

# *La tumba de Orfeo (AP 7.617, Marulo y Barahona de Soto)*

Rafael HERRERA MONTERO  
Universidad Complutense

## RESUMEN

Estudio de la larga tradición de una versión alternativa de la muerte de Orfeo, desde AP 7.617, pasando por diversas traducciones y recreaciones neolatinas, hasta Barahona de Soto.

## SUMMARY

An study on the long tradition of an alternative version about Orpheus' Death, from AP 7.617, through different neolatin translations and recreations, to the Spanish poet Barahona de Soto.

*Porteront rameaux ceux dont l'endurance sait user la nuit noueuse  
qui précède et suit l'éclair.*

René Char

Si la transmisión y pervivencia en el mundo de la Literatura de las obras de la Antigüedad es un proceso intrincado, el caso de la *Antología Palatina* es verdaderamente laberíntico. Desde las diversas fases de su gestación, la recolección en diversos manuscritos y su redescubrimiento y publicación<sup>1</sup>, la fortuna aislada y plural de algunas de sus composiciones, sus traducciones latinas y reagrupaciones, a la imitación de motivos concretos en las más variopintas obras literarias (que perdura hasta hoy mismo), la reconstrucción

---

<sup>1</sup> Cf., por ejemplo, A.S.F. Gow, *The Greek Anthology: Sources and ascriptions*, Londres 1958 o la introducción a su ed. *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965, pp. xiii-l.

de su historia es tarea prácticamente inagotable. Incluso para seguir el rastro a un motivo concreto las dificultades son grandes.

Laberinto, sí, pero no inextricable. Sea nuestra Ariadna un método no excluyente, ni de filólogo clásico, ni de erudito renacentista, ni de crítico moderno; hace falta manejar los instrumentos de uno y otros y así el hilo que nos guía irá desmadejando también los miles de vidas de un mismo poema.

Vamos a ejemplificar una de estas madejas con una octava que Barahona de Soto traduce de Marulo, y que en último término remite a la *Antología Palatina*. En el título ya desvelábamos el secreto, pero su historia no es tan sencilla: admite muchas más ramificaciones, que demuestran hasta qué punto el motivo se había extendido, por qué Barahona podía encontrar algún interés en él, por qué no es un mero capricho literario, sino su aportación a una larguísima tradición.

Para seguirlo mejor, mejor comenzar por el principio.

### AP 7.617<sup>2</sup>

θρήικα χρυσολύρην τῆιδ' Ὀρφέα Μούσαι ἔθαψαν,  
ὄν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς πολοέντι βέλει.<sup>3</sup>

La autoría del epigrama se atribuye a Lobón de Argos (fr. 508 *Supp. Hell.*), poeta helenístico de discutida datación y controvertidos fragmentos<sup>4</sup>, transmitidos por Diógenes Laercio y editados por vez primera por W. Crönert<sup>5</sup>. El comentario de D. Laert.<sup>6</sup> ya advierte de lo heterodoxo de la versión sobre la muerte de Orfeo. Efectivamente, frente a la extendida leyenda de Orfeo despedazado por las Ménades<sup>7</sup>, la información de este epigrama representa un desvío que en un verso que se dice inscrito sobre la propia tumba del mítico

<sup>2</sup> Lo citamos por la ed. de D.L. Page, *Further Greek Epigrams*, Cambridge 1981, p. 441, aunque aquí aparezca sólo en el comentario a la versión tetrástica que citamos luego.

<sup>3</sup> Ofrecemos a pie de página una traducción rítmica de este y de los otros epigramas:

*Al tracio de la áurea lira, a Orfeo, enterraron las Musas  
aquí, al que con dardo humeante Zeus soberano mató.*

<sup>4</sup> Las noticias sobre el autor están recogidas por W. Kroll en *RE* 13, 1, 931-33.

<sup>5</sup> «Charites», *F. Leo zum sechzigsten Geburtstag dangebracht*, 1911, pp. 131-42.

