



BIOI. Tradicions biogràfiques Dels poetes mítics grecs

Maria Ginard Puigserver

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

BIOI

Tradicions biogràfiques dels poetes mítics grecs

Maria Ginard Puigserver

Tesi doctoral

dirigida i tutoritzada pel doctor Jaume Pòrtulas

en el marc del programa de doctorat

“Cultures i llengües del món antic i la seva pervivència”

Universitat de Barcelona

Facultat de Filologia

Departament de Filologia Grega

2015

La construcció de les tradicions biogràfiques dels poetes mítics grecs va començar a gestar-se des de les primeres manifestacions literàries gregues i es va prolongar durant segles. Al llarg d'aquest període, aquestes figures van ser adoptades amb finalitats diverses i van encaixar en els usos i les necessitats individuals o col·lectius d'autors literaris, grups de culte o interessos polítics. A més a més, la construcció biogràfica d'aquests poetes comparteix processos i mecanismes de caracterització similars als que van fer servir les tradicions dels poetes històrics i d'altres operadors culturals com els filòsofs. Així doncs, la tesi analitza els motius biogràfics principals que s'incorporaren a les figures dels poetes mítics, per blocs temàtics, i el procés com es generaren i s'aprofitaren els tòpics i els motius biogràfics en els poetes considerats sovint iniciadors de la poesia grega. Les anàlisis d'aquesta recerca s'organitzen principalment al voltant de figures com Tàmiris, Orfeu, Museu, Eumolp, Epimènides, Linos, Olè, Filammó i Amfion, entre d'altres, i s'estructuren seguint uns eixos temàtics com són els orígens (genealogia i pàtria), les relacions de magisteri i d'iniciació i altres motius típics de la biografia heroica (el viatge, els enfrontaments poètics i amb el poder, les invencions, la institució de cultes, la mort i la integració en la condició heroica).

L'estudi dels motius biogràfics ha comportat la identificació d'una funció d'equivalència entre alguns d'aquests motius i s'hi ha detectat també una voluntat de jerarquitització i competència, molt lligada al context cultural en què molts d'aquests poetes tenien presència. De manera similar, els biografemes han contribuït a assignar als poetes analitzats una funció instauradora per a la tradició literària i religiosa que els prenia com a referent, com a conseqüència de la relació constant i privilegiada amb la divinitat.

Índex general

I. Introducció	5
II. Consideracions prèvies a l'estudi dels poetes mítics grecs	9
III. Anàlisi de les construccions biogràfiques	27
1. Orígens dels poetes mítics.....	27
a. Lligams genealògics.....	28
a.1 La tradició paterna en les biografies dels poetes.....	28
Ascendència divina	28
Orfeu, fill d'Apol·lo.....	29
Linos, fill d'Apol·lo.....	36
Filammó, fill d'Apol·lo.....	38
Linos, fill d'Hermes.....	40
Eumolp, fill de Posidó.....	41
Amfíon, fill de Zeus.....	47
Ascendència humana o heroica. Altres models d'ascendència.....	49
Orfeu, fill d'Eagre.....	49
Linos, fill d'Eagre.....	60
Linos, fill de Píeros.....	60
Els altres pares mortals de Linos: Magnes i Amfímaros.....	60
Museu i Eumolp en les genealogies eleusínies.....	62
Museu, fill d'Antifem.....	64
Museu i Eumolp, pare i fill intercanviables.....	66
Eumolp, fill de Filammó.....	68
L'altre pare de Museu, Orfeu.....	68
Epimènides, de pare cretenc.....	71
Els pares de Tàmiris.....	72
a.2 La tradició materna en les biografies dels poetes.....	72
Orfeu, de nissaga poètica.....	74
Orfeu, fill de Cal·líope o d'altra Musa.....	74
Orfeu, fill de Menipa.....	78
Orfeu, descendent de la filla de Píeros.....	79
Orfeu i la Musa de Plató.....	80
Tàmiris, fill de Musa o de nimfa.....	80
Linos: la figura materna i la definició del personatge.....	82
Linos, fill de Musa: cinc possibilitats diferents.....	82
Les mares nimfes de Linos i la tradició genealògica.....	86
Linos, fill de Psàmate.....	87
Linos, fill d'Alciópe o de Calcíope.....	88
Eumolp, continuïtat de la línia paterna.....	89

Eumolp, fill de Quíone.....	89
Eumolp, fill de Deíope.....	90
Les dues mares de Museu: Selene i Pandia.....	91
Museu, fill de Selene.....	91
Museu, fill de Pandia.....	97
Les mares d'Epimènides: dues tradicions separades.....	98
Epimènides, fill de Selene.....	98
Epimènides, fill de Balte o Blasta.....	100
Amfion, fill d'Antíope.....	101
Filammó, fill de Filonis.....	102
a.3 Altres vincles familiars.....	102
Germans: els casos d'Orfeu, Linos i Amfion.....	102
Altres vincles familiars: algunes dades més sobre les relacions paternofilials.....	105
Els fills d'Orfeu.....	106
Els fills de Museu.....	108
Els fills de Linos.....	108
Els fills de Tàmiris.....	109
Els fills d'Eumolp.....	109
Relacions amoroses i conjugals.....	114
Orfeu i Eurídice o Agríope.....	115
Amfion i Níobe.....	119
L'esposa eleusínia de Museu.....	120
a.4 Revisió de les dades.....	123
b. Lligams magisterials.....	130
Mestres i deixebles: la transmissió del saber i de la poètica.....	131
Els mestres d'Orfeu: Linos, Quiró, els Dàctils. Altres notícies menors.....	132
Els deixebles d'Orfeu: Linos, Tàmiris, Amfion, els fills d'Hipsípila, Hèracles, Museu, Eumolp.....	138
Els deixebles de Linos: Hèracles, Tàmiris, Pronàpides, Orfeu i Museu.....	157
Dedicació de poemes: d'Orfeu a Museu i Linos; de Linos a Himeneu.....	166
Iniciació en cultes místics.....	171
Els Dàctils.....	172
Midas.....	174
Museu.....	177
Inspiració del poeta.....	178
Cessió de l'instrument i magisteri.....	178
Intervenció de la divinitat: la inspiració.....	186
Altres vies: el procediment del dictat-inspiració.....	195
Revisió de les dades.....	198
c. Pàtria dels poetes.....	203

