



La himnodia griega antigua
Culto, *performance* y desarrollo
de las convenciones del género

Daniel Torres (editor)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

La himnodia griega antigua

La himnodia griega antigua

Culto, *performance* y desarrollo de las
convenciones del género

Daniel Torres (editor)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana
Graciela Morgade

Vicedecano
Américo Cristófolo

Secretario General
Jorge Gugliotta

Secretaria Académica
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda
y Administración**
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

Secretaria de Investigación
Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado
Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Transferencia
y Desarrollo**
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones
Institucionales e
Internacionales**
Silvana Campanini

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matías Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez
Rosa Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

Directora de imprenta
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes



Edición y corrección: Daniel Torres – Liliana Cometta

Maquetación: Magalí Canale

Imagen de tapa: Himno. Santuario Diktaian en Palaikastro (Creta). *Επιγραφές* 102,
Herakleion Archaeological Museum (Creta).

ISBN 978-987-4019-25-7

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2017

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

La himnodia griega / Abritta, Alejandro ... [et al.]; coordinación general de Daniel Alejandro Torres. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2017.

306 p. ; 20 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-25-7

1. Griego Clásico. 2. Himno. 3. Literatura Griega Clásica. I. Abritta, Alejandro ... [et al.] II. Torres, Daniel Alejandro, coord.

CDD 880

Índice

Reconocimientos <i>Daniel Torres</i>	7
Introducción: un recorrido por las fuentes antiguas y la crítica reciente <i>Daniel Torres y Alejandro Abritta</i>	13
PRIMERA PARTE: Himnos de la época arcaica	29
Capítulo 1. <i>El Himno Homérico a Afrodita</i> (V) como matriz del elogio a héroes y hombres en la lírica <i>Daniel Alejandro Torres</i>	31
Capítulo 2. La <i>Teogonía</i> de Hesíodo: vinculaciones entre himnodia, literatura y política <i>Gastón Alejandro Prada</i>	55
Capítulo 3. Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega <i>Alejandro Abritta</i>	81
SEGUNDA PARTE: Himnos en el drama ático	109
Capítulo 4. Los himnos trágicos <i>Marcela Alejandra Ristorto</i>	111

Capítulo 5. Los himnos de Eurípides: el culto a Ártemis y a Apolo en las tragedias <i>Débora Center</i>	131
Capítulo 6. Himnos e invocaciones en <i>Acarnienses</i> de Aristófanes. Análisis de Ach. 263-70, 665-675 y 971-999 <i>Pablo A. Cardozo</i>	145
TERCERA PARTE: Himnos helenísticos e imperiales	163
Capítulo 7. Dos himnos epigráficos: cuestiones de culto y performatividad <i>Rodolfo Pedro Buzón y Daniel Alejandro Torres</i>	165
Capítulo 8. Ártemis como Musa y la función social de los coros en el <i>Himno a Ártemis</i> de Calímaco <i>María Alejandra Rodoni</i>	209
Capítulo 9. Aproximaciones a los <i>Himnos Órficos</i> : cohesión interna y aspectos contextuales <i>Luisina Abrach</i>	227
CUARTA PARTE: Estudios comparados	247
Capítulo 10. La figura de Pan en dos tradiciones himnódicas: trasfondos conceptuales en concepciones incompatibles <i>Luisina Abrach y Alejandro Abritta</i>	249
Capítulo 11. El <i>Himno Homérico a Ares</i> (VIII): el enigma de su pertenencia a la colección <i>Daniel Alejandro Torres</i>	267
Referencias bibliográficas	279
Índice de autores y pasajes citados	295
Los autores	303

CAPÍTULO 9

Aproximaciones a los *Himnos Órficos*: cohesión interna y aspectos contextuales

Luisina Abrach

1. Introducción

Los *Himnos Órficos* nos fueron transmitidos junto con los *Himnos Homéricos*, los *Himnos* de Calímaco y los de Proclo. A causa de su datación tardía y algunos de sus rasgos formales sobresalientes, su estudio, hasta mediados del siglo XX, ha generado escaso interés en el círculo académico; no obstante, a partir de nuevos testimonios –las tabletas de Olbia, las láminas de oro y, en especial, el papiro de Derveni– el interés por el fenómeno del orfismo ha dado un vuelco vertiginoso (Torres, 2007; Edmonds, 2008). Dentro de este renovado interés, se instala con fuerza el estudio de los *Himnos Órficos*, actualidad que se manifiesta en las recientes publicaciones como los análisis críticos de Morand (2001) y Rudhardt (2008) y las ediciones comentadas de Ricciardelli (2000) y Fayant (2014). Dentro de esta línea de trabajo, el siguiente artículo se propone colaborar con la hipótesis de que existe un pensamiento elaborado y coherente propio –Morand, (2001); Ricciardelli (2008); Rudhardt (2008) y Abrach (2012)–, es decir, que existe una

ilación narrativa, sintáctica, léxica y morfológica entre los distintos himnos.