<sup>6</sup> *Prooem.* 1.5: οἱ δὲ τὴν εὐρεσίαν (τῆς φιλοσοφίας) διδόντες ἐκείνοις (= τοῖς βαρβάρους) παράγουσι καὶ Ὀρφέα τὸν θρήικα, λέγοντες φιλόσοφοι γεγονέναι... τοῦτον δὲ ὁ μὲν μῦθος ὑπὸ γυναικῶν ἀπολέσθαι φησί, τὸ δ' ἐν Δίῳ τῆς Μακωδονίας ἐπίγραμμα κεραυνωθῆναι αὐτόν, λέγον οὕτως...

<sup>7</sup> Los testimonios sobre la muerte de Orfeo, todos coincidentes en la intervención de las Ménades, sea por haber introducido la homosexualidad en Tracia o simplemente por su rechazo a las mujeres tras su desgracia con Eurídice, están recogidos en Kern, *Orphicorum Fragmenta*, Berlín 1922 (1963<sup>2</sup>), números 113-135 (pp. 33-41).

cantor resulta algo sorprendente; no demasiado, habida cuenta de las muchas metamorfosis que los mitos presentan<sup>8</sup>.

Antes de pasar a sus recreaciones latinas, queremos recordar otros dos epigramas relacionados con éste. El primero, de pseudo-Alcidamas<sup>9</sup> y del cual P. Waltz<sup>10</sup> piensa que Diógenes Laercio «adaptó» el que estudiamos; está en su *Odysseus* 24, y a la versión de la muerte añade otros datos también poco ortodoxos:

Μουσάων πρόπολον τήιδ' Ὀρφέα θρηϊκες ἔθηκαν,  
ὄν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόντι βέλαι,  
Οἰάγρου φίλον υἱόν, ὃς Ἑρακλῆ' ἐδίδαξεν,  
εὐρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.<sup>11</sup>

Parece pues que la causa del castigo de Zeus es la prometeica osadía de Orfeo de revelar a los hombres la escritura y la sabiduría, pecado que nunca se le ha atribuido<sup>12</sup>. Algo de *hybris*, desde luego, debe haber detrás de la ejemplar venganza del dios, lo cual no debemos olvidar cuando lleguemos a nuestro Marulo y Barahona, y nos dará la clave para la interpretación de la fortuna del epigrama.

Linforth<sup>13</sup>, estudiando la leyenda de Orfeo, interpreta esta novedad como una creación ateniense para apaciguar a los tracios, con los que Atenas quería establecer relaciones de amistad alrededor del 431 a.C. En un estudio más detenido del pasaje<sup>14</sup>, explica las causas: aparte de la mala fama que la leyenda tradicional de la muerte de Orfeo da a las mujeres (y de rebote a los hombres) de Tracia, hay un testimonio de Eliano (V.H. 8.6) que resalta la incultura de los tracios; interpreta Linforth que γράμματα καὶ σοφίην de nuestro

<sup>8</sup> Con respecto al propio Orfeo, se puede recordar la versión de Marcial en su *Liber Spectaculorum* 21.7-8, que él mismo reconoce *ahistórica*:

*ipse [Orpheus] sed ingrato iacuit laceratus ab urso.  
haec tantum res est facta παρ' ἱστορίων.*

y aún añade en 21b:

*Orphea quod subito tellus emisit hiatu,  
ursam elisuram uenit ab Eurydice.*

<sup>9</sup> De quien cf. *RE* I,1 536.

<sup>10</sup> En su ed. de la *Anthologie Grecque*, t. V, París, Belles Lettres, 1941, p. 115, n. 3.

<sup>11</sup> Traducción:

*A Orfeo siervo de Musas aquí enterraron los tracios,  
al que con dardo humeante Zeus soberano mató;  
hijo querido de Eagro, que fue maestro de Heracles,  
y que a los hombres las letras les enseñó y el saber.*

<sup>12</sup> Salvo Pausanias 9.30.5.

<sup>13</sup> *Arts of Orpheus*, Nueva York 1973, pp. 15-16.

<sup>14</sup> «Two notes on the Legend of Orpheus», *TAPhA* 62 (1931) 5-11.

poema remiten, rectificando, directamente a los términos *γράμματα* y *σοφόν* del paisaje de Eliano.

