

EL MITO DE DAFNIS EN LA ÉGLOGA V DE VIRGILIO*

JOSEFINA NAGORE DE ZAND

El propósito de este trabajo es dilucidar las especiales características de la reelaboración del mito de Dafnis que Virgilio presenta en la Égloga V. Con este objetivo se cumplimentarán los siguientes ítems:

1. Determinación de los elementos del mito de Dafnis: diferentes versiones.
2. Análisis de la Égloga V.
3. Conclusiones.

1. Determinación de los elementos del mito de Dafnis: diferentes versiones.

1.1. Textos

El mito de Dafnis aparece en los siguientes textos, literarios e históricos, del período grecorromano¹:

- Estesícoro (ca. 600 d.C.): según el testimonio de Heliano en ΠΟΙΚΙΛῆ ἱστορία X 18.
- Timeo (ss.IV-III a.C.): ἱστορίαι, según el testimonio de Partenio de Nicea en Ἐρωτικά παθήματα XXIX.
- Teócrito (s.III a.C.): Εἰ δὴλλια I y VII.
- Diodoro Sículo (s.I a.C.): βιβλιοθήκη IV 84.
- Virgilio (s.I a.C.): *Bucolica* V.
- Ovidio (s.I a.C.- s.I d.c.): *Ars amatoria*, I 732; IV 276-278.

A partir de la lectura de estos textos se pueden identificar diferentes versiones del mito, cuyas características describiremos.

1.2. Versión A (Estesícoro, Timeo, Diodoro)

Se trata de la más antigua. Dice así: Dafnis es hijo de Hermes y de una ninfa siciliana, que lo dio a luz y/o lo abandonó bajo un laurel (δῶφνη), hecho que motivó su nombre; fue criado por las ninfas; era pastor de bueyes, tenía el don de la creación poética e inició el canto pastoril; una ninfa se enamoró de él y le pidió que no tuviera relaciones amorosas con ninguna otra mujer; una vez una princesa siciliana lo embriagó y Dafnis se unió a ella; como castigo, el pastor fue privado de la vista "a causa de su locura" ("οἱ ἄφροσύνην") - acota Partenio.

* El presente trabajo es una reelaboración del que fue presentado en el IX Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Bs.As., 1986).

¹ Se dejan de lado otros textos en los que aparecen solamente algunos rasgos constitutivos del personaje; por ejemplo, el fragmento 2 del libro I de Λεόντιον, de Hermesíanax de Colofón ο Δάφνης ἢ Λιπύερσης, drama de sátiros de Sositeo, ambos del siglo III a.C.

Se observan aquí ciertas características significativas del personaje, que reaparecerán con diverso grado de desarrollo en algunas versiones posteriores del mito: a) es hijo de Hermes, dios pastoril, entre cuyas atribuciones figura también la de conducir al Hades a los muertos (Hermes Psicopompo); b) está relacionado con el laurel, árbol consagrado a Apolo, dios de la creación poética; c) también está vinculado con lo dionisiaco: la ebriedad le brinda acceso a una relación 'prohibida'; d) en el plano erótico Dafnis es un ser pasivo, está incluido en una situación triangular cuyo desenlace es un castigo personal: la ceguera².

En cuanto a la significación básica del mito, parece ser la siguiente: el amor, homologado casi a la locura ("ὄλι' ἄφροσύνην"), es un mal que necesariamente conduce a un castigo:

AMOR = LOCURA > CASTIGO

Diodoro agrega al mito otra nota interesante: la vinculación de Dafnis con Artemisa, diosa enfrentada a Afrodita³. Este nexa explicaría la actitud pasiva de Dafnis frente al amor y lo conectaría con otro personaje mítico: Hipólito.

1.3. Versión de Teócrito (B)

En Teócrito el mito de Dafnis aparece en los idilios VII (Θαλύσια) y I (Θύρσις), textos que constituyen -si bien hay entre ellos algunos elementos incompatibles- una versión divergente en algunos puntos de la D; la llamaremos B.

En el Idilio VII la referencia al mito de Dafnis aparece en el canto de Licidas (vv. 72-77); se presentan dos imágenes sucesivas pero discontinuas temporalmente y no ligadas causalmente por el narrador: d) Dafnis se enamoró de Xenea; b) el llanto de la naturaleza mientras Dafnis se consumía como la nieve. Encontramos a Dafnis ligado a un amor no correspondido, lo que motiva -suponemos- su consunción, acompañada por el llanto de la naturaleza.

Teócrito ha modificado la versión A del mito. Por una parte, ha desarrollado la vinculación -a través del canto- de Dafnis y la naturaleza. Por otra, ha sustituido una situación amorosa triangular por un amor no correspondido y un castigo impuesto desde afuera -la ceguera- por la muerte del personaje, que parece voluntaria. No obstante, se respeta lo que parecería ser el significado básico del mito:

AMOR = LOCURA > MUERTE

Esta misma versión aparece, mucho más desarrollada, en el Idilio I; aquí la historia de Dafnis constituye el tema de la canción de Tirsis (vv. 64-142). Después del verso inicial, que luego se convertirá en estribillo, hay una invocación a las ninfas; se les pregunta dónde estaban cuando Dafnis languidecía. Surge el lamento de los animales salvajes y de los ganados frente a la situación angustiante de Dafnis. Llegan diversos personajes,

² En una lectura psicoanalítica del texto la ceguera constituye la representación simbólica de la castración (Edipo).

³ Cf. EURÍPIDES, *Hipólito* 1301 ss. Referencia tomada de W. OTTO, *Los dioses de Grecia*, Bs. As., Eudeba, 1973. p. 67.

que le preguntan la causa de su dolor: Hermes, unos pastores, Príapo y por fin Afrodita, que entabla un airado diálogo con el protagonista. A continuación hay un monólogo de Dafnis, que dice su adiós a la naturaleza, se caracteriza a sí mismo como pastor, dona su siringa a Pan y expresa su deseo de que el caos domine a la naturaleza. A partir del v.138 se presenta la muerte del protagonista.