En otras palabras, este artículo tiene como finalidad otorgarle al lector especializado un panorama de las discusiones generales que atraviesan el corpus seleccionado a la vez que relevar parte de la bibliografía sobre el tema. Asimismo, se profundiza en la problematización del proemio no solo para contribuir al estudio de los *Himnos* en particular, sino para ejemplificar la naturaleza de los mismos.

2. Acerca de la colección

Los *Himnos Órficos* no son didácticos, no exponen una doctrina y claramente no dan una lección, sino que evocan de una manera elíptica múltiples creencias relativas a los dioses, a los hombres y a sus destinos. De esta manera, portan una enseñanza implícita. A lo largo de los 87 himnos, se celebran 70 dioses y se mencionan 90; este dato no es menor puesto que la repetición de himnos celebrados a un mismo dios, o una deidad mencionada en himnos que no son los propios tienen un significado que permite identificar la red de relaciones que se establece entre los dioses a lo largo de toda la colección, relaciones que se sostienen en los mitos propios de la tradición órfica. Esta genealogía divina se explayará en el último apartado de este artículo.

En cuanto a sus rasgos performativos, la crítica ha tomado posiciones extremas: frente a la exagerada mirada mística de Creuzer (1822), Lobeck (1961 [1829]) toma la postura radicalmente opuesta sosteniendo que se trataría del ejercicio de un erudito. No obstante, Dietrich (1891) y Kern (1910) han refutado dicha hipótesis, destacando varios términos técnicos utilizados en los himnos que designan al oficiante o a los fieles, y notando además la aparición de ciertos

nombres (Mise, Hipta y Melínoe) ignorados por la transmisión literaria pero atestiguados por la epigrafía religiosa. De este modo, la crítica ha acordado que efectivamente tenían un uso ritual.

La presencia de estas divinidades extrañas a la tradición común helénica contribuye tanto a la concepción del uso ritual de los himnos como al problema de la localización.¹ Las referencias literarias a Hipta son escasas, el único autor que la cita es Proclo;² sin embargo, su nombre aparece en cuatro inscripciones datadas alrededor del siglo II d. C. en la región de Kula, al nordeste del monte de Tmolos. Melinoe no es mencionada en la tradición literaria pero aparece en una tabla mágica proveniente de Pérgamo y datada en la primera mitad del siglo III d. C. según la forma de la letra (*cf.* Wunsch, 1914). Las ocurrencias de Mise en la tradición literaria son raras y ofrecen una imagen incompleta de la diosa, además de que requieren correcciones en el nombre de la deidad. No obstante, aparece claramente en dos inscripciones: una hallada en Pérgamo entre un altar y el santuario de Démeter, datada alrededor del siglo II d. C.; la segunda es una inscripción no datada proveniente de un muro de un cementerio de los alrededores de la misma ciudad.

En este sentido, las fuentes epigráficas de Mise indican, por su lugar de aparición, un culto local cercano a la región de Pérgamo. Los dibujos que acompañan a las inscripciones y la mención cercana de otros dioses habilitan una identificación con Eleusis, lo cual concuerda con la atmósfera

1 Algunos estudiosos consideran que fue Egipto a raíz de sus estrechas semejanzas con los papiros mágicos. Dietrich (1891) duda entre la costa de Asia Menor y Egipto. Kern (1910) propone una localización más precisa para los himnos, señalando que se habrían utilizado en un santuario de Démeter en Pérgamo. Efectivamente, existen atestiguados los nombres de las deidades invocadas en el santuario en cuestión; no obstante, también se las halla homenajeadas en otros lugares.

2 En ese pasaje Proclo liga a Orfeo con Hipta (Procl. *In Ti.* ad 34b [Diehl]).

eleusina que se observa en el *Himno* 42, entre otros. En los testimonios epigráficos de Hipta, se encuentra una asociación con Sabazio como en el corpus analizado, así como también con el único testimonio literario correspondiente a Proclo que lo liga con Dionisos infante (*cfr.* n. 2). Todos los testimonios epigráficos provienen de Meonia, región considerablemente alejada de Pérgamo. Algunas de estas inscripciones pertenecen a objetos transportables pero no se puede afirmar que hayan sido trasladadas largas distancias (Morand, 2001: 180). Así, las inscripciones destinadas a esta diosa resultan un argumento a favor de localizar el origen de los *Himnos* en Asia Menor pero en contra de que sea en Pérgamo. Sin embargo, Melinoe aparece mencionada en una tabla mágica encontrada en dicha ciudad, aunque si bien esto podría ser un argumento a favor, las tabletas mágicas eran acarreadas de villa en villa por lo cual podría haber sido originada en otro lugar y posteriormente trasladada. En consecuencia, Ricciardelli (2000) señala más generalmente a Asia Menor como el lugar de contexto de uso de los *Himnos Órficos*.