Orfeu, entre Tràcia i Pièria	203
Tàmiris, traci des d'Homer	209
Linos, tantes pàtries com personatges.....	213
Museu, entre Atenes, Eleusis i Tràcia.....	219
Eumolp, un traci a Eleusis	227
Amfíon, un estranger fundador de Tebes.....	232
Filammó al Parnàs	236
Epimènides de Creta	238
Revisió de les dades	240
2. Vides	242
a. Naixement, infantesa, joventut.....	242
b. Desplaçaments i viatges.....	245
Exilis i desplaçaments forçats.....	246
El viatge com a <i>modus vivendi</i>	248
El viatge com a adquisició de coneixements	249
El viatge com a iniciació.....	250
El retir i l'exili voluntari	255
El viatge a terres estrangeres.....	258
El viatge per difondre l'obra i els coneixements	261
Revisió de les dades	266
c. Enfrontaments i certàmens: poetes en disputa	267
Certàmens a Delfos, a l'Istme i a Argos	271
<i>Agones</i> corals i la iniciació dels joves	278
Poetes guerrers: Eumolp, Filammó.....	279
Θεομάχοι.....	282
Reelaboracions culturals: Eurípides i la justificació filosòfica.....	292
Revisió de les dades	294
d. Πρῶτοι εὐρηταί.....	295
Innovadors i inventors en la música	297
Inventors de l'hexàmetre i de la poesia	309
Inventors de l'alfabet	313
Invencions i aportacions diverses	319
Revisió de les dades	330
d. Els poetes i la institució de cultes	331
Fundacions d'Orfeu	332
Filammó a Lerna.....	337
Epimènides a Atenes i a Esparta.....	339
Tàmiris i el culte misteriós d'Andània	343
Eumolp a Eleusis	344
Revisió de les dades	344

e. Mort del poeta	346
Circumstàncies de la mort.....	347
La mort d'Orfeu	347
Les morts de Linos.....	355
Amfion: la rebel·lió contra Apol·lo	358
La mort en la guerra: Filammó, Eumolp i Epimènides.....	359
La mort natural: Museu i Epimènides.....	362
La mort abans d'hora: Himeneu	362
Laments per la mort	367
Prodigis i destí post mortem	373
Catasterismes	373
Destí de l'ànima: l'Hades o altres indrets.....	375
Resurreccions.....	378
Prodigis diversos.....	379
Culte heroic al poeta	381
El cos i el sepulcre d'Epimènides	382
Sepulcres i cultes d'Orfeu.....	384
Les tombes i els cultes de Linos a Argos, Tebes i a l'Helicó	390
Un culte a Zetos i Amfion?.....	394
Un <i>heroon</i> i un sepulcre de Museu	397
La tomba d'Eumolp i el culte familiar.....	398
Οι Θαμυρίδδοντες: la regulació del culte a Tàmiris	399
Revisió de les dades.....	403
Conclusions	407
Revisió dels principals elements de la definició biogràfica dels poetes.....	407
Individuació dels biografemes a través de mecanismes recurrents de construcció biogràfica.....	419
Formació, interpretació i evolució de la imatge del poeta mític	430
Sobre l'època i els autors de les construccions biogràfiques.....	430
Sobre la imatge del poeta mític.....	433
Bibliografia.....	437
Índexs	459
Índex de noms i motius	459
Índex de llocs citats	465

I. Introducció

Sembla una idea assenyada resseguir l'interès dels estudiosos més insignes de la literatura antiga pels primers autors de la poesia grega. Ara bé, quan acudim a una de les primeres històries de la literatura grega, com la de K. O. Müller¹, i en repassem els capítols inicials, se'ns fa estrany llegir-hi els noms d'Orfeu, de Linos, Pamfos, Museu, Olè o Tàmiris, entre d'altres. Més sorprenent encara ens resulta considerar-los els primers autors de la literatura occidental i el punt del qual havia de derivar la tradició poètica grega. La primera idea, per tant, ja no sembla tan clara. Persistir en l'estudi d'aquests poetes podria resultar agosarat, per no dir directament insensat. No podem afirmar que cap d'aquests noms hagi correspost mai a un poeta de carn i ossos. Són personatges del mite i, en conseqüència, pocs versos van poder crear, i molt menys, llegar per escrit. Però els grecs no discutiren gairebé mai l'existència real d'aquest conjunt de poetes. Així doncs, per als grecs, aquests foren els poetes fundacionals de les seves lletres i la seva influència (i, de retruc, també la seva obra) es feia present en contextos ben definits i concrets.

El tema, doncs, és susceptible de ser debatut i convé determinar, per tant, els termes i l'orientació d'aquesta recerca. En aparença, no semblarà que ens allunyem gaire dels propòsits de Müller, però ens caldrà un canvi de perspectiva. No encaçarem cap suposada historicitat ni aspirarem a desvetllar orígens o desenvolupaments de les manifestacions poètiques, sinó que tractarem de definir quin era el paper i la funció d'aquests poetes per als grecs antics, això és, com s'imaginaren aquests primers poetes, a qui van atribuir obra i vivències durant molt de temps.

Així com les tradicions biogràfiques dels poetes "històrics" han estat objecte d'una anàlisi sistemàtica i des d'una perspectiva de conjunt, les dels poetes "mítics", en canvi, no han suscitat una tasca d'aquestes característiques, sinó més aviat recerques particulars. És per això que considerem que abordar-los amb un enfocament global pot ajudar a definir, per mitjà de la comparació i sistematització

¹ MÜLLER, K. O. (1840), cap. III, p. 16-28.

² NAGY (2009), p. 279.

³ LEFKOWITZ (2012), p. 2-3 i en general tota la introducció, p. 1-5.

⁴ *Ibidem*, p. 129.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ FAIRWEATHER (1983), p. 316 i s.

⁷ Per a l'anàlisi de processos similars sobre la figura d'Hesíode, cf. NAGY (2009).