En el *Idilio I* encontramos ya no sólo el fragmentarismo evidente en el VII (ausencia de nexos causales entre el amor contrariado y la muerte de Dafnis), sino una ambigüedad, una oscuridad deliberada⁴ acerca del motivo de esta muerte. En efecto, algunos personajes sugieren explicaciones diversas e incongruentes entre sí acerca de la causa de la agonía de Dafnis: d) un amor no correspondido, a partir de las preguntas de Hermes: "Δάφνι, τίς τυ κατὰ τρῴξει; τίνος, ὠγαθή, τόσσον ἔρῃσαι;" (vv.77-78)⁵; b) incapacidad de gozar del amor que se le ofrece: observaciones de Príapo (vv.82 ss.) y adjetivos con los que se caracteriza al protagonista: "δυσέρωος" y "ἀμήχανος" (v.85). Pero Dafnis sólo quiebra su silencio cuando estalla en imprecaciones a Afrodita y proclama su triunfo frente a Eros: "Δάφνις κῆν Ἄϊ δα κακὸν ἔσσειται ἄλγος ἔρωτι" (v. 103). Aquí se revela que hubo anteriormente un desafío de Dafnis a Eros y que ahora él está pagando el precio de ese desafío: Dafnis se consume y muere porque no quiere entregarse al amor que, como venganza, Eros le ha inspirado, interpretación convalidada por las mismas palabras del protagonista: "ἦ γὰρ ἐγὼν ὑπὶ ἔρωτος ἐς Ἄϊ δος ἔλχομαι ἤδη" (v.130). Es la intención de no someterse a Eros lo que le provoca al protagonista un dolor de tal magnitud que le impide seguir viviendo. Aquí reaparecería, pues, la figura de Hipólito vinculada a Dafnis. Dice Gow al respecto: "Its obvious interpretation is that Dafnis is here playing a Hipolytus-like part, has vowed himself to chastity, an rather than break his vow, prefers to die"⁶.

Teócrito ha exacerbado patéticamente los elementos pasionales de la versión A del mito. En la suya observamos una subjetivización del relato mítico, un crecimiento del espacio intrasubjetivo: se nos muestra la complejidad interna del personaje, quien pone término a su conflicto mediante la muerte.

Con todo, en ambas versiones la idea central es la misma: la incursión de Dafnis en el plano erótico conlleva un desgracia: o un castigo (versión A) o la muerte (versión B).

1.4. Versiones de Ovidio (A y B)

En Ovidio -aquí quebramos el orden cronológico que sigue la exposición- hay dos breves alusiones al mito de Dafnis.

La primera es:

⁴ Al referirse a este aspecto, ETTORE BIGNONE habla del "arte di silenzio", en *Teocrito. Studio Critico*, Bari, Gius, Leterza e Figli, 1934, p.372.

⁵ *Bucoliques Grecques*; I: *Theocrite*; Paris, Les Belles Lettres, 1925.

⁶ A.S.F.GOW, *Theocritus edited with a traslation and commentary*; Cambridge at the University Press, 1952, vol.II, p.2.

Pallidus in lenta naide Daphnis erat. (*Ars Amatoria* I 732)⁷

Se retoma un elemento de la versión B que aparece en el Idilio VII de Teócrito: Dafnis enamorado de una mujer que no le corresponde.

La otra es:

"Vulgatos taceo" dixit "pastoris amores
Daphnidis Idaei, quem nymphe paelicis ira
contulit in saxum; tantus dolor urit amantes" (*Metamorph.* IV 275-277)⁸

Reaparece la versión A del mito: una ninfa "por la ira hacia su rival" le inflige un castigo: la transformación en roca.

Ovidio no innova, pues, en cuanto a la vinculación de Dafnis con una relación amorosa: o un amor contrariado o un amor que lo sumerge en la desgracia. Si innova en la ubicación geográfica del personaje: es desplazado de Sicilia al monte Ida, nombre de un monte de Frigia o de Creta; más adelante (2.3.3) se explicará este desplazamiento.

1. 5. Versión de Virgilio (C)

En la Égloga V Virgilio delinea un Dafnis que conserva del personaje mítico tradicional su especial relación con la naturaleza, su capacidad para el canto y su muerte, pero, paradójicamente, ésta está absolutamente alejada de toda connotación erótica. De modo que Virgilio se opone -el único- a una tradición mítica relativamente unívoca no sólo preexistente, sino también posterior: Dafnis aparece siempre como "encarnación del pastor enfermo de amor"⁹.

Además la muerte, inmotivada en el texto virgiliano, le permite a Dafnis acceder a la deificación. Estamos, por lo tanto, frente a una alteración sustancial del mito: hasta ahora, el castigo o la muerte del pastor eran la consecuencia de determinadas relaciones amorosas; en Virgilio, su muerte se transforma en la vía de acceso a un 'estado superior'.

Como se sabe, esta transformación que Virgilio imprime al mito está relacionada con la 'dafnización' del personaje de Galo, protagonista de la Égloga X. Partiendo del Idilio I de Teócrito, que funciona como hipotexto tanto de la Égloga V como de la X, Virgilio ha escindido el Dafnis de la tradición mítica en dos personajes antitéticos: Dafnis y Galo¹⁰. Por una parte, ha recortado del Dafnis tradicional todos sus aspectos eróticos

⁷ OVIDE, *Ars Amatoria*. Texte établi par H.BERNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 1924.

⁸ OVIDE, *Metamorphoses*. Texte établi par G.LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 1985, t.I.

⁹ E.PRENZEL, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, s.v.Dafnis.

¹⁰ Cf.B.OTIS, *Virgil: an study of civilized poetry*; Oxford at the Clarendon Press, 1963. pp.141-143 y P.MAURY, "Le secret de Virgile et l'architecture des *Bucoliques*", *Lettres de l'Humanité*, III (1944), pp.71-147; pp.102 ss.

y los ha desplazado hacia Galo, su réplica trágica¹¹, quien también muere de/por amor, aunque se reconoce vencido por él ("omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori", v. 69¹²). Por otra parte, ha desarrollado ampliamente en el Dafnis de la Égloga V dos de sus características tradicionales: su relación con la naturaleza y su capacidad para el canto; son estas dos características las que, unidas a otras que se irán desglosando en el análisis posterior, le permitirán el acceso a un 'estado superior'.

2. Análisis de la Égloga V

2.1. Hipótesis de trabajo: Dafnis = Orfeo

De la Égloga V sólo se analizarán los cantos de Mopso y de Menalcas, que, a manera de treno y ditrambo, se refieren respectivamente a la muerte y a la apoteosis de Dafnis. En el canto de Mopso Virgilio reelabora algunos fragmentos del Idilio I de Teócrito; el de Menalcas constituye una creación original y presenta un aspecto nuevo del personaje: su capacidad de trascender a la muerte y su apoteosis. Con respecto a esa transformación esencial, F. Klinger señala que en la égloga V se presenta la figura de un hombre-dios, "Gottmensch", un salvador, de quien depende el mundo y que trae consigo un "cambio de los tiempos"¹³.