En cuanto a la información intratextual, no hay un aporte significativo en sí misma; sin embargo, contribuye a matizar la información otorgada por las fuentes epigráficas. Se ha descartado *a priori* la mención a algunos lugares puesto que tienen que ver con la configuración propia y ya instaurada de los dioses como Chipre para Afrodita o Delfos para Apolo. Sin embargo, se destaca en la colección la presencia de divinidades marinas y las demandas específicas sobre una navegación favorable o la ausencia de temblores (17.9, 22.10, 23.7), como así también la importancia de las Nereidas, puesto que son ellas las que inventaron primeras los misterios (24.10-12). Esta marcada preponderancia de lo marino permite suponer que se haya tratado de un lugar cercano al mar.

Con respecto a su datación, la crítica oscila entre los siglos II y III d. C., si bien el fenómeno del orfismo se remonta por lo menos al siglo VI a. C., como se ha establecido a partir de recientes descubrimientos arqueológicos (Torres, 2007). La relación con dicho fenómeno aún no ha sido claramente determinada, pero la atribución a Orfeo, la importancia de Dionisos dentro del corpus y la cosmogonía evocada en los himnos permiten vincularlos claramente (Rudhardt, 2008). La datación de la epigrafía religiosa de las diosas analizadas contribuye a considerar el siglo II d. C.

3. Aspectos formales

En cuanto a los rasgos formales, se puede decir que los himnos son composiciones de un gran número de epítetos y vocativos; asimismo presentan acusativos que dependen de verbos como invocar o llamar y, también, se caracterizan por estar compuestos por acotadas proposiciones participiales y relativas. Estas últimas construcciones raramente se extienden más de un verso. Si bien es difícil encontrar una estructura común a todos los himnos, Morand propone que habría primero una invocación, luego una demanda intermedia, el desarrollo y, por último, el pedido final. Las invocaciones se distinguen del resto del himno porque suelen abrirlo y son introducidas por un verbo en primera persona acompañado por un $\sigma\epsilon$, o en segunda por un $\mu\omicron\nu$. Se demanda la presencia del dios porque, si no, los himnos carecerían de eficacia ritual, puesto que no estaban destinados a instruir a los iniciados, sino a honrar a los dioses durante las ceremonias. Esto último también explicaría la ausencia del mito de los titanes y Dionisos, la teoría del alma y las pautas de conducta que debían llevar a cabo los iniciados, como vestir de lino blanco o no comer carne, entre otras (Bernabé, 1995).

La demanda intermedia se distingue del desarrollo por el vocabulario y el contenido. Pero lo que caracteriza claramente estos himnos es la parte central, que, en lugar de celebrar la potencia del dios o narrar un mito que le concierna (como ocurre en los *Himnos Homéricos* largos),³ presenta, además de proposiciones de participio o de relativo, una serie de epítetos que se suceden en asíndeton y forman una especie de letanía. Esta monotonía no debe, sin embargo, llevar a infravalorar su importancia. El creyente sabe que para entrar en contacto con la divinidad debe ante todo invocarla y que, para que se le escuche, su invocación ha de ser acogida con benevolencia; un modo de lograr el beneficio del dios es llamándolo con muchos nombres o, en términos de Morand, “encerrándolo con epítetos”. La acumulación de calificativos también se explica porque busca la precisión del llamado ya que es una manera de singularizar a la divinidad en cuestión, a la vez que de excluir a cualquier otra. Al mismo tiempo, sería una manera de que sus usuarios se distinguieran como grupo religioso dentro de una comunidad más amplia. Los epítetos constituyen un elemento estilístico particular ya que son numerosos los adjetivos compuestos que sintetizan en un término lo que de otro modo requeriría bastantes palabras, incluso muchos son *hapax* de modo que se estaría forzando a la lengua para expresar lo que todavía no se había expresado nunca con otros términos.

4. Acerca de los títulos

Los títulos de los *Himnos* representan una de sus tantas particularidades; estos pueden sistematizarse en tres grupos:

3 Cfr. Abritta en este volumen.

1. Nombre de la divinidad en genitivo + θυμίαμα + nombre de la ofrenda en acusativo (excepto el 85 que es introducido por μετά).
2. Nombre del dios en acusativo precedido de la preposición εἰς.
3. La palabra ὕμνος acompañada de un nombre divino en genitivo.