El otro epigrama se encuentra en el *Peplus* de pseudo-Aristóteles<sup>15</sup>:

θρήικα χρυσολύρην Οϊάγρου παῖδα θανόντα  
, Ορφέα ἐν χώρῳ τῷδε θέσαν Κίκονες.<sup>16</sup>

Éste, más tradicional, se limita situar la tumba en Tracia, sin explicar nada de la muerte y sin referencia a las Musas, pero su relación con la composición es evidente.

### Versiones latinas

Ya sabemos que por lo general las obras clásicas griegas triunfan en la Tradición Clásica a través de su recreación en la antigua Literatura Latina o bien por sus traducciones al latín elaboradas por los humanistas. Para el estudio de las de la *Antología Palatina* y su difusión en Italia y, y en toda Europa, a partir del renacimiento, sigue siendo fundamental el libro de J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*<sup>17</sup>. En su lista de traducciones y recreaciones, hay una buena nómina referida a nuestro epigrama (p. 507). Así, tras recordar la cita de Diógenes Laercio, remite a la ed. Didot de la *Antología*<sup>18</sup>. Las versiones latinas se multiplican desde un primer momento en diversos autores y con diferentes criterios: unos en manuales de Mitología, como el de Conti<sup>19</sup>, otros en obras misceláneas, como la de L.G. Giral-di<sup>20</sup>, y otros como múltiple juego literario; tal es el caso de Fausto Sabeo, que entre sus epigramas incluye hasta siete versiones diferentes de nuestro único poema<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Se lee en el n° 48 de la ed. de Rose, *Aristoteles Pseudo-epigraphus*, Leipzig 1863 (reed. 1971), fr. 587 (p. 575).

<sup>16</sup> Traducción:

*Al Tracio de áurea lira, a Orfeo el hijo de Eagro,  
muerto, los Cicones pusieron en este lugar.*

<sup>17</sup> Nueva York 1935. Cf. también *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Nueva York 1946.

<sup>18</sup> *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et Appendice nova*. 3 vols., París (Didot) 1869-90.

<sup>19</sup> En sus *Mythologiae libri X*, Venecia 1568, traduce este epigrama en l. VII, 13.

<sup>20</sup> En sus *Opera quae extant omnia*, Basilea (Guarinus) 1580, t. II p. 54.

<sup>21</sup> *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixienis...* Roma 1566. Las versiones, unas más cercanas que otras al original, están en las pp. 325, 341 (hay dos), 343, 362, 369, 454.

Pero como ejemplo queremos citar las versiones recogidas en una miscelánea fundamental. Se trata de los *Epigrammata Graeca Veterum* de J. Soter<sup>22</sup>, un libro que incluye los epigramas más conocidos en diferentes versiones latinas, junto a otros textos fundamentales de la poesía griega antigua<sup>23</sup>.

En este volumen (p. 235), aparece el epigrama griego con el título *Εἰς Ὀρφέα* e identificado como «*τοῦ τρίτου Anthol.*», y a continuación se dan hasta cuatro versiones, la primera

«LAERT. INTERP.

*Orphea candenti transfixum fulmine Thracem  
Cum curua aonides hic posuere lyra».*

Su adscripción hace sin duda referencia a la ed. de Laercio por Traversari<sup>24</sup>, en las versiones de Brugnolo, a quien Hutton atribuye sin seguridad esta traducción, y por Bentinus, que también está recogido en la misma página de Soter:

«Bentinus.

*Orphea candenti traiectum fulmine Thracem  
Cum aurata aonides hic posuere lyra».*

La común procedencia de ambas versiones se verifica en las soluciones adoptadas para la traducción, en realidad la misma y con el sólo cambio de dos palabras, *transfixum/traiectum* y *curua/aurata*:

---

<sup>22</sup> *Epigrammata Graeca Veterum elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguae uiris doctissimis uersa, atque nuper in rem studiosorum in diuersis auctoribus per Ioannem Soterem collecta, nuncque denuo edita*, Colonia 1528. Es la segunda ed. (la primera es de 1525), que incluye más poemas; por ella citamos. Las versiones que estudiamos aparecen también en un volumen más limitado, pero igualmente interesante, como *Selecta epigrammata Graeca latine uersa ex Septem Epigrammatum Graecorum libris ...* Basilea 1529, con versiones de Alciato, Luscino y Cornario (que aparecen en la portada) y otros.

