovidio (*Met.* X 23).

¹² Cf. Séneca, *Her. Oet.* 1031-1099, donde el coro refiere los prodigios que acaecen en el Hades por influjo del canto de Orfeo; entre los más notorios, menciona que hasta a las Euménides se les humedecieron las mejillas cuando escucharon el lamentoso canto de Orfeo.

ción o, desde una perspectiva de lo natural, como la definitiva victoria de la Muerte—. En cuanto a esta victoria para muchos resultaba atendente dado que los dioses —que ven la totalidad y conocen en consecuencia el porvenir—, sabían de antemano que Eurídice, por una causa o por otra, no le sería restituida.

En ese aspecto Platón en el *Simposio* arguye que los inmortales, en verdad, no le habían mostrado a su amada, sino sólo un *φάσμα* (*Symp.* 179d)¹³, es decir, un *εἶδωλον* de ésta, dado que Orfeo no les parecía digno de merecerla al no haber tenido valor para morir por el ser amado —así como hizo Alceste—, sino que se valió del hechizo de su canto para entrar vivo en el Hades, lo que, por lo demás, habría irritado a los dioses. Por esa causa —dice el filósofo— «los dioses expulsaron del Hades a Orfeo, hijo de Eagro, sin restituirle a su mujer, cuyo fantasma le habían mostrado, porque Orfeo les pareció débil, cosa natural tratándose de un citarista» (*loc. cit.*). La explicación de su cobardía —en virtud de ser citarista, según Platón— conserva el desdén del filósofo por ciertas artes que considera nocivas para la «salud» de la *πόλις*, tal como explica en su *República*; e incluso —añade Platón— «le impusieron el castigo de que su muerte sucediese a manos de mujeres».

Por el descenso al mundo de los muertos y por el intento de Orfeo de resucitar a su amada valiéndose de sus artes, Orfeo se convierte en «el primer héroe intelectual de la leyenda griega»¹⁴ ya que para arros-trar a las potencias infernales se vale de su «palabra persuasiva», por lo que tal vez el mismo poeta supiera de antemano que su empresa era vana.

La referida *κατάβασις* o descenso al mundo de los muertos no es un rasgo privativo u original del orfismo, sino que tiene antecedentes en el ámbito oriental donde asistimos a diferentes *καταβάσεις*, así, por ejemplo, en el poema de Gilgamés; incluso existe una *νέκυια* o evocación de difuntos —impropiamente llamada *κατάβασις*— en el canto XI de la *Odisea*.

La *κατάβασις* es una prueba impuesta al héroe, por un lado, para corroborar su condición de tal y, por el otro, para iniciarlo en los misterios del más allá. Toda *κατάβασις* comporta un aspecto revelatorio al cual sigue una *ἀνάβασις* esclarecedora. Después de haber hollado el ámbito infernal, quien logra retornar a la luz —tal es el caso de Orfeo—, ya no es el mismo puesto que ha visto el otro lado de la realidad y, en consecuencia, ha tenido la posibilidad de comprender que la vida se

¹³ Cf. Eur., *Alc.* 1127.

¹⁴ L. Gil, «Orfeo y Eurídice», en *La transmisión mítica*, Barcelona 1975, p. 125.

muda en muerte, pero que ésta es necesaria para que la vida renazca bajo otras formas, según nos explica Rilke cuando en sus *Sonette an Orpheus* nos brinda una interpretación exultante y plena de vida de este mito trágico. La muerte entendida como disolución de las formas para que la vida continúe con otro «ropaje», recuerda aspectos del culto de Dioniso.

Dentro del marco de la leyenda la *κατάβασις* no sólo cumple la función de iniciar al héroe en cuanto a los misterios de ultratumba —tal como hemos referido— sino que sirve también para rubricar el embeleso que emana de su melodía —un poder narcotizante que logra adormecer incluso al Cancerbero, no obstante su condición tricefálica—. Merced a ese poder se detienen los tormentos infernales y se ablandan también las divinidades subterráneas al punto de que el propio Hades consiente en devolverle a la joven.

c) *El poder de su canto*

Si bien este mito, entre otros aspectos significativos, nos muestra la imposibilidad —de raíz metafísica— de vencer a la Muerte, que es inexorable ante las ternuras del amor o ante el hechizo de la poesía, nos evidencia al menos la *δύναμις* de la palabra poética mientras dura el embeleso de su melodía.

Por otra parte, cierto tipo de poesía, aun cuando no tiene poder contra la muerte, puede, al menos, suavizar males. E. Vermeule recuerda que «en los textos griegos más antiguos, el alma lamentada se aliviaba a sí misma por medio del dolor en la poesía»¹⁵ donde se aprecia el carácter metapoético del canto. En esa línea Galo, en la última de las *Bucólicas*, refiere a los amigos que van a confortarlo:

Arcades, o mihi tum quam molliter ossa quiescant,
uestra meos olim si fistula dicat amores!¹⁶

La leyenda del orfismo dio fundamento a una consideración de la palabra poética entendida como *ἐπαιδιή*, poseedora —por tanto— de una *δύναμις* que ejerce influjos sobre la *φύσις* y que entraña —según hemos visto— la taumaturgia de cautivar a todo lo viviente e incluso de conferir vida a lo inanimado, por esa causa, tal como evoca el mito, las aguas y las piedras se fascinan con su canto.