Antes de abordar el análisis detallado de los títulos, es necesario considerar si estos son originales o no. Morand, en pos de determinar esta cuestión, revisa las variaciones que presentan los manuscritos suponiendo que si estas fueran sustanciales, habría que concluir que las titulaciones son posteriores a la redacción de los *Himnos*. De manera global, la tradición manuscrita es fuertemente unánime en los títulos de cada himno en particular⁴ si bien la titulación de la colección presenta fuertes variaciones.⁵ En consecuencia, se puede conjeturar que efectivamente estaban en el arquetipo, si bien este no sería anterior al siglo XIV.⁶ Por otro lado, su unanimidad, longitud y nivel de elaboración contrastan con las titulaciones de otros textos similares con los que fueron transmitidos, como los *Himnos Homéricos* y los *Himnos* de Proclo. No obstante, las ofrendas que se explicitan en los títulos presentan similitudes con los *Papiros Mágicos* puesto que estos textos contienen la mayor parte de las sustancias que aparecen en aquellos. De este modo, resulta sustancial que

-
- 4 Excepto en el himno 53 (Anfitrite). En algunos títulos solo se lee la libación ofrendada y en otros se omite. Asimismo, en el 6 (Protógonos) y en el 8 (Helios) se confunden los nombres de los dioses, pero el hecho de que en esos casos no tengan ofrenda permite suponer que se trata de títulos conjeturales (Morand, 2001: 105-106).
 - 5 Cfr. West (1968) para el problema de transmisión del proemio y el *Himno a Hécate* (1).
 - 6 Jean Galenos los menciona; si bien este erudito es difícil de datar, probablemente haya sido anterior al siglo XIV (Quandt, 1955: 3).

haya un paralelo con los himnos mágicos pero no con los literarios.

Por último, Morand tras analizar las relaciones posibles entre las ofrendas y los dioses, concluye que aquellas no son elegidas por criterios mitológicos sino que están motivadas por otras razones, de modo que la ausencia de coherencia poética entre los *Himnos* y las ofrendas parece ser un signo de la utilización ritual de estos textos.

5. Acerca de las marcas rituales

Los términos ligados a los misterios que se reconocen a lo largo de la colección son, por lo menos, *θυηπολίη*, *τελετή*, *μυστήριον* y *ὄργιον*. El término *θυηπολίη* [sacrificio] no aparece más que dos veces: al principio y al final del prólogo. En las *Argonáuticas órficas* este término está usado en paralelo a *ὄργια ἄορρητα* [ritos inefables] y se refiere a los ritos de iniciación (467-470). En consecuencia, Morand propone que plausiblemente esta palabra designe un sacrificio ligado a los misterios (*cf.* Hunsucker, 1974: 68-69). *τελετή* designa el rito de iniciación al culto místico, aparece veinte veces a lo largo de la colección y con frecuencia su contexto de aparición son las demandas que invitan al dios a la ceremonia. Se destaca el contexto de uso en los himnos a los Curetes (31 v. 6), a las Musas (76 v. 7) y a Temis (79 v. 8) ya que estos dioses revelan los ritos a los mortales así como Hestia (84 v. 3) se los revela a los iniciados. No obstante son las Nereidas las que “mostraron primeras los ritos sagrados” (24 v. 10). El plural *μυστήρια* [misterios] aparece dos veces, en el himno a Sémele (8 v. 9) y en el himno a Temis (79 v. 10); en ambos casos están acompañados por *ἄγνα* [sagrados] en posición final del verso. La comprensión del término *ὄργιον* es problemática; está ligado a los misterios pero se puede referir

tanto a los objetos como a las celebraciones; sola aparece dos veces, si bien funciona como un constituyente de diversas palabras compuestas como por ejemplo: πολυόργιος [de muchos ritos] (6. 4) u ὀργιοφάνται [iniciadores] (31.5). Esta palabra, en los *Himnos* por lo menos, no funciona como sinónimo de τελετή puesto que aparecen ensambladas. Por último, está la palabra ἄρρητον. La misma se destaca por calificar la relación entre Perséfone y Zeus que dio origen a Eubuleo, eufemismo de Dionisos (29.6-8 y 30.6-7) como de “incesto”. También se utiliza para calificar a ciertos dioses que tienen contacto con el Hades (12: Heracles, 29: Perséfone, 30: Dionisos y 42: Mise). Estas palabras crean una atmósfera de misterio que se reconoce en diferentes himnos; gracias a ellas es posible configurar una imagen de ritos nocturnos que se desprende de su constante mención (54.10 ὄργια νυκτιφαῖ) y que se refuerza por la ofrenda de brasas en el himno a la Noche, como también se deduce que iban acompañados al son de un tamborín por la fuerte repetición de esta práctica. De este modo, se encuentra en esta colección la conjunción excepcional de ritos y mitos utilizados por un grupo específico (Morand, 2001: 150).