La hipótesis del presente trabajo es que la figura que sustenta, que está por debajo -como hipóstasis- de la caracterización virgiliana de Dafnis es Orfeo, en su doble imagen: como arquetipo del cantor ideal y como iniciador del orfismo, esa religión mística, de raigambre popular, que existió subterránea y paralelamente a la religión olímpica oficial y cuyas ideas principales fueron adoptadas por los pitagóricos y teorizadas por Platón. Para delinear esta figura ejemplar Virgilio se vale de un Dafnis 'órfico': un Dafnis reflejo especular de Orfeo, en quien corporifica las características de la vida órfica -pureza, ascetismo, bondad- y que accede a la deificación en virtud de postulados órfico-pitagóricos¹⁴.

La sustentación de esta hipótesis no pretende invalidar la interpretación alegórica que, desde la Antigüedad misma, ve en Dafnis a Julio César¹⁵. Pero la alegoría tiene un

¹¹ P. MAURY, *art. cit.* p.102.

¹² P. VERGILI MARONIS *Opera*; rec. F.A. HIRTZEL; Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1959. Debemos acotar que la Égloga X sigue más de cerca al Idilio I de Teócrito que la V: la invocación a las náyades, el llanto de la naturaleza, la llegada de los integrantes del mundo arcádico y parte del monólogo de Galo están tomados de Teócrito.

¹³ F. KLINGER, "Virgils Erste Ekloge", *Hermes* LXII (1927), pp.129-153; en esp., p.147.

¹⁴ Cf. M. DESPORT, *L'incantation virgilienne (Virgile et Orphée)*, Bordeaux, Delmas, 1952; sección II del cap. III: "Les Mythes des Enchanteurs", en esp. pp.136, 144 y 145.

¹⁵ Cf. *Seruii grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*; recensuit G. THILO, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, MDCCCLXXXVII; esp., pp.56 ss.

valor traslativo unívoco; circunscribir a Julio César la figura de Dafnis sería delimitar rigidamente la polisemia del texto. Siguiendo a F. Klingner y a M. Desport¹⁶ pensamos que Virgilio no señala a una persona determinada de la realidad histórica.

Además, algunos elementos extratextuales hacen viable la sustentación de la hipótesis antes mencionada: a) Sicilia, patria de Dafnis, fue un centro importante de difusión del orfismo, de modo que es pertinente la vinculación de Dafnis con ese pensamiento religioso; b) la escatología del Canto VI de la Eneida está basada en las teorías órfico-pitagóricas reelaboradas luego por Platón sobre la inmortalidad del alma, la justicia retributiva *post mortem*, la metempsicosis, la purificación gradual del alma, la unión final con la divinidad, algunas de las cuales están ya implícitas en el planteo de la Égloga V.

2.2. Estructura del canto de Mopso y del canto de Menalcas; correspondencias.

Los cantos de Mopso y de Menalcas están regidos por las leyes de la simetría y la antítesis, que aparecen concretadas en los estratos sintáctico y semántico mediante un riguroso paralelismo:

I. Canto de Mopso: 25 versos

II. Canto de Menalcas: 25 vv.

- | | |
|--|---|
| *1. V.20-23: Dolor de la madre y
(4 vv.) de las ninfas ante
la muerte de Dafnis. | ↔ 1. V.56-59: Alegría de Dafnis y
(4 vv.) de la naturaleza
ante su apoteosis. |
| **2. V.24-28: Dolor de los pastores
(5 vv.) y de los animales | ↔ 2. V.60-64: Alegría exaltada de
(5 vv.) la naturaleza. |
| 3. V.29-35: Valoración de Dafnis ↔
(7 vv.) por la comunidad. | 3. V.65-71: Descripción de una
(7 vv.)ceremonia de culto
en honor de Dafnis. |
| **4.V. 36-39 Caos de la naturaleza ↔
(4 vv.) como expresión de
su dolor. | 4. V.72-75: Alegría, expresión
(4 vv.) de la concordia. |
| *5. V.29-35: Ceremonias fúnebres ↔
(5 vv.) en honor de Dafnis. | 5.V.76-80:Persistencia del culto
(5 vv.) a Dafnis, deidad campesina. |

La peculiar estructura de ambos cantos muestra: a) que los campos semánticos /Dolor/Alegría/ se presentan antitéticamente (↔) en las partes 1, 2 y 4; b) que deben de ser especialmente significativas las partes que quedan en posición central y que tienen mayor número de versos: I 3. y II 3, entre las cuales hay, además, una relación de

¹⁶ F.KLINGNER, *art. cit.* p.147; M.DESPORT *op.cit.* pp.97-98.

causa/efecto, señalada por ↔; c) las partes 5. pueden ser naturalmente asociadas a las 3.

Por otra parte, el estudio comparativo de canto de Mopso y del Idilio I de Teócrito permite formular estas observaciones: a) la única parte del canto de Mopso que es absolutamente original de Virgilio es la 3; b) las partes 2 y 4 constituyen, en su totalidad, una reelaboración de fragmentos del Idilio I (**); c) las partes 1 y 5, una reelaboración parcial (*).

De modo que, desde ambas perspectivas de análisis, la parte 3 del canto de Mopso se revela como central en cuanto a la significación de la Égloga.

2.3. Análisis del canto de Mopso.

2.3.1. Parte 1: vv. 20-23.

Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim
 flebant (vos coryli testes et flumina Nymphis),
 cum complexa sui corpus miserabile nati,
 atque deos atque astra vocat crudelia mater.

Virgilio, a diferencia de Teócrito, presenta la muerte de Dafnis como un hecho consumado y omite sus causas; dice simplemente: "crudeli funere".