<sup>23</sup> Incluye textos como el *ἔρωξ κεριοκλεπτής* de Teócrito en traducciones de Melanchton, Camerarius y Mycillus (sobre cuya tradición cf. nuestro artículo «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar y Torres», *CFC-Lat* 11 (1996), o la primera traducción latina impresa (y en verso) de la *Olimpica* I de Píndaro, que estudiamos detenidamente en nuestra futura tesis doctoral, *Las traducciones latinas de Píndaro*.

<sup>24</sup> La traducción latina de Diógenes Laercio por Traversari fue encargada por Cósimo de Medici alrededor de 1433; existen de ella numerosos manuscritos repartidos por diversas bibliotecas europeas y fue impresa por primera vez en Florencia en 1475, y reeditada 27 veces hasta el siglo XIX. Las versiones de los epigramas que aparecen en Laercio no son, sin embargo, traducciones en verso, y las que se incluyen en sucesivas ediciones fueron hechas por los humanistas Brugnolo y Bentino, que son las que estudiaremos aquí. Cf. pp. 85-91 de Hutton.

—En el primer par se trata de una sustitución cuasi sinonímica, si bien el término *transfixum* parece más adecuado para la herida que causa el «dardo humeante» (aquí resuelto en *fulmine*); en cualquier caso, ambos son una traducción especificativa del más genérico κτάνεν del original, traduciendo además la frase de relativo ὄν κτάνεν por un participio, como es habitual en latín.

—El segundo par, en cambio, está motivado por la métrica: el compuesto griego χρυσολύρη<sup>25</sup> es difícil de reproducir en latín, y sin duda Brugnolo quiso fraguar una *aurea... lyra* imposible en este contexto (\**C(um) āurē(a) āōñīdēs*), así que no ha dudado en sustituir el atributo por *curua*, según ejemplo horaciano<sup>26</sup>. Bentinus sí ha conseguido mantener el «oro», aunque sea en un baño (*aurata*)<sup>27</sup>, lo cual, si no satisface del todo a la mitificación del símbolo, sí lo hace a la métrica: *C(um) āurāt(a) āōñīdēs*.

En cualquier caso, resulta muy curioso que ambos, en lugar de presentar la lira como atributo de Orfeo, con un adjetivo referido a él, la hayan convertido en un elemento más de la tumba, depositado allí junto al cuerpo. Si recordamos la historia de Orfeo, hallaremos la explicación de este detalle: la lira, según Eratóstenes e Higino<sup>28</sup>, fue catasterizada por Zeus: si es el propio Zeus quien lo mata por enemistad, esta parte de la historia debe ser neutralizada, y nuestros traductores lo hacen dejándola allí, como exvoto fúnebre.

Ambos omiten, sin embargo, un elemento muy importante del epigrama, ὕψιμέδων Ζεύς o Júpiter, que sí conserva celosamente la traducción de Landino que Soter intercala entre las dos que acabamos de estudiar:

«CHRIS. LANDINUS.

*Orphea chrysolynam Musae hoc posuere sepulchro,  
Fulmine quem strauit Iuppiter alta uidens».*

<sup>25</sup> Χρυσολύρη es un término excepcional: sólo aparece, referido a Apolo, en Aristófanes, *Thesm.* 315 y en dos de los *Himnos órficos* (8.9 y 34.3), y en nuestro epigrama, referido a Orfeo. Sí suele aparecer el adjetivo «χρύσος» referido sólo a la «φόρμιγξ» (como en Píndaro, *Pít.* I 1), que es el único atributo de los dioses (cf. D. Gerber, *A commentary on Pindar's Olympian One*, Toronto 1982, p. 42).

<sup>26</sup> *Carm.* I 10, 6 ...*curuaque lyra* y en ablativo, *Carm.* III 28, 1, *curua ...lyra*.

<sup>27</sup> Así se emplea sobre todo referido a las vigas (*trabes*), como en Propertio III 2, 10, Tibulo, III 3, 16, Estacio, *Syl.* I 3, 35, Séneca, *Thy.* 647; referido a la lira, Ovidio *Met.* VIII 15-16, *auratam ...lyram*.