6. Acerca del Proemio

Uno de los primeros rasgos problemáticos que presenta el Proemio es que no todos los dioses mencionados tienen efectivamente un himno ni todos los dioses celebrados están mencionados en el Proemio. Además, en todos los manuscritos este está constituido por 54 versos y no por 44 como es presentado en las ediciones modernas. Esto tiene su explicación en que la tradición crítica ha acordado que los últimos diez versos constituirían un himno dedicado a la diosa Hécate, siendo este entonces el primer θυμιάμα de

la colección. No obstante, esta decisión filológica constituye en sí un problema ya que en toda la tradición manuscrita falta el nombre de la deidad invocada y/o la sustancia que alimenta el perfume que acompaña la plegaria como sucede en el resto de los himnos. Por otro lado, con esta disposición se desplaza a un segundo lugar el *Himno a Ilitia* rompiendo con el equilibrio de los contrarios que se produce siendo el *Himno a la Muerte* el que da cierre a la colección. Estas dos observaciones han permitido suponer que se esconde un problema de transmisión que habría provocado que tanto el Proemio como el himno a Hécate fueran antepuestos a la colección en un momento posterior. Kern (1910: 21-25) sostiene que el Proemio y la colección no estaban conectados originalmente. Para sostener esto se basa en que la sucesión y el nombramiento de los dioses en el Proemio no se corresponde con la edición, como se mencionó anteriormente; además, en que Dionisos, al cual le son dedicados diversos himnos en el centro de la colección, en el Proemio es mencionado concisamente (vv. 8-9). Sin embargo, para Ricciardelli (2000: XLIV) no es necesario que haya una correspondencia estricta entre el Proemio y los himnos. Además refuta la ausencia de una preferencia por Dionisos propuesta por Kern, ya que sostiene que esta divinidad es la única a la que se le dedica un verso entero en todo el Proemio (vv. 8-9). No obstante, la autora también cree que lo más probable es que el Proemio, compuesto *ad hoc* o preexistente, haya sido antepuesto a los himnos en un segundo momento como también habría sucedido con el *Himno a Hécate* (1). En cuanto a esto último, West (1968) sugiere que la ausencia del título sería un indicador de que la continuidad entre el Proemio y la plegaria en cuestión fue en origen menos estrecha de lo que es ahora y que justamente esta combinación podría deberse a un problema de transmisión.

En cuanto a su contenido y sus implicancias, el poema está dedicado a Museo de parte de Orfeo con el epígrafe <Εὐτυχῶς χροῶ, ἔταιρε> [Te lo concedo felizmente, amigo. / Úsalo para bien]. Así, los primeros versos del Proemio son:

Μάνθανε δῆ, Μουσαῖε, θυηπολίην περισέμνην,
εὐχὴν, ἣ δὴ τοι προφερεστέρα ἔστιν ἀπασέων.

Aprende ciertamente Museo sobre el venerable sacrificio,
la invocación, que ciertamente para ti es la mejor de todas.

A partir de estos pocos versos se reconstruye que los *Himnos* son compuestos por Orfeo y que se los dedica a Museo con el fin de que aprenda cómo se realiza un ritual correctamente. El hecho de que sea atribuido a Orfeo es un problema en sí mismo y para resolverlo es necesario reconstruir la identidad del poeta. Orfeo, como es ampliamente reconocido, es un personaje de entidad mítica. En consecuencia, sobre cualquier poema o ritual atribuido a él, se puede asegurar que realmente él no fue el autor sino que algún otro, con una identidad histórica de algún determinado período histórico, tomó prestado el nombre de Orfeo. De esto se concluye, como explicita Edmonds (2013) que no existe ningún Orfeo a quien recurrir sino solo su nombre.

Ahora bien, se desprende el interrogante de por qué se elige el nombre de este poeta y no el de otro. En el antiguo mundo greco-romano se le atribuía al mítico Orfeo gran cantidad de poemas en hexámetros dactílicos y de lenguaje poético cercano al homérico, asimismo se le atribuía la fundación de un gran número de rituales. Orfeo tiene un origen semi-divino ya que es hijo de un rey de Tracia y de una musa que en general suele ser Calíope. Se destaca por su habilidad poética inigualable con la que puede cantar

tan dulcemente que calma a las bestias salvajes a la vez que las plantas y árboles se rinden ante él. Formó parte de la expedición de los Argonautas en la que sobresalió por haber calmado a la tripulación durante una fuerte tormenta, y por haber persuadido a sus compañeros de que se iniciaran en los misterios de Samotracia ya siendo él un iniciado. Es anterior a Homero ya que esta aventura sucede unas generaciones antes que la guerra de Troya. Redfield (1991: 106) ha señalado que conectar el nombre de Orfeo con una narración o ritual es hacer una especie de *bypass*, es decir, un puente entre la tradición y una nueva revelación. De este modo, se reclama una autoridad no de una tradición familiar-cultural sino de un individuo especialmente privilegiado. Esta autoridad era la que incentivaba a muchos poetas a hacer circular sus escritos bajo el nombre de Orfeo.

Este es uno de los parámetros principales mediante el cual se establece lo que la crítica moderna ha llamado orfismo. Actualmente este término es el centro de una acalorada discusión. Por un lado, Bernabé (2008: 172) ha delimitado la doctrina órfica a partir de ciertos principios como la inmortalidad del alma, una falta original por la muerte de Dionisos en manos de los Titanes y su purificación a través de las reencarnaciones. Edmonds (2013) lo cuestiona diciendo que es una conceptualización moderna que distorsiona el modo en que los antiguos griegos usaban el nombre de Orfeo, ya que según este autor era una especie de movimiento *New Age* en el que el “orfismo” no era asociado a un conjunto particular de ideas religiosas sino a un conjunto vago de ideas definibles por su distancia frente a la corriente principal religiosa, especialmente reclamando una pureza extraordinaria, santidad o autoridad divina. De este modo, se distancia de Kern (1910) y de Guthrie (1952) entre otros, que sostuvieron un orfismo con creyentes y doctrinas más o menos identificables.