¹⁵ E. Vermeule, *op. cit.* en nota 3, p. 323.

¹⁶ Versos 33-34.

Este canto sugiere la existencia de un *λόγος* demiúrgico cuyos efectos balsámicos operan sobre el hombre y la natura reinstaurando, mientras dura el *incantamentum* de su melodía, la armonía de los orígenes.

En Orfeo tal hecho es posible en tanto que es el héroe de la poesía¹⁷, casi un dios, circunstancia corroborada por haber podido llevar a cabo las *κατάβασις* y *ἀνάβασις* que hemos referido. En esa medida el vate tracio se nos presenta como un mediador entre los dos mundos —el de los vivos y el de los muertos— cuyo canto posibilita esa mediación.

El mito órfico y, en otro lenguaje, la religión, la poesía y el arte se refieren —de manera orgánica y viviente— a dicha mediación. El arte de las Musas —esto es, la cadencia de las palabras, las imágenes y los símbolos— permite participar de un ámbito que se halla más allá del plano de la mera existencia y desde donde se ejerce un poder sobre la natura.

Según esa metafísica poética el lenguaje, en su aspecto de *σπερματικός λόγος*¹⁸, ejerce un dominio sobre la *φύσις*, aun cuando en forma momentánea, es decir, sólo mientras dura el embeleso de su canto y es precisamente por eso por lo que Orfeo, en definitiva, no puede vencer a la Muerte; empero, *sub specie artis*, funda una realidad estética que es intemporal, puesto que contra ella no pueden los embates del tiempo, tal como destaca Horacio al comienzo de una de las más célebres de sus *Odas*: *Exegi monumentum aere perennius* (III 30,1).

Dejemos de lado los problemas vinculados con la figura de Orfeo —su indiscutible existencia, las iniciaciones que revelan los *carmina* que se le atribuyen, su muerte atroz, su ascenso a los Campos Elisios o, entre otros, el catasterismo de su lira, y consideremos sólo el poder de encantamiento que surgen de su instrumento y de su voz que, acorde con la tradición, hemos denominado el aspecto órfico de lo poético.

Tal aspecto pervive —muchas veces de modo subterráneo— en la poesía occidental y es el que, quizá con más fuerza, le confiere un *charme* no explicable desde la esfera de lo racional.

Un ejemplo palpable nos lo ofrece Virgilio cuando en la *Buc.* VI nos habla de la iniciación del poeta Galo en un tipo de poesía «sagrada» a quien Lino —*diuino carmine pastor* (v. 67)— le entrega en nombre de las Musas el cálamo que otrora perteneciera a Hesíodo y con el que *ille*

¹⁷ Tal como lo explica Charles Segal en un sugestivo trabajo *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore y Londres 1989.

¹⁸ Cf. D. Laerc., VII 148. Para los estoicos los *σπερματικοί λόγοι* son *λόγοι* racionales por los que el espíritu (*i. e.*, el *πνεῦμα ψυχικόν*) triunfa sobre la materia.

solebat / cantando rigidas deducere montibus ornos —«cantando, solía aquél hacer descender de los montes a los recios olmos»— (vv. 70-71).

Galo, al recibir este instrumento a cuyo conjuro se encantaba la natura, queda en posesión del referido poder y pasa a engrosar la fila de los poetas iniciados o, en otro lenguaje, de los que tienen el poder de *incantamentum*.

Tal circunstancia, que es palpable en gran parte del *corpus* bucólico, reaparece de modo ostensible en la última de esas composiciones, en la que nos enfrentamos a una Arcadia poética donde Galo agoniza a causa de un amor ingrato; por ese poder la natura toda —los pastores, el ganado y hasta los mismos dioses— se asocian a los sufrimientos del acongojado poeta, pues, a causa del poder de encantamiento de su poesía, se produce una *συμπάθεια* de todo lo existente.

A los ojos de Virgilio Galo representa en el marco de esta bucólica lo que Orfeo en la esfera del mito. Por eso no es arbitrario que Virgilio, en el ocaso de la *Geórgica* IV, haya sustituido las *laudes Galli* por el mito de Orfeo, ya que el poeta no ha hecho más que reemplazar al poeta que cantaba como Orfeo —según la iniciación de la que nos hace partícipes en la citada *Buc.* VI— por el mismo Orfeo.

El hecho de que el mantuano, para no disgustar a Augusto, haya cancelado el elogio de su amigo y lo haya reemplazado por el citado episodio órfico no hace al fondo de la cuestión; en un caso o en otro se trata de un delicado pretexto para mostrar el triunfo del *carmen*.

Ese poder, que pone de manifiesto una vez más el triunfo de la poesía, se aprecia claramente en las *Bucólicas* IV y V, que nos hablan de «la béatification de la terre sous l'action du chanteur et civilisateur Dafnis»¹⁹.