La construcción del texto (uso del *cum inuersum*, del presente histórico y postposición del sujeto "mater") desplaza nuestra atención hacia los dos últimos versos: la madre, abrazada al cadáver de su hijo, incriminando a los dioses y a los astros. Por otra parte, la postposición de "mater" juega con la anticipación de "extinctum (Daphnim)": toda la 'estrofa' -diríamos- se mueve en torno de ambas palabras, que señalan los polos de una relación afectiva. Cabe preguntarse por qué Virgilio, a diferencia de toda la tradición, otorga un lugar a la madre de Dafnis. Estableciendo relaciones con todo el *corpus* de las *Bucólicas* y, especialmente, con la IV -la imagen del niño que sonríe a su madre (vv.60 ss.)- y la VI, parecería que el único aspecto de la mujer valorizado por Virgilio es el de la maternidad; de ahí que, probablemente, Virgilio haya omitido las otras figuras femeninas con que la tradición rodea a Dafnis y las haya sustituido por otra figura femenina, pero despojada de connotaciones eróticas concretas: la madre.

Por otra parte, llama también la atención que el centro del texto -eliminando la incidental- sea la palabra "corpus", entre cesuras, connotada por "miserabile" y flanqueada por "sui...nati" -técnica concéntrica habitual en Virgilio-. Este "corpus miserabile" y "extinctum" se va a enfrentar luego, en el canto de Menalcas, con su antítesis: "Candidus...Daphnis" (v.56): la muerte frente a la deificación gloriosa. Observamos aquí ideas claramente órficas: la dualidad cuerpo / alma, la inmortalidad de esta y la concepción del cuerpo como algo desdeñable, cárcel del alma. Al respecto Guthrie afirma: "El órfico era un asceta, es decir, creía que la fuente del mal radicaba en el cuerpo con sus apetitos y pasiones, que por lo tanto debían ser dominados si había que alcanzar las alturas que está en nosotros alcanzar. (...) La creencia subyacente es que la vida terrena es para el alma el castigo de un pecado anterior, y el castigo consiste precisamente en eso, en estar sujeto

a un cuerpo"¹⁷.

2.3.2. Parte 2: vv.24-29

Klingner¹⁸ indica que es significativo que, de todos los motivos del Idilio I de Teócrito, Virgilio haya elegido y desarrollado uno solo: la tristeza y la enfermedad del mundo ante la muerte del protagonista. Evidentemente a Virgilio le interesa destacar el tipo de vínculo existente entre Dafnis y la naturaleza, un vínculo tan estrecho que la muerte del joven trae aparejadas, primero, la detención, luego, la transformación caótica de aquella.

Esta peculiar relación con la naturaleza aparece también en la figura de Orfeo: ambos la encantan con su canto. Al respecto podemos recordar el v.510 del Canto IV de las *Geórgicas*, que presenta a Orfeo "mulcentem tigris et agentem carmine quercus" y los versos 470-484 del mismo Canto, que describen la detención de la vida de los habitantes del Erbeo, conmovidos por la canción del poeta; y además las múltiples representaciones plásticas de Orfeo tañendo su lira y rodeado de animales tanto pacíficos como feroces, que lo escuchan embelesados.

Veamos las transformaciones que Virgilio imprime al texto de Teócrito:

Τῆνον μὲν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρῶσαντο,
τῆνον χῶκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.
Πολλαὶ οἱ πὰρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι,
πολλὰ δ' ἂ ὑδαμάλοι καὶ πόρτιες ὠδύραντο.

Teócrito, Idilio I, vv.71-72, 74-75

Non ulli pastos illis egere diebus
frigida, Daphni, boues ad flumina, nulla neque amnem
libavit quadrupes nec graminis attigit herbam.
Daphni, tuum Poenos etiam gemuisse leones
interitum montesque feri silvaeque loquuntur.

Virgilio, Égloga V, vv.24-29

El texto de Teócrito presenta, en una estructura sintáctica absolutamente lineal, el llanto de los animales salvajes y de los ganados.

Virgilio enriquece el texto, dotándolo de mayor complejidad: a) vv.24-26: los pastores y los animales detienen sus actividades habituales (verbos de movimiento reiteradamente negados, predominio de espondeos); b) vv.27-28: los montes y los bosques (animización) se refieren al gemido de los leones (reiteración de *m* y de *u*); c) como elemento unitivo, el vocativo "Daphni", repetido a manera de responso; d) el uso continuo del hipérbaton ("pastos ... boves", "frigida ... flumina", "nulla ... quadrupes", "tuum ... interitum", "Poenos ... leones") está relacionado con la expresión del dolor como quiebra

¹⁷ W.K.C.GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*, Bs.As., Eudeba, 1970, p.159.

¹⁸ F.KLINGNER, *art.cit.* p.145.

interna.

Virgilio presenta, pues, a la naturaleza y a la comunidad pastoril como un todo cohesionado por el dolor de la pérdida.

2.3.3. Parte 3: vv. 29-35

Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi
et foliis lentas intexere mollibus hastas.

Vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae,
ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus arvis,
tu decus omne tuis. Postquam te fata tulerunt
ipsa Pales agros atque ipse relinquit Apollo.

En este texto, que hemos considerado peculiarmente significativo, el autor, que acaba de describir el duelo del mundo pastoril, lo justifica recordando los servicios que Dafnis prestó a esa comunidad y el lugar honroso que ocupa en ella.

En la primera parte se presenta uno solo -el más importante- de los servicios brindados por Dafnis a su comunidad: la introducción de las ceremonias en honor de Baco. El autor se refiere a los tigres que llevan el carro del dios, a los tiasos y a los tirsos utilizando imágenes que indican movimientos suaves -se ha suprimido toda alusión a la brusquedad y exaltación del rito dionisiaco.

El texto sugiere, pues, explícitamente la asociación de Dafnis con Orfeo en su calidad de introductor o, mejor dicho renovador, moderador de los ritos dionisiacos¹⁹. Se debe recordar que el orfismo y el culto a Dionisio se unen en el siglo VI d.C. de modo tal que se toma a Orfeo como profeta y a Dionisio como centro de la vida religiosa²⁰.

Inferimos, por lo tanto, que la comunidad debe agradecerle a Dafnis el haberla 'iniciado'²¹ en un culto y en una forma de vida (orfismo) que le promete la inmortalidad y le posibilita un mejor acceso a la vida de ultratumba. Este cuerpo de creencias se gestó a partir de antiguos mitos, que con el tiempo se fusionaron sobre Zeus Ideo, dios cretense, y sobre Dionisio-Zagreo -divinidad ctónica-, muerto y resucitado, e identificado posteriormente con Zeus Ideo, a quienes luego se va a asimilar Orfeo²². Aquí se aclara aquella

¹⁹ Cf. W.K.C. GUTHRIE, *op.cit.* cap.III.