Por el momento, este trabajo no toma ninguna postura

frente a esta polémica sino que considera la problematización e intenta integrarla en su mirada analítica. El desarrollo de esta discusión compete íntimamente al objeto de estudio y, en particular, al Proemio, puesto que es donde se explicita la atribución a Orfeo y, de algún modo, se construye parte del contexto donde es leído el resto de los himnos. Así, la elección de Orfeo como autor de los himnos nos retrotrae a un entramado de creencias que efectivamente se evoca en la colección, a la vez que constituye un compromiso de beatitud y legitimidad (Morand 2001: 91).

El verbo utilizado para describir la transmisión que Orfeo hace a Museo es *μανθάνειν* [aprender], por lo tanto, se trata de un saber que puede ser comunicado bajo la forma de enseñanza y no de una experiencia mística inefable. Por otra parte, la enseñanza transmitida de Orfeo a Museo implica probablemente que el texto se inscribe en una transmisión ficticia que comienza con Orfeo y que se actualiza con los que utilizaron los *Himnos Órficos* en los primeros siglos de nuestra era. Además, en estos primeros versos se le encarga a Museo que haga un buen uso de ellos, que los aprenda correctamente. Esto se puede relacionar con el hecho de que los órficos eran especialistas religiosos itinerantes que competían por la autoridad religiosa frente a una clientela variada que buscaba soluciones extraordinarias para sus problemas. Si utilizamos este contexto como marco interpretativo, se puede pensar que en el v. 2, *ἡ δὴ τοι προφερεστέρα ἔστιν ἀπασέων* [que ciertamente para ti esto es lo mejor de todo] se está intentando darle prioridad a esta colección frente a tantas otras que circulaban. Este diálogo ficticio integrado por Orfeo y Museo se actualiza con el orador y los creyentes. De este modo, al ser Orfeo la primera persona en el Proemio, la voz del orador se transforma asumiendo la potencia, autoridad y cualidades del poeta mítico.

7. Acerca de la cosmogonía subyacente

La diversidad de deidades que se presenta en el Proemio como a lo largo de toda la colección, es sistematizable si se observan las relaciones y asimilaciones que se establecen entre los distintos himnos a partir de la iteración de epítetos, del ordenamiento de los mismos y de lo narrado. En otras palabras, la colección manifiesta un gran número de dioses en un entramado de difícil acceso pero que con la atención debida, se ordenan bajo una lógica que opera con el mecanismo de asimilación sucesiva recurrente en lo que se ha llamado tradición órfica. A partir de estas asimilaciones, que a su vez conllevan una diferenciación (Morand, 2001: 158), se pueden reconocer las reglas de ordenamiento y percibir su significación a través de una lectura en clave particular usando el trasfondo mitológico que se desprende de los fragmentos que han sido considerados órficos.

La colección parece ordenarse a partir de cuatro personajes centrales: Zeus (de 87 himnos, 30 se refieren explícitamente a él), Dionisos (21 se refieren explícitamente a él de los cuales en 7 es el objeto de celebración), Démeter y Perséfone. Alusivamente, a lo largo de la colección se evoca un sistema de sucesión divina: Protógonos (Fanes), Zeus y finalmente Dionisos. Asimismo, el resto de los dioses se organiza en función de estos, ya sea genealógicamente o por una cadena de asimilación entre distintos dioses, por ejemplo, si Helios es hijo de Hiperión que según Hesíodo es un Titán, en los himnos el Sol también va a ser calificado de este modo puesto que las obras órficas asimilan la descendencia a su ascendencia (Rudhardt, 2008: 311). A su vez, si Apolo es identificado con el primero, en consecuencia, según esta lógica, también se habilita

la calificación de Titán a Febo.⁷ A su vez, en el *Himno* 8, se llama a Helios como Zeus inmortal (v. 13) y se lo describe con algunas de sus características como “soberano del cosmos” (vv. 11 y 16) o “exhibidor de la justicia” (v. 16), entre otros. De este modo, al ser Helios identificado con Zeus, aquellos que se identifican con el primero también van a estar habilitados para recibir atributos del portador de la égida. En otras palabras, cada dios asimilado puede establecer nuevas relaciones.