<sup>28</sup> Hig. *De Astron.* II 2,7: «...*Musa autem collecta membra sepultura mandasse et lyram quo maxime potuerant beneficio, illius memoriae causa figuratam stellis inter sidera constituuisse, Apollinis et Iouis uoluntate, quod Orpheus Apollinem maxime laudaret; Iuppiter autem filiae beneficium concessit*».

Esta versión fue hecha por Landino para ilustrar, en sus comentarios a Horacio<sup>29</sup>, un paso del poeta (*Carm.* I 12, 6-12<sup>30</sup>) que hace referencia a Orfeo, aunque no concretamente a su muerte. De aquí lo tomó Soter, como complemento a las otras versiones, a las que desde luego supera, conservando casi todos los elementos del original y, en lo posible, con su misma sintaxis. Así, mantiene tal cual χρυσολύρην con el insólito helenismo *chrysolynam*, el acusativo *Orphea* y el nominativo *Musae*, el ablativo *fulmine*, y el ὑμέδων con el cuasi-compuesto *alta uidens*. Apenas desdobra el verbo θάπτω en *posuere sepulchro* y simplifica en *fulmine* (sin siquiera un adjetivo como el *candenti* de las otras versiones) el «dardo humeante» (ψολόεντι βέλει) de Zeus.

## Marulo

Está claro, pues, que el epigrama gozaba de una fama excepcional, y que aparte de estas traducciones también se recreaba más o menos libremente con novedades ingeniosas, en la tradición de la agudeza que caracteriza este tipo de composiciones<sup>31</sup>. Una de estas creaciones es la del humanista Michele Marulo, un griego que llegó a escribir algunos de los mejores epigramas latinos de su tiempo<sup>32</sup>, que fueron publicados en Roma en 1493<sup>33</sup>. Entre ellos imita varios de los epigramas de la *Antología Palatina*, pero algunas de sus diecisiete imitaciones no están en tales ediciones, sino que sólo las conocemos a través de nuestro Soter. Así ocurre con el epigrama que estudiamos, cuya recreación por Marulo sólo está en la misma página de Soter que venimos estudiando. Allí se presenta ya, tras las versiones de Laert.-Brugnolo, Landino y Bentino, no como traducción sino como adaptación lúdica:

<sup>29</sup> Florencia 1482.

<sup>30</sup> ..in Haemo,/ unde uocalem temere insecutae/ Orphea siluae// arte materna rapidos morantem/ fluminum lapsus celerisque uentos,/ blandum et auritas fidibus canoris/ ducere quercus?.

<sup>31</sup> Véase Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la Pointe*, París 1992, especialmente el cap. IV, «Les théoriciens de l'épigramme», pp. 157-200, y Pierre Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme*, París 1989; cf. también «Las traducciones latinas de Agustín de Salazar...», cit.

<sup>32</sup> Cf. la opinión de Hutton (p. 113): «While wanting somewhat of the spontaneity of Politian and Sannazaro, Marullus wrote Latin verse superior to that of most of the Italians of his time».

<sup>33</sup> Luego fue reeditado, junto a sus himnos (*Epigrammata et Hymni*) en Florencia 1497, Fano 1515 y Brescia 1531, y suele encontrarse también junto a las obras de otros poetas (en nuestra Biblioteca Nacional, por ejemplo, se encuentra junto a Angeriano y J. Secundus, *Michael Tearch. Marullus, Hieron. Angerianus et Ioan. Secundus, poetae elegantissimi... Spirae Nemetum, Apud Bernardum Albinum. MDXCV.*)

«Lusit & in eius mortem sic  
MARULLUS.

*Orphea dum miseranda parens tumuralet ademptum,  
Tactaque melliflui cerneret ora uiri,  
At tu nate facis, dixit, praeconia diuis,  
Quid nisi damnatus fulmine & Enceladus?»<sup>34</sup>.*

Evidentemente, el epigrama de Marulo es mero juego literario, ya que a partir de la referencia a la muerte de Orfeo, él nos presenta esta escena con su madre lamentando el triste final de su hijo: es sólo un cambio del plural *Μοῦσαι* al singular, si recordamos que la madre de Orfeo era una de ellas, Calíope en la versión más aceptada<sup>35</sup>.