²⁰ *Ibidem* cap.IV, esp. p.117.

²¹ MARIE DESPORT (*op.cit.* p.103) acota con respecto a *instituit*: "[L]e terme: *instituit*, en dehors de deux ou trois emplois juridiques, est réservé par Virgile, à la même place rythmique, aux dieux instituteurs des hommes: Pan, maître du labourage bucolique (*Buc.*, II, 32-33); Cérès, maîtresse du labourage (*Georg.* I, 147-148); Proserpine, déterminant le rituel et les conditions de la Descente aux Enfers (*Aen.* VI, 141-142)".

²² Cf. W.K.C. GUTHRIE, *op.cit.* pp.111 ss., esp. p.128, y E.ROHDE, *Psyche*, London, Kegan, Trench, Trubner and Comp., 1925; capp.VIII, IX y X.

referencia de Ovidio a "Daphnis Idaeus" (cf. *supra* 1.4): el adjetivo *Idaeus* aplicado a Dafnis supone una cadena de asociaciones entre Dafnis, Orfeo y Dionisio, dios cretense en cuanto asimilado a Zeus Ideo.

En la segunda parte del texto el autor, mediante una serie de imágenes tomadas de la vida campesina -y quizá sugeridas por los versos 79-80 del Idilio VIII del Pseudo-Teócrito- lo presenta a Dafnis como *decus* para su comunidad. Finalmente muestra a los dioses participando del duelo por la muerte de Dafnis: Pales, antigua deidad itálica protectora de los ganados, y Apolo, dios pastoril -fusión de elementos míticos griegos y romanos-, han abandonado los campos.

2.3.4. Parte 4: vv. 36-39

Grandia saepe quibus mandavimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur avenae;
pro molli viola, pro purpureo narcisso
carduus et spinis surgit paliurus acutis.

Este texto constituye una reelaboración de los siguientes versos de Teócrito:

Ν ὕν Ἴα μὲν φορέοιτε βᾶτοι, φορέοιτε δ' ᾗ κανθαι,
ἅ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἄρχεύθοισι κομάσαι,
πάντα δ' ἑναλλα γένοιτο, καὶ ἅ πίτος ὄχνας ἐνεΐκαι,
Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει, καὶ τῶς χύνας ὠλαφος ἔλκοι,
κῆς ὄρεων τοῖ σχώπερ ἁηδόσι δηρίσαιντο.

Teócrito, Idilio I, vv.132-136

Ambos están contruidos sobre la base de antítesis que señalan elementos discordantes de la naturaleza (ἁδύνατα) y presentan, en Teócrito, el caos en el mundo vegetal y animal, en Virgilio, el caos en el ámbito vegetal. La diferencia central entre ambos radica en que el Dafnis de Teócrito **desea** que el caos se produzca después de -y a causa de- su muerte; en la Égloga V, este **ocurre realmente**. De modo que en Virgilio la muerte de Dafnis origina el caos en la naturaleza; esa transformación caótica constituye, pues, su forma de vivir el duelo.

Hay que señalar en el texto de la égloga el empleo de dos adjetivos sinónimos: "infelix" y "steriles" = 'infertil, que no da frutos': la naturaleza se enferma, se pervierte, porque impide la fertilización, cadena de la vida.

2.3.5. Parte 5: vv. 40-44

Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras,
pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:

'Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse'.

En estos versos, de cuidada simetría, se indican a los pastores determinadas ceremonias fúnebres y se presenta el epitafio de Dafnis, en el que Virgilio reelabora los vv. 120-121 del Idilio I de Teócrito:

Δάφνις ἐγὼν ὄδε τήνος ὁ τὰς βόας ᾧδε νομεύων,
Δάφνις ὁ τὼς ταύρωσ καὶ πόρτιας ᾧδε ποτίσδων.

En Teócrito el epitafio es mucho más simple y alude exclusivamente a su oficio de pastor. En Virgilio la figura de Dafnis crece y adquiere otra significación.

Por una parte, "hinc usque ad sidera notus" alude a su fama, adquirida por su don poético, pero también puede ser un preanuncio de su apoteosis.

Por otra, cabe reinterpretar el significado de "formosus", palabra reiterada en el sutil verso final y que alude a una cualidad compartida por Dafnis y su comunidad. A partir del significado de la palabra base: *forma* ('forma', 'molde'), *formosus* = 'hecho en el molde'²³, y de ahí, 'bien hecho', 'hermoso'; "formosus", entonces podría aludir no sólo al aspecto físico, sino también al moral, con el sentido de 'bien conformado éticamente', acepción que, en su lectura alegórica, ya propone Servio²⁴ y que aparece atestiguada en otros textos²⁵. Esta caracterización de Dafnis se avendría con el tipo de vida, justa y ascética, que preconizaban los órficos.

De modo que el canto de Mopso se cierra presentando algunas características de Dafnis que conforman otra aproximación a la figura de Orfeo.

2.4. Análisis de canto de Menalcas

En este poema queda definida la perspectiva órfico-pitagórica que proporciona nueva significación al personaje de Dafnis. Es el canto de su transfiguración, de su apoteosis, y el autor avanza trazando antítesis crecientes con respecto al canto de Mopso: desde el aspecto externo de Dafnis hasta la demarcación del nuevo vínculo entre él y su comunidad.

2.4.1. Parte 1: vv.56-59

Candidus insuetum miratur limen Olympi

²³ A. ERNOUT ET A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1959; s.v. *forma*.

²⁴ Cf. *Servii grammatici...*, p.59.

²⁵ Cf. A. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Pataviae Typis Seminarii, 1940; s.v. *formosus, pulcher*; y *Thesaurus linguae latinae*, Lipsiae in aedibus B.G.Teubneri, 1900, s.v. *formosus*.

sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis.
 Ergo alacris silvas et cetera rura voluptas
 Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellae.

Desde la primer palabra Virgilio presenta la apoteosis del personaje. En efecto, el adjetivo *candidus* = 'de blanco resplandeciente' es utilizada habitualmente como epíteto de dioses o de personas deificadas²⁶. Además la imagen "Candidus...Daphnis" -destacada mediante el hipérbaton- se contraponen a "Exstinctum...Daphnim" (v.20), y así se cierra la primera antítesis con respecto al canto de Mopso.