Hay un himno entero (6) consagrado a Protógonos en la colección. El nombre de este personaje es un adjetivo sustantivado cuyo sentido es transparente: es el “primer nacido”. En la tradición órfica, este designa al primer nacido de todos los dioses: “Orpheus (...) deum verum et magnum πρωτόγονος nominat, quod ante ipsum nihil sit genitum, sed ab ipso sint cuncta generata”⁸ [Orfeo (...) llama Protógono al dios verdadero y grande, porque antes de él nada fue creado, sino que todo fue creado por él]. Fue mencionado por primera vez en el siglo V en un fragmento de *Hipsípila* de Eurípides⁹ y poco después en el siglo IV en el papiro de Derveni.¹⁰ En el himno, se lo nombra de diferentes maneras: Fanes, Ericepaio y Antauges (vv. 8-9) los cuales también aparecen en los fragmentos publicados por Kern (1922) para referirse al primer nacido.¹¹ El principal poema órfico citado por los neoplatónicos habla de un huevo primordial, origen de todo, en su himno es citado

7 No obstante, hay una minoría de divinidades que no parecen claramente relacionadas: 1) Las entidades constitutivas del universo como el Éter (5) o las Nubes (21), 2) Las divinidades filosóficas como la Naturaleza (10) o las Leyes (64), 3) Las divinidades que no son objeto de un relato mítico particular ni de algún razonamiento, como la Muerte (87) o la Ensoñación (86).

8 OF 73 Kern.

9 OF 2 Kern.

10 Col. XII/XVI.

11 OF 54, 64, 73, 86, 167 Kern.

como un dios nacido de un huevo y alado que al mismo tiempo tiene voz de toro (vv. 2-3) lo cual se relaciona también con los fragmentos (OF79). En consecuencia, todas las imágenes de Protógonos presentadas en su himno proceden directamente de la tradición órfica.

En cuanto a Zeus, se lo presenta en muchos aspectos coincidente con la tradición helénica usual en tanto es esposo de Hera, la presencia de sus amantes, sus hijos, su lugar de soberano y los aspectos meteorológicos. De una manera general, las tradiciones órficas no rechazan sistemáticamente las tradiciones comunes sino que las reinterpretan y las integran en un sistema original al lado de mitos propios. Así, en el himno órfico hay tres versos que no encuentran justificación en la tradición dominante griega (15.3-5):

ὦ βασιλεῦ, διὰ σὴν κεφαλὴν ἐφάνη τάδε θεῖα,
γαῖα θεὰ μήτηρ ὀρέων θ' ὑψηχέες ὄχθοι
καὶ πόντος καὶ πάνθ', ὅπόσ' οὐρανὸς ἐντὸς ἔταξε·

Oh rey, de su cabeza aparecieron estas cosas divinas:

La diosa madre tierra y las alturas escarpadas que resuenan
desde lo alto de los montes

Y el mar y todas las cosas cuantas el cielo ordena en su interior.

Sin embargo, estos se entienden a partir de otros fragmentos órficos. Se supone que mucho tiempo atrás, después del reinado de Fanes, Zeus ejerció una actividad demiúrgica nueva (Rudhardt, 2008: 264). Con ella, muchas entidades tuvieron su origen además de que él introdujo coherencia en la multiplicidad y la sujetó a una unidad superior. Así fue que tras consultar a la noche, engulló a Fanes con todo lo que existía con él y recreó el mundo y todos los dioses en el interior de sí mismo. Existen varias versiones sobre esta segunda creación del mundo entre los

fragmentos órficos, y si bien no podemos identificar a cuál se refiere el himno específicamente, sí podemos decir que alude a alguna de ellas.

A lo largo de la colección se evocan los mitos del nacimiento de Dionisos. La tradición principal independiente del orfismo cuenta que nació de la unión de Zeus y Sémele;¹² por incitación de Hera, Sémele resulta fulminada por el rayo pero Zeus salva al hijo que ella portaba y lo cose a su muslo hasta que se cumpliera su gestación. Después de su nacimiento, Dionisos es confiado a diferentes nodrizas, pasando de una a otra para escapar de su celosa madrastra. En *Las Bacantes*, se narra cómo el dios vuelve exiliado desde el extranjero a Grecia y, tras enseñárselo a las Ménades, instauro su culto.

No obstante, la tradición órfica narra una enseñanza diferente. Dionisos nace de la unión entre Perséfone y su padre, Zeus quien se ocultaba bajo la apariencia de una serpiente. El fruto de esta unión fue confiado a la guardia de los Curetes, pero los Titanes, inspirados por Hera, lo raptan y desmembran. Solo su corazón se salva, el cual es recogido por Atenea y entregado a Zeus para que le dé una nueva vida al dios masacrado.¹³ A lo largo de los fragmentos sobre el orfismo que presenta Kern no se menciona el nombre de Sémele.