⁸ PÒRTULAS (1994), p. 63-65.

dels trets coincidents i divergents, la imatge que es feien els grecs de la poesia i dels poetes en èpoques i contextos diversos. Així doncs, hem marcat com a objectius d'aquesta recerca els tres punts que queden detallats tot seguit:

1. Analitzar la imatge que van anar construint els grecs antics sobre com eren i què representaven els seus poetes primers.

2. Interpretar i analitzar els trets que caracteritzen els poetes mítics i els mecanismes de generació i recurrència dels tòpics biogràfics que regulen i faciliten la consolidació d'uns models i patrons aptes per reproduir-se o adaptar-se d'un poeta a un altre.

3. Tractar d'ubicar cronològicament i geogràficament les tradicions biogràfiques sobre els poetes i establir contrastos i continuïtats segons les èpoques, els llocs i els contextos d'origen o d'ús de la construcció biogràfica. Això comporta també analitzar el grau d'oposició i de complementarietat entre tradicions en termes de competència i de legitimitat.

En definitiva, es tractarà de cercar el sentit que feien les contalles dels antics sobre els poetes considerats anteriors a Homer. Per plantejar els fonaments de la nostra recerca, ens serà útil recórrer a les reflexions de dos estudiosos actuals, Gregory Nagy i Barbara Graziosi. Les paraules de Nagy sobre les tradicions biogràfiques d'Hesíode, primerament, ens il·lustren sobre la manera adequada d'encarar les fonts i definir-les com a objecte d'estudi d'aquesta tesi: "Both of these terms, "biography" and "legends," are inadequate for describing the stories about Hesiod. In the case of "biography," the term is inadequate because it implies the existence of a documentary text that narrates verifiable historical facts about the life and times of a historical person. In the case of "legends," the term is inadequate because it implies the exact opposite of historical facts. It is as if the stories about the life and times of Hesiod had no historical value at all.

But the real historical facts are the stories themselves, which are artifacts that have their own historical reality. For an objective analysis of these stories in their historical contexts, the point of reference must be the real world in which the stories were told, not the artificial world as created by the artifice that went into the telling of the stories"².

Així doncs, la nostra tasca tractarà de reconstruir el context i la mentalitat que van permetre generar unes dades, variables, de caràcter biogràfic, sobre uns poetes

² NAGY (2009), p. 279.

majoritàriament ubicats en temps anteriors a Homer. Només podrem recórrer a unes migrades referències: uns pocs versos i fragments de caràcter pseudoepigràfic, la interpretació dels autors antics sobre la funció d'aquests poetes i les notícies sobre ocasions en què fou usada la imatge i l'obra del poeta. És en aquest punt en el qual pensem que són també fonamentals els resultats de Barbara Graziosi, perquè exemplifiquen amb la figura d'Homer una de les tasques que ens hem proposat aquí. Quan llegim la seva afirmació que “the description of Homer is the very direct expression of a particular interpretation of the poems”, ens adonem que, si substituïm el nom d'Homer i ens desplaçem cap a una varietat més gran de gèneres, llocs i públics, ens acostarem alhora al context de la recepció de les obres i tradicions dels poetes mítics per reconstruir-ne la imatge més versemblant i genuïna possible.

Abans de continuar, vull deixar escrites unes paraules d'agraïment ben sinceres. El fet de viure a una distància considerable de la Universitat i tenir la mar per mig ha condicionat des dels primers moments cada una de les etapes d'aquesta investigació. Per això, en un lloc destacat, hi ha d'aparèixer el nom de la Roser, per haver-me acollit amb tant d'afecte i d'entusiasme sempre que he vingut a Barcelona per feina. Se'm fa impossible imaginar aquesta tesi sense ella.

Al llarg de tots aquests anys d'anades i vingudes, sempre m'he sentit molt ben rebuda al Departament de Grec. He d'agrair l'interès per aquesta feina i els consells i l'ajuda que m'han anat donant els professors del Departament de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona, els que van impartir-me classe, ja fa anys, i els que he conegut en la darrera fase del projecte. Aquest fet, juntament amb els records dels bons ensenyaments que vaig rebre durant els anys d'estudiant a la facultat, m'han fet viure aquesta etapa com una prolongació amable i estimulante d'aquella època.

També vull tenir un record especial per als alumnes que he conegut des que em dedico a ensenyar grec i llatí als instituts on he treballat. Moltes pàgines d'aquesta tesi han omplert d'arguments les classes i han cobrat sentit amb la seva benèvola atenció. No vull tampoc deixar d'esmentar els companys de feina i els amics que han mostrat un viu interès per aquest projecte; molt sovint ells han estat per a mi la inspiració i el model. Entre ells, hi he d'esmentar na Pepa, que va prendre com una festa la tasca àrdua de rellegir aquestes pàgines.

M'agrada en aquest moment també pensar en els meus pares: encara avui record el seu assentiment a la proposta d'estudiar Filologia Clàssica a Barcelona. Érem a taula, amb el meu germà, a l'hora de sopar. Suposo que no ho podia fer gaire

evident (havia de guardar les formes de l'adolescència), però el cor em va somriure. Gràcies per deixar-me anar a la meua.

Un lloc especial en aquestes línies d'agraïments correspon als meus fills, Francina i Mateu. M'han fet adonar que acabar aquesta tesi era una feina meua i que no hi valien excuses. I els ho he d'agrair. La complicitat que hem creat sobretot en la fase final no té preu: si haguessin pogut, n'haurien escrit unes quantes pàgines. De la meua família, em resta reconèixer el meu gran deute amb en Macià. Ningú com ell domina l'art de redreçar les ensopegades i, sobretot, de celebrar els bons moments, els d'aquesta tesi i els de la vida.

He deixat ben expressament aquestes darreres línies per dedicar unes paraules al Dr. Jaume Pòrtulas. Hi vull fer constar la dosi de paciència extraordinària que ha hagut d'afegir a la feina de guiar-me per uns camins que no sempre he sabut definir amb prou lucidesa. Generós amb el seu temps i amb els seus coneixements, la seva orientació ha transformat la meua mirada sobre els grecs antics i sobre la rectitud que precisava una investigació. Que serveixin aquestes darreres línies per expressar-li la meua sincera gratitud.