Es sabido que la doctrina órfico-pitagórica presenta como destino para las almas una serie de muertes y nacimientos -reencarnaciones-, de períodos de purgación y de permanencia en el Elíseo y en la tierra, hasta la apoteosis final, que implica la liberación del alma de toda impureza y la unión con la divinidad; el destino final de las almas es una esfera más alta, el éter, diferente del Elíseo, el cual se encuentra en el mundo sublunar²⁷; Guthrie aclara: "Los textos sagrados enseñaban que la última encarnación se da en la forma de los tipos más altos de la humanidad (...)"²⁸.

Por lo tanto, el hecho de que Dafnis acceda al éter ("sub pedibusque videt nubes et sidera...") inmediatamente después de su muerte se debe a que su vida -última de una serie de reencarnaciones?- fue tan perfecta, tan libre de impureza, que le posibilita acceder rápidamente a la unión con la divinidad, es decir, a su propia deificación o apoteosis. Dafnis está configurado, a la manera de Orfeo, como una figura ejemplar, cuya pureza de vida le ha brindado un lugar en la divinidad.

Los últimos dos versos presentan la alegría exultante de la naturaleza -subrayada por el hipérbaton "alacris...voluptas", el polisíndeton y el ritmo dactílico predominante- de toda la comunidad pastoril como consecuencia ("Ergo") de la apoteosis de Dafnis. Así se cierra la segunda antítesis con respecto al canto de Mopso.

2.4.2. Parte 2: vv.60-64

Nec lupus insidias pecori, nec retia cervis
 ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
 Ipsi laetitia voces ad sidera iactant
 intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
 ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca'.

La deificación de Dafnis ha producido un cambio en el mundo: el dolor y el caos

²⁶ Cf. A.FORCELLINI, *op.cit.* t.I, p.511; s.v. *candidus*: I d: "Item de diis, qui caelesti splendore micare putabantur"; y *Thesaurus (op.cit)*, vol.III, p.241: "De dis et deabus splendens caelesti nitore".

²⁷ W.K.C.GUTHRIE, *op.cit.* cap.V y F.CUMONT, *Lux Perpetua*, Paris, P.Geuthner, 1949; *cap.* III, IV y V.

²⁸ W.K.C.GUTHRIE, *op.cit.* p.185.

-el mal- se han transformado en alegría y concordia -el bien-. Esta respuesta de la naturaleza está descrita en términos de una nueva Edad de Oro: concordia entre los animales, inexistencia del engaño, paz; asimismo los vv.60-61 constituyen una resonancia del v.22 de la Egloga IV ("...nec magnos metuent armenta leones") y los vv.62-64 del v.52 de la misma égloga ("aspice venturo laentur ut omnia saeclo!").

Dafnis está caracterizado como *bonus* -en acuerdo con la interpretación dada al "formosior" del v.44 (cf.*supra*) y como amante del *otium*. Aquí es pertinente marcar la vinculación existente entre "...amat *bonus* otia *Daphnis*" y el v.6 de la Egloga I²⁹, puesto en boca de Tityro:

"...*deus* nobis haec otia fecit".

Si recordamos el contexto del último verso citado: Tityro, recostado bajo un haya, cantando, concluimos que la palabra *otium* (= 'paz', 'tranquilidad') implica, para los pastores, la posibilidad de ejercer la creación poética, su tarea específica en la Arcadia virgiliana.

En los vv.62 a 64 se presenta la naturaleza, animizada, respondiendo con un canto de alegría a la deificación de Dafnis. Surgen varias correspondencias con otros textos de Virgilio:

- a) "...ipsae te, Tityre, pinus,
ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant." Egloga I, vv.38-39

Se observa la animización de elementos de la naturaleza y el mismo esquema compositivo, acompañado de un uso semejante del poliptoton ("ipsae ... ipsi ... ipsa")³⁰.

- b) "...Tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas." Egloga I, vv.4-5

La comparación de estos versos con "ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca!'" (v.64) da cuenta de la transformación que Virgilio imprime al género bucólico: pasamos del tema amoroso habitual en la bucólica previrgiliana al "paulo maiora canamus!" (Egloga IV 1) que propone Virgilio para este género.

Virgilio también se ha cuidado de establecer otra interpretación entre el canto de Mopso y el de Menalcas con el objetivo de realzar la antítesis: en ambos aparecen en estilo directo las palabras que lo/los constituyen: en el primer caso encontramos el epíteto del pastor Dafnis (vv.43-44), en el segundo, la afirmación de su divinidad (v.64), afirmación que -en un orden de complejidad creciente- hace la naturaleza tomando como interlocutor al mismo Menalcas.

2.4.3. Parte 3: vv.65-71

sis bonus o felixque tuis! en quattuor aras:

²⁹ F.KLINGNER se refirió al parentesco de ambas églogas (*art.cit.*, p.147).

³⁰ H.LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975; § 280, p.138.

ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebo.
 pocula bina novo spumantia lacte quotannis
 craterasque duo statuam tibi pinguis olivi,
 et multo in primis hilarans convivium Baccho,
 ante focum, si frigus erit, si messis, in umbra
 vina novum fundam calathis Ariusia nectar.

El poema se transforma en una plegaria al nuevo dios y describe las formas de culto que la comunidad celebrará en su honor³¹.

Comienza con una fórmula propiciatoria: "sis bonus o felixque tuis!", propia de la lengua religiosa. Luego se presenta la equiparación de Dafnis con Febo como deidades pastoriles y, en seguida, una diferenciación entre ellos, ya que a Dafnis se le dedicarán "duas [aras]" y a Febo, "duas [aras] altaria"³². Esto quiere decir que Dafnis no posee la misma entidad divina que Febo y que, por lo tanto, al primero no se le harán sacrificios cruentos y al segundo sí; las ofrendas a Dafnis consistirán en leche y aceite (vv.67-68). Aquí es pertinente recordar que los ritos órficos excluían los sacrificios sangrientos; de modo que surge una nueva aproximación de la figura de Dafnis a la de Orfeo.

La construcción sintáctica de todo este pasaje evidencia un especial cuidado de la simetría: el paralelismo del v.66, la ubicación de los dos verbos oracionales: "statuam" y "fundam" en la porción media del verso, la disposición quiasmática de los miembros en el v.70, el entrelazamiento de sustantivos y adjetivos en el v.71 ("vina novum...Ariusia necta"). Estos elementos deben de estar relacionados con la configuración de un clima de gozosa armonía en la ceremonia cultural, en la que el vino ocupa un lugar destacado; y así se establece una conexión temática puntual con la parte 3 del canto de Mopso, donde aparecen referencias al ritual dionisíaco.