El canto de los pastores virgilianos —que Macrobio explica a la luz de ideas pitagóricas según las cuales éste, aunque de apariencia rústica y modesta, es un eco terrestre y débil de la armonía de la música de las esferas—, ejerce un influjo sobre la natura a la que alcanza a encantar. Se produce en consecuencia un contrapunto poético entre el vate y la natura —un amebeo cósmico, según la bella imagen sugerida por Desport— que se aprecia cuando en la *Buc.* X Virgilio exclama: *Non canimus surdis; respondent omnia silvae* (v. 8), «no cantamos para los sordos, las selvas nos responden todas las cosas».

Los ecos que provocan una inexplicable *liaison* entre el poeta y el cosmos, así como la taumaturgia que sobre éste ejerce la poesía, no se

¹⁹ M. Desport, *L'incantation virgilienne*, Burdeos 1952.

agotan en el ámbito del clasicismo greco-latino, trascienden esa esfera e imprimen su huella por doquier.

Entre numerosos ejemplos, un testimonio patente nos lo proporciona el romance del conde Arnaldos, cuando refiere los efectos maravillosos que acaecen ante la canción del marinero:

Que la mar hacía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo
arriba los hace andar,
las aves que van volando
nel mástel las face posar²⁰.

También las *Églogas* de Garcilaso —en especial la I— aluden a esa suerte de *incantamentum* que opera sobre todo lo creado y que surge a partir del canto de los pastores,

cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando. (I 4-6).

Se trata, en suma, de un canto con perfiles órficos que tiene la posibilidad de detener el orden de lo natural y que, en el ámbito de las potencias subterráneas, puede suspender los suplicios eternos e incluso ablandar a las divinidades de corazón duro; ya lo hemos visto respecto de las Euménides, de Perséfone y del propio Hades, tal como hemos apuntado en otro sitio²¹.

Con todo, ese canto no logra vencer a la Muerte, sino tan sólo demorarla, según nos ilustra el ejemplo de Orfeo frente a su definitiva impotencia por resucitar a Eurídice. Lo mismo nos dice el coro de la *Alcestis* eurípidea cuando refiere que frente a lo fatal «no hay ningún remedio en las tablillas que escribió el melodioso Orfeo»²².

Son harto numerosos los testimonios poéticos que nos hablan de la presencia del mito de Orfeo y de su poder taumatúrgico en la literatura española; un excelente trabajo de Pablo Cabañas²³ compila los más significativos.

²⁰ Cito por A. G. Solalinde, *Cien romances escogidos*, Madrid 1958, p. 163. De entre otras variantes de este romance popular, cf. la recogida por Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires 1959, p. 185, con el nombre «Romance del infante Arnaldos».

²¹ En *Mundi*, Córdoba (Argentina), núm. 5, enero 1989.

²² Versos 966-970.

²³ *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948; más los ejemplos que recoge en «Eurídice y Orfeo en la novela pastoril», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1953, IV, pp. 331-358.

Por lo demás, lo órfico no se detiene sólo en ejercer un poder balsámico o, en otros casos, plenificante de la φύσις, sino que apunta también a hacernos partícipes de una suerte de iniciación en los misterios de la vida y de la muerte.

En efecto, el mito nos refiere que Orfeo muere despedazado a manos de las mujeres tracias no tanto por sentirse éstas desairadas al rechazar el vate la pasión que por él experimentaban, sino —y muy especialmente— porque el amor que Orfeo sentía por Apolo le había hecho olvidarse de Dioniso y éste se valió entonces de sus Ménades para vengarse de la afrenta.

El *σπαργμός* o sacrificio ritual del que es víctima por obra de Dioniso no debe ser visto como una muerte conclusiva sino —desde la esfera de lo dionisiaco—, como un tránsito hacia otro estado de la existencia, como una suerte de muerte que posibilita que la vida prosiga su curso, tal como nos explica Rilke en el marco de los ya mencionados *Sonette an Orpheus* que compone «como monumento funerario en memoria de Wera Oukama Knoop», bailarina y música arrebatada en la flor de su juventud, a la que Rilke consideraba la encarnación de la música y de Orfeo.

La muerte de Wera —como la de Orfeo— se impone al poeta de Praga como una muerte que le hace patente el sentido de la Totalidad, como una muerte que es más vida en tanto que la joven, con su partida, pasa a engrosar las filas de los muertos, en quienes tendrán origen los vivos.

Por otra parte lo órfico, que en definitiva es lo apolíneo —una variante mítica nos habla del vate tracio como hijo del dios délfico— se manifiesta, en su *σπαργμός*, como complementario de lo dionisiaco y con lo cual forma una unidad indisoluble que, para Nietzsche, constituye la esencia de lo griego.

El hecho de que desde hace más de dos milenios el mito de Orfeo siga inspirando a artistas de los más variados géneros y, de entre ellos, a los más grandes creadores —como el caso del citado Rilke—, es una prueba palpable de que lo órfico —de manera velada o bien transfigurado bajo otros nombres— sigue ejerciendo su *incantamentum*.

HUGO F. BAUZÁ