Aunque no hace alusión directa a la muerte por el rayo de Zeus, la referencia a Encélado apunta en este sentido: la muerte de Orfeo es resultado de algún pecado contra el padre de los dioses, contra el orden establecido, como lo fue el del gigante Encélado que ha quedado como prototipo de *hybris* y referencia mitológica por antonomasia de la *Gigantomaquia*<sup>36</sup>.

El epigrama, con su sugerencia del tema moral de la *hybris* y la representación de un episodio mitológico ciertamente original, estaba desde luego dispuesto a triunfar entre nuestros escritores del siglo de Oro, que no dejarían de apreciar su peculiaridad.

## Barahona de Soto

Y de este modo Luis Barahona de Soto no pudo resistirse a intentar su traducción castellana, que se conserva en el manuscrito 8486 de la Biblioteca

<sup>34</sup> Traducción:

*Mientras triste la madre enterraba a su Orfeo robado  
y miraba al tocar su boca dulce de miel,  
dijo: «Tú que cantabas, hijo, a los dioses la gloria,  
¿qué, si a Encélado no lo mató el rayo también?».*

<sup>35</sup> También se propone a Polihimnia, Clío y Menipe. Véanse los testimonios en Kern, *cit.*, números 24-26 (p. 9). Hay testimonio antiguo de las Musas, y en particular Calíope, llorando a Orfeo; es un epigrama de Antípatro en *AP*.

<sup>36</sup> El tema era muy apreciado en la época, y siguió gozando del favor de los poetas; recuérdense los rumores sobre una pérdida *Gigantomaquia* de Fernando de Herrera y sus puntuales referencias a Encélado; por ejemplo, el comienzo de la conocida canción a don Juan de Austria, donde con la caída de Encélado se significa la victoria sobre los gigantes: «Cuando con resonante/ rayo y fulgor del brazo poderoso/ a Encélado gigante/ Júpiter glorioso/ en Etna despeñó victorioso...».

Nacional de Madrid (ff. ). Allí se copia el texto del epigrama de Marulo, y aparece la siguiente traducción de Barahona<sup>37</sup>:

*Dando la tierna madre sepultura  
Al cuerpo insigne del antiguo Orfeo,  
De un rayo de los dioses ultrajado,  
Viendo la lengua muerta, que dulzura  
Halló en lo amargo de la muerte, y feo  
El rostro que su coro hizo honrado,  
Con pecho de ira y de piedad turbado,  
Así habló: «¿Tal premio, hijo, alcanzas?  
¿Tal gloria mereciste?  
Aquí verás qué espera  
Quien pregonó á los dioses alabanzas,  
Pues cual soberbio castigado fuiste.  
Mas, ¡ay de mí! ¿qué fuera  
Si Encélado igual pena no sufriera?».*

Epigrama y traducción fueron muy conocidos, y así aparecen en las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera<sup>38</sup>, en un capítulo sobre Orfeo<sup>39</sup>, introducidos así: «Otros dicen que por haber enseñado a los hombres profanos y rudos los secretos misterios de los sacrificios y ceremonias de su religión, fue muerto por un rayo, como trae también Diógenes Laercio en el libro primero, y Marulo en el 2, es de la misma sentencia de este epigrama». Luego copia el de Marulo y la traducción de Barahona, notando cómo lo tradujo «extendiendo el concepto».

La traducción es, en verdad, parafrástica, presenta grandes ampliaciones, algunas de ellas explicables por la métrica: al escoger la forma de la canción (aunque, claro, en un sola estancia dada la brevedad del original), necesita ampliar el contenido de su modelo para reproducir sus cuatro versos en los 14 de su traducción. Un volumen casi equivalente al del soneto (algo menor por la presencia de heptasílabos que reducen el volumen fónico), estrofa habitual para la traducción de epigramas<sup>40</sup>, pero que obliga a una cierta amplificación, como

---

<sup>37</sup> Fue editada por F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid 1903. Es la única edición que poseemos por ahora de la lírica de Barahona, en espera de la anunciada ed. de José Lara Garrido.

<sup>38</sup> La relación entre las *Anotaciones* y el ms. 8486 BNM, que recoge traducciones de poemas latinos por diversos poetas españoles, es evidente; muchos de los epigramas y versiones que Herrera cita están copiados allí.