En cuanto a la colección, se explicita en el *Himno* dedicado a Sémele (44.3):

μητέρα θυροφόροιο Διωνύσου πολυγηθοῦς,

madre del portador del tirso, Dionisos muy alegre

12 Hes. *Th.* 940-42, E. *Ba.* 80, 188, 536.

13 O.F. 208-14, 220.

Y en el de Perséfone (29.8):

μητερ ἐριβρεμέτου πολυμόρφου Εὐβουλήος,

madre del multiforme Eubuleo de fuerte bramido

Frente a esta dualidad uno podría pensar que se trata de una contraposición de mitos o que efectivamente Dionisos tuvo dos nacimientos. En efecto, la colección da a entender que se trata de un sistema que le atribuye deliberadamente dos madres a Dionisos (Rudhardt, 2008: 270), de hecho se lo califica con el epíteto διμάτωρ (50.1 y 52.9). Ahora bien, cabe preguntarse qué madre lo gestó primera. Se deduce que la muerte del dios narrada en la tradición órfica es condición necesaria de estos dos nacimientos. En consecuencia, Rudhardt interpreta que fue Perséfone la primera madre del dios puesto que, en el mito órfico tradicional, es el hijo de esta diosa quien es asesinado por los Titanes. De este modo, se explica por qué Sémele recibe un culto periódico por parte de los mortales puesto que sería una recompensa por parte de Perséfone (44.6-11). Además, se contribuye a la credibilidad de la supervivencia del corazón del niño si este es divino por parte de madre y padre. Por otro lado, se podría pensar que justamente es lo que se celebra en un culto místico, el verdadero nacimiento de Dionisos del que solo están al tanto los iniciados que han tenido acceso a ese conocimiento esotérico.

Según las rapsodias, Dionisos es el sucesor y último rey de los dioses. Este rol de soberano no se explicita en la colección pero se evoca al calificarlo como σκηπτούχος [portador del cetro] (52.7, 55.11 y 27.4). Ninguna otra divinidad es calificada de este modo en la colección. En los relatos órficos, Baco nunca llega a ejercer su mandato pero su soberanía subyace de forma simbólica y es Zeus, asistido por Dike, quien reina efectivamente.

Este destino truncado de Dionisos es tal vez lo que lo configura como el dios propicio para ser celebrado en los misterios, puesto que conoce la muerte, volvió a la vida y estuvo en un vientre humano. Qué mejor dios para comprender, acompañar en la angustia que significa la incertidumbre de la existencia humana. Conjuntamente, esta soberanía subyacente parece ser la índole de conocimiento exclusivo de los iniciados.

8. Conclusiones

El estudio de la tradición manuscrita y la comparación con los himnos mágicos permiten demostrar que los títulos de los *Himnos Órficos* no fueron motivados por la tradición editorial sino que son parte de los textos. Una vez establecida su originalidad, se desprende del análisis que la elección de las ofrendas responde a motivaciones internas del grupo puesto que las sustancias no tienen una ligazón clara con la tradición literaria, pero sí encontramos las mismas sustancias en los papiros mágicos. Del mismo modo, las diversas alusiones a los misterios que se deducen por la presencia de las palabras arriba explicitadas habilitan la reconstrucción de una imagen de ceremonias nocturnas en honor a Dionisos. Asimismo, las inscripciones de ciertas deidades atestiguadas escasamente por la tradición literaria pero sí por la epigrafía religiosa, dan cuenta también de la existencia de un culto particular.

A su vez, existe una relación coherente entre los himnos y las fuentes epigráficas. Las inscripciones, además, aportan información significativa en cuanto a la datación de los himnos, estableciendo los primeros siglos de nuestra era como la mejor opción. En este sentido, la coherencia en el contenido entre estos testimonios y lo desarrollado en los diferentes himnos resulta significativa.

Se ha observado que el Proemio presenta una multiplicidad de problemas que se ve acentuada por la pluralidad de dioses mencionados y por la complejidad que implica la conceptualización de cada uno de ellos. Se destaca la atribución de este corpus a Orfeo puesto que permite integrarlo a lo que se ha denominado “orfismo”. La preponderancia de Zeus en el Proemio que organiza y encabeza la genealogía divina que le sucede, a la vez que la preponderancia de Dionisos señalada por ser la única deidad que recibe un verso entero en el Proemio, puede leerse como una contribución a la cosmogonía que se evoca a lo largo de toda la colección y que encuentra su respaldo en los fragmentos órficos. En el resto de los himnos, el rol fundamental de este dios se hace evidente en las sucesivas referencias a su genealogía, además de que la mayoría de los dioses parece reconocerse en Zeus o en Dionisos, según el caso. Asimismo, los griegos celebraban cultos a la mayoría de los dioses que se mencionan en la colección, pero en los *Himnos* son escasas las referencias a ellos. Por lo tanto, adquiere una relevancia especial la recurrencia de alusiones a cultos específicos, sobre todo en el caso de Dionisos.

En conclusión, la pertenencia de los himnos al orfismo es clara ya que se necesita esta clave para lograr un mejor entendimiento de la colección. Lejos de su simplicidad sintáctica, los himnos evocan una complejidad narrativa que solo cobra sentido si se consideran los mecanismos y los mitos propios del orfismo.