II. Consideracions prèvies a l'estudi dels poetes mítics grecs

Les tradicions biogràfiques generades sobre els poetes grecs més antics han estat objecte d'interès de la recerca en els darrers anys. Però els noms que han rebut l'atenció dels estudiosos corresponen als que considerem poetes "històrics". De fet, només tenim notícia d'una obra que tracti els poetes mítics en conjunt, *Mythical Poets of Greece* de Jenó Platthy (1985). Es tracta d'una obra de caràcter més enciclopèdic més que altra cosa, que pretén fer conèixer els poetes considerats mítics. Aquest estudi, d'altra banda, queda molt condicionat per la disposició mateixa dels continguts. Presenta un gran nombre de poetes individualment, a mena de compendi mitogràfic, amb una selecció de les fonts, i un breu comentari de les dades, encara que sense aprofundir en una interpretació de conjunt. El resultat, doncs, constitueix un punt de partida a l'hora d'obtenir les referències d'ús, però sobretot té la virtut de donar valor i ressò a un gruix de noms que els grecs antics prenien com a precursors de la poesia homèrica. L'aportació d'aquesta obra, doncs, és precisament aquesta, treure dels calaixos d'autors, èpoques i fonts diversos els noms (de vegades pràcticament només això) dels poetes.

D'altra banda, comptem amb alguns estudis que tracten en conjunt els poetes grecs. La primera referència obligada és l'obra de Mary Lefkowitz *The Lives of the Greek Poets* (1981 i 2012, segona edició revisada), que va tractar d'establir la font de la qual havia begut la tradició biogràfica per confegir uns relats més o menys articulats i, diguem-ne, regulars de les vides dels poetes, les *Vitae*, els βίοι, que es manejaven, des d'època hel·lenística en endavant, per il·lustrar o acompanyar l'obra d'un poeta concret.

Els punts de vista de l'autora s'han modificat sensiblement, en els poc més de trenta anys que separen la primera edició de l'obra de la segona. Si, en la primera edició, afirmava taxativament que tota la informació biogràfica dels poetes antics provenia de l'obra mateixa dels poetes, directament o sotmesa a les interpretacions dels que elaboraren les narratives biogràfiques, en aquesta segona edició, hi ha incorporat nous punts de vista. Com ella mateixa reconeix, les noves aportacions en els estudis sobre les tradicions biogràfiques dels poetes, individualment o en conjunt, han fet entrar en joc factors com la recepció d'aquestes narratives i sobre el sentit que podien fer aquesta mena de textos per als antics.

Encara que Lefkowitz sosté la mateixa tesi sobre la manca d'historicitat de la major part de les anècdotes biogràfiques referides als poetes i les fonts de què van beure els autors de les *Vitae* (informació i distorsió de la comèdia i dades extretes de l'obra dels autors biografiats, és a dir, són originades per la inferència i invenció), la incorporació d'aquests punts de vista esmentats abans l'ha portada a matisar l'enfocament global de l'anàlisi. El resultat s'ha concretat a concedir a les biografies antigues un major valor, que sorgeix de la representativitat i la il·lustració que ofereixen al públic que rep aquesta mena d'informació: "But even though ancient biographies of poets are not what we might choose them to be, they still merit close consideration. They can provide clues to what ancient writers and audiences supposed the creative process to be, and can give us an impression of the kinds of poetry and subject matter that ancient people admired at different times and places. Ancient biographies of poets, even when unhistorical, provide the earliest examples of a trend that has persisted in Western thought. In popular imagination, art is never separated from the artist. In the Byzantine era, individual "Lives" of the poets were prefaced to the manuscripts of their works, as if to provide a guide for readers. Readers have always supposed that there must be a connection between a work of literature and the life of its creator. Although theorists emphasize different aspects of the connection, the fact that there is a connection is never doubted"³.

Malgrat tot, ens sembla que és essencial incorporar un altre element a aquesta anàlisi, i és el grau de confiança i de credibilitat que mereixen aquestes històries per a la societat que les genera i les perpetua, crítica o modifica, un factor que és variable en el temps i l'espai. Per això és important parlar de construccions biogràfiques i, en la mesura del possible, tractar de determinar quina mena d'invencions o usos privilegia cada època a l'hora de modelar les narracions biogràfiques dels poetes i no marcar com a objecte d'anàlisi només les *Vitae* ja constituïdes.

En la introducció d'aquesta nova edició, l'autora aporta visions noves sobre el procés creatiu i la construcció de les narracions biogràfiques en funció d'uns patrons narratius que seguirien els mateixos mecanismes que les construccions del mite⁴. Precisament, en la nostra investigació, observem que aquests processos imitatius de què parla Lefkowitz són essencials per a la construcció de la imatge dels poetes: "Biographical myths, like heroic myths, were created for both aetiological and ethical purposes. They made use of local stories and geography but at the same time sought

³ LEFKOWITZ (2012), p. 2-3 i en general tota la introducció, p. 1-5.

⁴ *Ibidem*, p. 129.

to convey the messages about human life inherent in ancient Greek religion, which warned of the inevitable failure that followed even the most significant accomplishments. The process of creating narratives, although eclectic, was basically imitative, attaching local details to established patterns; for all we know, the heroic myths themselves might have been created in the much same ways. Although the biographers wrote in a simple and direct style with a verisimilitude characteristic of historical writing, beneath the surface of their narratives lie myths that retain vestiges of their original potency”⁵.

Els poetes que tractem són essencialment personatges del mite i la seva vida i obra s’anaven alimentant recíprocament. Òbviament, aquest procés guarda uns certs paral·lels amb el de creació i canonització d’Homer, tot i que a una escala molt més reduïda i sense les repercussions panhel·lèniques que s’han assenyalat a l’hora de construir la identitat de l’autor de la *Iliada* i l’*Odissea* i associar-lo a unes obres concretes.