El despliegue del eje semántico /Alegría/, característico de todo el canto de Menalcas, está concentrado en el participio "hilarans" (v.69), perteneciente a un verbo de uso esporádico, colocado entre cesuras y en posición central en el verso.

2.4.4. Parte 4: vv.72-75

cantabunt mihi Damoetas et Lyctius Aegon,

³¹ Aquí Virgilio sigue a Teócrito: Idilio VII 63-72.

³² Para el problema léxico que se presenta en "ara" y "altaria", cf. *Thesaurus...*, t.I, p.1725 y t.II, p. 382; A.FORCELLINI, *op.cit.* t.I, pp.195 y 298-299; ERNOUT-MEILLET *op.cit.* pp.24 y 42. Se puede afirmar que, aunque a veces se utilicen como sinónimos, "altaria" tiene un área específica de significación: a) "Altaria (...) sunt loca ad sacrificandum apta, in quibus adoletur victima: sed (...) probavit altaria proprie esse gradum super aram elevatum, in quo hostia igni adolebatur" (cita tomada de A.FORCELLINI, *op.cit.* I p.195); b) "Varro dis superis altaria, terrestribus aras, inferia focos dicari adfirmat" dice Servio en el comentario al v.66 de la Egloga V. (Cf. *Servii grammatici...*, p.62).

saltantis Satyros imitabitur Alphisiboeus.
 haec tibi semper erunt, et cum sollemnia vota
 reddemus Nymphis, et cum lustrabimus agros.

Se presentan otros aspectos de la fiesta campestre que seguirá a las ofrendas a Dafnis: el canto y una representación. Es significativo que la representación que se llevará a cabo sea la de la danza de los sátiros, miembros habituales del cortejo de Dionisio. Obviamente, subyace aquí la cadena de asociaciones a la que hicimos referencia anteriormente (cf. *supra* 2.3.3) entre Dafnis, Orfeo y Dionisio. El gentilicio "Lyctius" (= 'de Lycto, ciudad de Creta') aplicado al nombre de un pastor, "Aegon", también sugiere la vinculación de la figura de Dafnis con la de Dionisio³³.

En consonancia con tal vinculación cabe destacar el dinamismo del pasaje, marcado por la posición enfática del verbo "cantabunt" y del participio "saltantis".

En los dos versos finales se asegura la perdurabilidad de estas ceremonias festivas. El "semper" del v. 74 está desplegado en dos proposiciones temporales iterativas ligadas por el giro coordinante "et...et"; en la primera se hace referencia a las ninfas, personajes también asociados al cortejo de Dionisio; la segunda constituye una alusión a una ceremonia de purificación de los campos: la Ambarvalia.

2.4.5. Parte 5: vv.76-80

dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit,
 dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
 semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
 ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis
 agricolae facient: damnabis tu quoque votis.

En este pasaje final, síntesis del canto de Menalcas, se reitera la perdurabilidad de las ceremonias en honor de Dafnis y se lo compara con Baco y Ceres en cuanto al tipo de vínculo que unirá al nuevo dios con la comunidad.

Como en el pasaje anterior, aparecen varias proposiciones adverbiales de tiempo, construidas de manera paralela, que concretan perifrásticamente³⁴ el concepto "semper" del v.78. En ellas encontramos imágenes que muestran la armonía de la naturaleza -semejantes, en este aspecto, a las de los vv.13-14- y que se enfrentan antitéticamente a las que presentan su transformación caótica en los vv.36 a 39 (ἄ ὄνντα).

Al analizar la peculiar conformación del v.78, observamos:

³³ MARIE DESPORT (*op.cit.* p.107), luego de hacer varias observaciones sobre la relación de Dafnis con Dioniso, afirma: "[D]onc, comme le faisait deja remarquer A. Cartault (p.172), il se pourrait très bien que 'Daphnis ait été rattaché par quelque lien au thiasé de Dionysos'".

³⁴ H.LAUSBERG, *op.cit.* § 186 a 190, pp.102-103.

sēmpēr hōnōs // nōmēnquē // tūūm // laūdesquē mānebūnt³⁵.

a) las cesuras (triple A) caen detrás de "honos", "nomen", "tuum"; b) los tres sustantivos y el atributo reciben "ictus"; c) se puede agrupar de esta manera los tres sustantivos: por una parte, "honos nomenque tuum", por la otra, "nomen...tuum laudesque"; tendríamos, pues, una suerte de doble endíadis³⁶. Esta lectura indica que el autor está especificando el sentido de esas ceremonias rituales: se le tributarán a Dafnis "honos" (= 'honneur décerné à quelqu'un, dieu, homme, mort, charge honorifique'³⁷) y "laus".

Con respecto a la equiparación de Dafnis con Baco y Ceres (vv.79-80), no cabe duda de que se los homologa porque los tres son deidades campesinas. Pero, además, no parece casual que se mencione a Baco en los últimos versos del canto; probablemente esa referenciaci3n tenga que ver con sugerir -una vez más- la aproximaci3n de la figura de Dafnis a la de Dionisio.

El cierre del poema define con precisi3n el v3nculo entre Dafnis y la comunidad, un v3nculo que marca la obligatoriedad de cumplir con las promesas hechas a los dioses: los campesinos le formular3n promesas como a Baco y a Ceres y 3l los obligar3 a cumplirlas concedi3ndoles sus deseos³⁸. Por otra parte, Virgilio, al disponer quiasm3ticamente los elementos de las dos 3ltimas oraciones ("...vota ...agricolae facient; damnabis tu...votis") -lo que contribuye a la simetría de todo el pasaje-, realza el sujeto "tu" mediante el adverbio enclítico "quoque" y deja en posici3n final de verso (y del texto) una palabra de la lengua religiosa: "votum"³⁹. De este modo, el canto de Menalcas se desenvuelve entre dos palabras que se3alan la dimensi3n divina de Dafnis: "candus" (v.56) y "votum".

En el 3ltimo verso se percibe, adem3s, una correspondencia con el v. 290 del canto I de la *Eneida*:

"...vocabitur hic Augustus quoque votis".