<sup>39</sup> Puede verse en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid 1972, p. 575.

<sup>40</sup> Cf. Gary J. Brown, «Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici: The Sonnet as Epigram», *Romanische Forschungen* 87 (1975) 226 ss.

el desdoblamiento de *ore* en «...lengua muerta, que dulzura... y feo el rostro... honrado», la inserción del verso 7, sin referencia en el original o la muy parafrástica interpretación del contenido de los dos últimos versos del epigrama.

Se muestra Barahona muy hábil, sin embargo, al final del poema, y en este caso la ampliación deja claro al lector todo el sentido que la apretadísima sintaxis del original sólo permite adivinar. El *facis... praeconia diuis* es evidentemente hacer «a los dioses alabanzas»<sup>41</sup>, y el verso 12 es un añadido totalmente necesario que se sobreentiende en el original: en él tenemos la clave del castigo, con el término «soberbio» explícito. La madre, claro, considera injusto el castigo, pues no sabe (como no lo sabía la leyenda) de ningún pecado de Orfeo como los que le atribuían las tradiciones que hemos visto.

### Inmortalidad de Orfeo

Fuera Orfeo culpable o no de revelar a los hombres escritura y sabiduría, siendo así el prometeico héroe cultural, o simplemente una especie de chamán<sup>42</sup>, conocedor de los ritos de los dioses y capaz de obrar milagros, su figura queda como emblemática del poder de la poesía. Y el excesivo poder, claro, es siempre peligroso: el poeta está al borde de la soberbia, y en Grecia aspira a una posición social especial<sup>43</sup>.

Pero en cierto modo, tras desafiar el orden establecido representado por Zeus, Orfeo sigue siendo vencedor, pues el espíritu que encarna sigue actuando mientras sigue habiendo poesía. Como en el verso de René Char que encabezaba estas líneas, se mantiene inalterable antes y después del relámpago, y la visión de Orfeo como poeta cercano a lo divino, revelador, sigue cautivando a los poetas de todas las épocas<sup>44</sup>.

Ya decía Huidobro que «El poeta es un pequeño dios», y los dioses grandes (antes Zeus, ahora otros de nombre más feo<sup>45</sup>) no admiten competencia en

<sup>41</sup> Se dice a Orfeo creador de la poesía teogónica, y ante Perséfone y Plutón celebra la stirpe divina; así Higino, *loc. cit.*: «...ad Inferos descendisse existimatur et ibi deorum progeniem suo carmine laudasse...».

<sup>42</sup> De chamanismo en su figura habla E. Graf, «Orpheus: A Poet among Men», en J. Bremmer, *Interpretations of Greek Mythology*, Londres 1987, pp. 86-105 (la interpretación antropológica de chamanismo en p. 88).

<sup>43</sup> Cf., por ejemplo, H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberus im frühen Griechentum*, Gotinga 1963; J. Svanebro, *La Parole et le Marbre. Aux origines de la poésie grecque*, Lund 1976; B. Gentili, *Poesía e publico nella Grecia antica*, Roma 1984, pp. 203-31.

<sup>44</sup> Algunos ejemplos de diversas literaturas, de Nerval a Rilke, de Carles Riba a Sikelianós, etc., recogemos en «Orfeo y la poesía oscura», *Actas del VIII Coloquio de estudiantes de Filología Clásica*, Valdepeñas, julio 1996, (en prensa).

<sup>45</sup> Cf. Agustín García Calvo, *De Dios*, Madrid 1996.

su labor de crear o destruir. Pero los poetas siguen hoy celebrando, como toda la tradición que veníamos viendo, a Orfeo. Así cierra su poema «Orfeo» un vate tan divino como J.E. Cirlot<sup>46</sup>:

*El mar es un lamento que corta las magnolias,  
y el aire es un gemido que las estatuas muerde,  
pero tiene el abismo del hombre otra violencia  
con que expresar la sangre que invade sus paisajes.*

---

<sup>46</sup> Poema de su libro *Árbol agónico*, Madrid 1945; puede leerse en la ed. de Clara Janés, *Juan-Eduardo Cirlot. Obra poética*, Madrid 1981, p. 64.