Ara bé, també les característiques especials d’aquests poetes ens fan enfocar aquest procés des d’una perspectiva més local i centrada amb una certa freqüència en contextos rituals i culturals. La tensió entre una difusió panhel·lènica i una tradició localista limita la varietat de la creació de motius biogràfics i afavoreix, en canvi, la persistència i immobilitat d’alguns biografemes. En el nostre cas també, els mecanismes de construcció passen per privilegiar uns motius per sobre d’uns altres. Tanmateix, però, veurem que les diferències són sovint una qüestió d’intensitat o de freqüència, producte de la imatge i del context a què foren adaptades aquestes figures. Per la resta, els mecanismes de construcció biogràfica responen bàsicament als del mite i als de la biografia heroica. I s’adeqüen per exercir una funció representativa o il·lustrativa més que no pas (òbviament) històrica.

L’estudi de Maarit Kivilo, *Early Greek Poet’s Lives. The Shaping of the Tradition* (2010), constitueix un altre acostament a les vides dels poetes grecs antics. La seva anàlisi, adaptació de la seva tesi doctoral, parteix d’un conjunt més limitat d’autors per analitzar els processos de construcció de les biografies dels poetes. El criteri de selecció dels autors (comença amb Hesíode i acaba amb Safo) sembla ja una declaració d’intencions. La hipòtesi de treball de l’autora reposa sobre la idea que no totes les informacions biogràfiques tenen un mateix origen (els versos dels poetes i algunes fonts addicionals de què havia parlat Lefkowitz, bàsicament) sinó que hi

⁵ *Ibidem*, p. 4.

intervenen també, d'una banda, altres factors com els autors, el lloc i el moment de creació de les tradicions i, d'altra banda, la tendència a adaptar els motius biogràfics a temes formulaics i patrons narratius. Les anàlisis de Kivilo encalquen els orígens de les tradicions en alguns casos just després de la mort del poeta i revelen que no són producte únicament de l'antiquarisme i la historiografia i que, per tant, requereixen una anàlisi individualitzada en cada cas. La recerca sobre les tradicions d'aquests poetes arcaics ha tingut com a primera conseqüència la discussió de la postura primera de Lefkowitz, segons la qual totes les dades biogràfiques procedeixen pràcticament d'un mateix tipus de fonts, la comèdia i l'obra mateixa dels autors. Aquesta suposició podria tenir més validesa sens dubte per a un determinat producte, els *bioi* hel·lenístics i posteriors, creats per acompanyar les obres dels poetes, però no pot ajustar-se a totes les informacions de caire biogràfic que s'han transmès sobre poetes. Qualsevol informació sobre un Museu o un Olè genera una tradició pròpia, però alhora alimenta i condiciona la tradició i definició global dels poetes que s'ubiquen en un context cultural similar. També cal tenir en compte que el públic a qui es podia transmetre aquesta informació biogràfica era senzillament diferent i tenia unes altres necessitats d'informació. Potser simplement es tractava d'un públic molt més popular i menys cultivat que generava la necessitat d'una explicació de la vida del poeta que se celebrava en el culte.

Kivilo, en part, recull el testimoni de Janet Fairweather (1970, i sobretot 1983) que havia intentat defugir de la rigidesa de l'anàlisi primera de Lefkowitz i havia incorporat alguns motius més per explicar els mecanismes de construcció biogràfica. Fairweather assenyalava com a causa principal de la generació de tòpics biogràfics "the universal tendency of people, when attempting to make sense of the past, to organize what they know of it in tidy and memorable patterns, along fairly standard lines"⁶. I recorria al que anomenava "narrativa tradicional", que englobaria tot allò que hom podria definir o entendre amb els termes "myth, legend, folktale and romance". El que ens interessa d'aquest enfocament és poder establir uns mecanismes de formulació i d'utilització de patrons narratius, que, en plans paral·lels, poden definir la construcció i la narració de tipus biogràfic sobre els poetes, però també sobre figures no literàries. En aquests articles, hem trobat un bon grapat dels motius biogràfics que hem concretat en el subconjunt dels poetes mítics, fet que confirma que els mecanismes no distingien en essència la historicitat o la disponibilitat de la

⁶ FAIRWEATHER (1983), p. 316 i s.

informació sobre l'objecte narratiu, sinó que el que va marcar diferències d'apreciació sobre les vides dels poetes mítics era especialment el context d'ús i de recepció de l'obra dels personatges, no pas la constitució de la línia bàsica del poeta com a operador cultural.

D'altra banda, ens volem fixar en alguns altres factors que fan créixer els motius presents a les *Vitae* dels poetes, segons Fairweather. Parla, per exemple, de les tradicions locals. Aquest és un tret bàsic que caracteritza una part considerable de les informacions sobre les que hem treballat en aquestes pàgines. El problema amb aquesta mena d'informacions és la manca de context per interpretar les contalles, extretes de la ubicació original i després d'haver passat per diversos canals de transmissió tant oralment com per escrit, amb intencions i destinataris cada vegada més desplaçats del que s'hi explicava. Sovint, han quedat també distorsionades per l'interès a fer-les encaixar en una lògica molt i molt transformada i a esquemes d'estructuració del pensament que ens desvien del sentit que tenien per a la societat o el grup que les generà i utilitzà.

En uns altres paràmetres, hem d'ubicar les investigacions que s'han dut a terme sobre poetes individualment. Els resultats en aquest camp han donat fruits molt positius, especialment els que s'han centrat en l'anàlisi i la construcció de la figura d'Homer.

Homer, per raons òbvies, constitueix un cas a part, però, tot i que depassa l'àmbit d'aquesta recerca, ens ha estat útil en alguns aspectes de la investigació. Sovint just substituint el nom, el d'Homer pel d'un altre poeta, hem identificat els mateixos mecanismes de creació biogràfica sobre els poetes que el precediren. Les aportacions de Barbara Graziosi han estat decisives. No tan sols han provocat una evolució dels estudis sobre la figura d'Homer, sinó que a més a més, com hem dit, han reconduït algunes postures que caracteritzaven l'estudi més influent sobre els *bioi* dels poetes antics, el de Lefkowitz. Les seves consideracions han permès entendre com l'existència de tradicions diferents podia ser el reflex del procés complex de transmissió de l'èpica i de formació del cànon homèric⁷. I també que “all the representations of authors, ancient and modern, result from the impact of their work on a particular set of readers, listeners or viewers” (p. 7), tant en els temps antics, com en les representacions modernes. Això sí, sempre que siguem capaços de calibrar

⁷ Per a l'anàlisi de processos similars sobre la figura d'Hesíode, cf. NAGY (2009).

aquest impacte amb factors decisius per a la formació de la imatge del poeta com la religió i el culte heroic.