Este verso forma parte de la profecía de Júpiter, quien anuncia la apoteosis de Augusto y la transformaci3n que se producir3 en el mundo tras su advenimiento al poder. Observamos que, muchos a3os despu3s de la composici3n de las *Buc3licas*, Virgilio, para confi-

³⁵ Cabe recordar que este verso reaparece id3ntico en el canto I de la *Eneida* (v. 609, puesto en boca de Eneas) y a continuaci3n de varias proposiciones temporales que tambi3n despliegan "semper":

"in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt."

Aen., I, vv. 607-609.

³⁶ H. LAUSBERG, *op.cit.* § 305, p.150.

³⁷ ERNOUT-MEILLET *op.cit.* s.v. *honor*.

³⁸ Con respecto a la significaci3n de "damnare votis", expresi3n de la lengua religiosa, cf. A.FORCELLINI, *op.cit.* t.II, p.5, s.v. *damnare*: B) 1: "damnare homines voti vel votis".

³⁹ Para la caracterizaci3n del "votum" como forma de culto, cf. J.BAYET, *La religion romaine. Histoire politique et psychologique*, Paris, Payot, s.f.; pp.59-60, 130 ss.

gurar un personaje ejemplar, un arquetipo, apela a rasgos semejantes. Y, en el caso de Augusto, tampoco falta la comparación con Dionisio: en la procesión de los héroes del Canto VI de la *Eneida* dice Anquises refiriéndose a Augusto:

"nec vero Alcides tantum telluris obivit,[...]
nec qui pampineis victor iuga flectit habenis
Liber, agens celso Nysae de vertice tigris." *Aen.* VI 801, 804-805.

3. Conclusiones

Como hemos visto, el Dafnis de la tradición mítica y literaria que Virgilio tuvo presente al escribir la Egloga V posee tres características esenciales, que lo constituyen como personaje: 1) el don de la creación poética; 2) una estrecha vinculación con la naturaleza; 3) el sufrimiento de una desgracia como consecuencia de su incursión en el ámbito erótico.

De ellas, Virgilio elimina la tercera y desarrolla ampliamente las dos primeras, que están ligadas entre sí: Dafnis vive en relación armoniosa con la naturaleza y sabe interpretar sus ritmos; su canto produce ecos, resonancias en la naturaleza y por eso tiene cualidades mágicas; su presencia o su ausencia influyen en el ámbito natural. Como afirma Marie Desport: "En Virgile, le chant de la nature et celui du poète inspiré se répondaient l'un l'autre"⁴⁰.

¿Por qué Virgilio ha eliminado de la figura de Dafnis su vinculación con el ámbito erótico? Si nos atenemos a la estructura propuesta por Paul Maury para las *Bucólicas*⁴¹, quien considera a la Egloga V como el punto culminante de la colección y a Dafnis como su personaje central, es obvio que, para configurar un arquetipo de la existencia humana, Virgilio debe eliminar de él toda conexión con el amor como elemento irracional que perturba y desordena la existencia armónica con la naturaleza. Justamente por eso el autor traslada a Galo los elementos eróticos que le corresponden a Dafnis: Galo es una figura que sintetiza todos los males que el "indignus amor" engendra en el ser humano. La interpretación de esta transposición es clara: Dafnis sólo puede convertirse en el pastor modelo de la Arcadia ideal en la medida en que está alejado de lo erótico.

Mientras priva a Dafnis de un elemento que lo define, Virgilio proyecta en este personaje la figura de otro: Orfeo. Como se ha intentado demostrar en el análisis precedente, la configuración de Dafnis en la Egloga V está realizada tanto a partir de características suyas como de características propias de Orfeo. De este modo, Dafnis refleja especularmente la figura de Orfeo, a tal punto que Dafnis es, conjuntamente, Dafnis y Orfeo.

⁴⁰ M. DESPORT, *op. cit.* p. 100.

⁴¹ P. MAURY, *art. cit.* pp. 89-109.

No hay duda de que esta relación especular sólo puede lograrse a partir de los elementos comunes que ambos personajes comparten: el don poético y la estrecha vinculación con la naturaleza. Pero además Virgilio superpone -y esto es habitual en su época⁴²-, al Orfeo del mito tradicional, el Orfeo 'de los órficos', es decir, el autor supuesto de una serie de textos que le fueron atribuidos en los que se expresaba una doctrina 'revelada'. A. Boulanger resume de este modo la trayectoria de Orfeo: "À l'origine, c'est une sorte de Muse du sexe masculin, dont la spécialité est la poésie religieuse. Il appartient au cycle apollinien, mais avec le temps, par une évolution toute naturelle, il passe pour un prophète inspiré, un hiérophante. On lui attribue l'institution de tous les cultes à mystères, ceux d'Eleusis, aussi bien que ceux de Dionysos. (...) Il a donc servi de patron à une série de manifestations religieuses ou 'parareligieuses', qui toutes ont pour base des écrits dits 'orphiques'"⁴³.

Con respecto a por qué motivo se han subsumido en un solo personaje dos ámbitos aparentemente tan diferenciados: lo religioso y lo poético-musical, Pierre Boyancé⁴⁴ afirma que lo que establece un lazo profundo entre Orfeo y las prácticas de los órficos, entre Orfeo y los misterios, tanto de Dionisio como de Eleusis, es la idea de la "incantation". En efecto, Orfeo encarna en sí mismo la eficacia de la música y del canto, que se manifiesta en diversos planos, inclusive en la relación con los dioses. Y en todas las actividades de Orfeo: mago, músico, encantador, purificador, fundador de los misterios y de las ΤΕΛΕΤΑΪ, hay un elemento común: su capacidad de producir el encantamiento en quien lo escucha mediante la fuerza mágica de su canto.

⁴² A. BOULANGER, "L'orphisme à Rome", *Revue des études latines* 1937, pp.121-135: "[I]l ne faut pas oublier que Plutarque écrivait aux environs de 100 après J.-C. et qu'à son époque Orphée était universellement considéré comme le fondateur des mystères de Dionysos et qu'on faisait pas de distinction entre les Ὀρφικά y les βακχικά" (p.127).

⁴³ *Ibidem* pp.122-123.

⁴⁴ P. BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, de Boccard, 1972. En el capítulo II, titulado "Les incantations orphiques. Orphée l'enchanteur", se estudia la vinculación existente entre las diversas actividades de Orfeo en torno de la idea del encantamiento.

⁴⁵ M. DESPORT, *op. cit.* p.135.