El fet que poetes com Homer, Hesíode o Orfeu gaudeixin d'una tradició biogràfica rica ha permès identificar-hi elements, a manera de *patterns*, que faciliten el modelatge de les figures d'aquests operadors culturals. Una taxonomia d'aquests motius biogràfics va ser proposada per J. Pòrtulas a “Vida y muerte del poeta”⁸ i, tot i no tenir la intenció de ser un esquema exhaustiu, concreta per al poeta les línies bàsiques de la construcció de la figura heroica. I, precisament, molts d'aquests *patterns* s'han reproduït entre les notícies de caire biogràfic que han vestit la figura del poeta mític. Indagar en l'especificitat d'aquest grup passarà per detectar els motius més freqüents i significatius i, a més a més, les semblances entre ells i els poetes que qualificarem en aquestes pàgines d'“històrics”⁹.

Però els estudis individuals no s'han centrat exclusivament en les tradicions sobre Homer. Entre d'altres, podem recordar també les aportacions que s'han realitzat sobre les tradicions biogràfiques d'Hesíode¹⁰. I encara en els darrers anys han merescut l'atenció els poetes ubicats en l'àmbit de les doctrines òrfiques (Orfeu, Museu, Linos, Epimènides) arran de l'edició d'Alberto Bernabé dels poetes èpics (de Gruyter, 2004-2007), amb els tres volums dedicats a *Orphica*, i de les contribucions que se n'han derivat des de diverses perspectives. L'impuls sobre l'estudi d'aquests poetes no ha quedat només centrat en l'apartat de les idees filosòfiques i religioses, sinó que, de retop, s'han abordat qüestions sobre la creació i el desenvolupament dels personatges del mite i la producció de pseudoepigrafia. No obstant això, la major part de la investigació sobre aquests poetes no s'ha focalitzat en les construccions biogràfiques sinó més aviat sobre una hipotètica reconstrucció del marc de pensament en què es podia moure la producció pseudoepigràfica que se'ls atribuï i, com a conseqüència, la imatge que podia avenir-se amb aquesta mena d'usos. Per

⁸ PÒRTULAS (1994), p. 63-65.

⁹ Aquests temes i alguns altres que, segons Kivilo, tenen un paper important en la formació de les tradicions biogràfiques són recurrents en una altra mena de personatges com els endevins, els savis, els tirans o els herois, amb el benentès que “a closer look at them reveals, however, that even though figures of different walks of life often share some of the formulaic topics, each “profession” seems to attract a characteristic set of formulaic themes at the same time” (KIVILO (2010), p. 219). Per il·lustrar aquesta idea, Kivilo enumera els aparellaments més habituals entre els col·lectius varis que té en consideració (endevins, tirans, savis o herois en general), per la qual cosa aporta, en dues taules diferents, els lligams entre els temes formulaics i les “professions”, d'una banda, i els temes i les figures representatives d'aquestes dedicacions, de l'altra (p. 221 i 226-231).

¹⁰ Cf. MIRALLES-PÒRTULAS (1993) i NAGY (2009).

L'abundància de les fonts, la persistència en el temps i pel tarannà mateix del poeta, que va assolir una difusió panhel·lènica, Orfeu, en particular, ha generat moltes pàgines d'anàlisi, que han pogut enriquir els arguments de la nostra investigació. En aquestes figures s'ha revelat més clarament quins mecanismes podien ajudar a caracteritzar uns suposats autors de poesia relacionada amb corrents religiosos místics i la influència poderosa d'Orfeu sobre uns poetes que van quedar sovint en una posició subsidiària. Deixarem constància també de l'interès que ha suscitat la tradició sobre Epimènides, un personatge que balla entre la història i el mite. El fet de ser una figura polièdrica (poeta, profeta, savi, purificador) que va quedar inserida en diverses tradicions locals, ha desenvolupat un llegat molt interessant que s'ha deixat analitzar des de diferents perspectives. Inclòs en l'edició de Bernabé dels poetes òrfics, no ha deixat mai de cridar l'interès dels estudiosos. Entre les darreres intervencions sobre el poeta, esmentem el volum *Epimenide cretese*, publicat el 2002 i fruit del congrés que es va dur a terme a Nàpols tres anys abans sobre la figura del cretenc. La primera part del llibre recull les aportacions sobre la *vita* d'aquest personatge. Es tracta, doncs, d'un poeta que es va revisitant periòdicament.

També d'alguns altres poetes que corresponen a l'àmbit del mite s'han tractat aspectes parcials de les seves biografies i s'ha emfasitzat, per exemple, el tema del viatge, del culte heroic, dels *πρώτοι εὐρηταί*, entre d'altres.

En termes generals, però, la majoria de les aportacions en aquest camp s'han centrat en els personatges aïlladament, ja sigui per la indiscutible poca informació sobre els poetes, ja sigui per la presentació, fragmentària, de la informació biogràfica dels poetes, i s'ha posat poc esment al conjunt d'aquests operadors culturals.

Algunes propostes d'anàlisi d'aquest grup de poetes mítics han ofert un enfocament diferent, més ajustat a la visió de conjunt que just ara reclamàvem. Allò que pot donar valor a aquestes informacions disperses, notícies esporàdiques en autors de llocs i èpoques ben diferents, és precisament cercar-hi un fil conductor, una base comuna que confirmi o desmenteixi una imatge més o menys homogènia dels primers poetes grecs. En aquesta línia s'han pogut llegir algunes propostes sorgides des de la Universitat de Barcelona. En primer lloc, recordem el volum coordinat per Carles Miralles i Nicole Loraux, sobre les figures que ara podríem denominar "intel·lectuals" a la Grècia antiga, els mestres de veritat. A la primera part, dedicada al poeta, les aportacions de Carles Miralles i Jaume Pòrtulas, d'una banda, sobre la imatge del poeta a l'arcaisme, i de Natalia Palomar, sobre el poeta tràgic, de l'altra, obren el camí per desxifrar quin paper tenia el poeta i amb quins arguments els grecs

desenvoluparen i feren encaixar aquests operadors culturals en les coordenades religioses, polítiques i sapiencials del món antic. El títol del primer article que hem esmentat, “L’image du poète en Grèce Archaïque”, assenyala ja el centre d’interès, la imatge del poeta, els recursos que es posen al servei de la creació d’una figura representativa i simbòlica per a la societat, “la «biographisation» de traits spécifiques à la parole poétique” (p. 27). O dit d’una altra manera, “ce qui nous intéresse, dans cette exploration des fictions biographiques d’époque ancienne, ce n’est pas de déterminer des données objectives et vérifiables s’articulant en un discours biographique au sens moderne du terme, mais de voir comment, *sub specie biographiae*, on construit un ensemble de récits (si nous les appelons *bioi* c’est faute d’un terme plus adéquat, et non parce que nous nous laissons tromper par leur réalité supposée), récits qui, par des recours spécifiquement narratifs, véhiculent une vision, presque une théorie, de la tâche et du destin des poètes archaïques”¹¹. L’exemplificació amb la figura d’Hesíode deixa clara també la importància de la intercessió de l’oracle, de Delfos eminentment, com a força aglutinadora i homogeneïtzadora de la figura dels poetes que encarnaven formes de la saviesa arcaica i com a via per a l’heroïtzació.

El nostre estudi, però, no es pot limitar a la imatge del poeta en època arcaica, ni tampoc ha de pretendre escatir què pot haver-hi d’arcaic en els motius i les tradicions que van córrer sobre els poetes mítics. Malgrat tot, tractarem almenys d’aclarir si va perdurar aquesta idea del poeta com a instaurador de l’ordre i quines adaptacions i modificacions van incorporar les contalles que autors molt posteriors a l’època arcaica continuaven recollint i difonent en uns relats ja més estructurats, no sempre sota la forma dels βίoi tradicionals a través dels quals hem conegut les peripècies vitals d’alguns poetes històrics.

Algunes publicacions posteriors, també aglutinades amb la intenció de presentar unes reflexions sobre savis i poetes, van aparèixer al número 18 de la revista *Ítaca* (2002), en què tornen a creuar-se aproximacions a Orfeu, Amfion, Linos, Tàmiris i Epimènides¹², i prefiguren el camp d’anàlisi i les línies mestre d’aquesta tesi. No esmentarem aquí totes les contribucions individuals que ha donat aquesta via d’estudi, de la qual aquestes pàgines voldrien ser una continuació.

¹¹ MIRALLES-PÒRTULAS (1993), p. 56-7.

¹² Els autors d’aquests articles, citats a la bibliografia, són Alberto Bernabé, Jaume Pòrtulas, Joan Silva i Sergi Grau.

Ja creuant la línia de la biografia, ens ha resultat útil també la monografia que recull el cicle de conferències organitzat pel P.A.R.S.A durant els anys 1997-1998 en un volum intítulat *Biographie des hommes, biographie des dieux*¹³. Útil, perquè algunes aportacions posen de relleu que la narració de les “vides” no es pot limitar només a l’esfera humana, sinó que pot tenir per objecte igualment el món de l’imaginari i que el relat biogràfic –no ens referim al gènere biogràfic– s’obre camí en textos que no tenen pas una clara vocació biogràfica¹⁴. De la mateixa manera, algunes observacions fan reconèixer que una acció d’un déu, d’un heroi o d’una persona real esdevé noticiable quan fa sentit per al grup o la societat que l’emmarca com a símbol i emblema. Així hem de llegir les notícies disperses d’un Pausània o d’un Plutarc en agrupar els poetes mítics per marcar, per exemple, els inicis de la poesia. I malgrat que no podem posar en paral·lel el que s’explica a la *Vida d’Apol·loni* de Filòstrat¹⁵ i les informacions que manejarem, en el nostre cas, és més cert que mai que les dades que proporcionen la base al nostre estudi (com la ficció biogràfica sobre Apol·loni de Tiana) tenen sobretot un caràcter semiològic i no pas documental.

És en aquest punt que hem de fer una aturada i posar sobre el paper la utilitat d’incorporar les noves aportacions sobre la biografia antiga per definir les figures dels poetes mítics¹⁶. Des que Leo va realitzar el primer estudi sistemàtic sobre la biografia antiga fins a les darreres contribucions sobre aquest gènere, s’ha reorientat l’enfocament de l’estudi d’aquestes obres. Ja no interessa tant determinar-ne els aspectes més formals (com són l’adequació a les estructures i als esquemes establerts per als gèneres) sinó més aviat analitzar de quina manera aquest tipus de narrativa incideix en la creació d’una imatge del personatge –poeta, filòsof o heroi, fins i tot– per a una comunitat i un temps. El procés que seguirem, per tant, passa per

¹³ DESCLOS (2000).

¹⁴ Així també MOMIGLIANO (1993), p. 23-42.

¹⁵ Cf. les anàlisis d’HANUS, P. (2000). “L’ombre du sage. Un processus de mythisation à partir de la *Vie d’Apollonios de Tyane*”, dins DESCLOS (2000), p. 217.

¹⁶ No entrarem en la definició i la configuració del gènere biogràfic, tal com el podem identificar des de l’època hel·lenística, perquè la major part de la construcció biogràfica dels poetes mítics passa per una altra mena d’autors i d’intencions. Tanmateix, en alguns casos, les informacions podrien ajustar-se a l’esquema d’aquest gènere. L’obra que encetà els estudis sobre el gènere biogràfic és la de LEO, F. *Die griechische-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*. Leipzig (1901). Per a un estudi més detallat sobre els orígens del gènere, cf. DIHLE. *Studien zur Griechischen Biographie*. Göttingen (1951) i sobretot MOMIGLIANO. *The development of Greek Biography*. Cambridge, Mass. (1971), que defuig definitivament la rigidesa de les classificacions sobre els tipus d’obres biogràfiques i parla d’intencions o contribucions a la biografia en els orígens del gènere. Hem de citar també l’obra de TOMAS HÄGG. *The Art of Biography in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press (2012). Per a una exposició clara sobre l’evolució dels estudis biogràfics, cf. GRAU (2009), p. 7-53.

documentar els testimonis d'aquest interès per les vides dels poetes, establir-ne l'articulació en contalles (que eventualment van adoptar la forma d'un βίος) i justificar la mentalitat de la societat que generava la creació o l'ús de les contalles que atorgaven a aquest poeta i aquesta poesia un paper protagonista en la institució de la comunitat, de la festa, del grup familiar o de culte.

Volem citar aquí la darrera aportació de Thomas Hägg sobre el tema. En la seva obra *The Art of Biography in Antiquity* (2012) desenvolupa i exemplifica les darreres tendències sobre el tema i hi pretén demostrar que la biografia, o els textos que es poden llegir des d'una perspectiva biogràfica, presenten una indefinició que els estudis clàssics han volgut limitar dins uns motlles que s'ajusten poc als testimonis que tenim. En aquest sentit, afirma des de les primeres pàgines que “biography is more subject matter than form” (p. 3). Un exemple d'aquesta observació és l'anàlisi de les vides d'Isop, d'Alexandre i d'Homer del tercer capítol “Popular heroes: the slave, the king, the poet”. Aquestes pàgines van precedides pel plantejament que aquests textos no eren estructures tancades sinó el resultat d'un interès per unes figures que ja es va començar a manifestar en èpoques molt anteriors als relats finals que podem llegir ara. Alguns trets que defineixen aquests “open texts” eren el caràcter aglutinatiu i un grau important de variació o indeterminació, que en provocava una “dynamic instability”, tant en la gènesi com en la transmissió i reelaboració¹⁷. El resultat final d'aquesta mena de textos, encara que pot presentar l'estructura d'una biografia, ofereix alternatives per a la caracterització biogràfica i se subordina a la inclusió de contalles, endevinalles, faules, cartes i altres materials heterogenis en una proporció molt superior a altres tipus de textos biogràfics. Les anàlisis d'aquestes *Vides*, doncs, ens obren la possibilitat d'identificar un interès biogràfic darrere les contalles sobre els poetes mítics i analitzar com aquestes figures i les narracions sobre ells van esdevenir receptacle d'addicions, sostraccions i transposicions.

Així doncs, sabem que els primers relats “biogràfics” que van suscitar interès entre els antics versaren sobre els poetes; i, amb molta probabilitat, algunes d'aquestes contalles i curiositats (incloses eventualment després en relats estructurats) havien començat una cursa de llarga distància molts segles abans. És un lloc comú apel·lar a la contalla dels polls relacionada amb la mort d'Homer, que apareix

¹⁷ HÄGG (2012), p. 99-147, esp. p. 99-101. El concepte d’“open texts” és manllevat de KONSTAN, D. (1998). “The *Alexander Romance*: The Cunning of the Open Text”. *Lexis* 16 (1998), p. 123–138.

documentada a Heràclit¹⁸, o a la constatació que algunes parts de *Certamen d'Homer i Hesíode* remunten al sofista Alcídamant. Amb Aristòtil i l'escola peripatètica, aquests episodis i anècdotes foren sistematitzats de formes diferents i pogueren després constituir el material base per a les biografies posteriors. En el cas dels poetes, podien oferir anècdotes sobre les morts, la iniciació del poeta o altres motius importants per a la individuació d'aquest grup de personatges. Malgrat tot, les dades sobre els poetes mítics no les extraiem exclusivament de la biografia peripatètica ni de l'alexandrina, que va produir, ja d'una manera sistemàtica, aquesta mena d'escrits, breus, sobre els poetes, els *bioi* que encapçalaven les edicions i donaven informació succinta, amb molt material extret de les obres mateixes, sobre els fets més destacables de la vida del poeta. En el fons, pretenien explicar i justificar els motius, les anècdotes i peripècies vitals que lligaven íntimament obra i autor.

Hem de dir que alguns relats dels quals hem obtingut informació sobre els poetes prenen la forma de “an account of a life from birth to death”, segons la definició formal de biografia de Momigliano. Ara bé, també és Momigliano qui ens fa notar la distinció entre “contributions to biography (such the *Agon* between Homer and Hesiod, or the *Banquet of the Seven Wise Men*) and real, full-fledged biographies” (p. 28) i que aquestes contribucions, els relats sobre episodis específics de la vida d'un home, venien des del segle V ençà¹⁹.

El nostre tema, en qualsevol cas, no ens deixa fer la distinció entre relat mitològic i biogràfic, sinó que només podem procedir com Desclos afirmava en la introducció, “négligeant l'habituelle distinction entre récits mythologiques et biographiques” (p. 7). Per tant, necessitarem concretar quin és el procés de definició i concreció de les peripècies vitals dels herois, del poetes, per arribar a una construcció biogràfica més o menys coherent (que no vol pas dir contínua), això és, en paraules de Pellizer, “mostrare come questo meccanismo di articolazione di unità narrativa minimali, attraverso un processo di continua agglomerazione, di progressiva aggiunta –come per amalgama– di tratti specifici, singolari, idiosincratici, si può evolvere fino a costruire un'ampia e dettagliata biografia, una leggenda individuale specifica che a questo punto si pone generalmente come “storica”, cioè, come un dispositivo narrativo opposto al “mitico”, al “poetico”, al “mostruoso” o al “prodigioso”, che pretende quindi di definirsi come discorso *vero*, ed esige dai suoi enunciarî

¹⁸ Fr. 22 B 56 D.-K. = 21 Marcovich.

¹⁹ MOMIGLIANO (1971), p. 23-42. Les cites textuais són de p. 11 i 28 respectivament.

un'adesione di tipo fiduciario, un *credere*"²⁰. La reflexió, en el fons, és sobre la "importanza dei racconti eroici nella formazione dei modelli di autoindividuazione (singolare e collettiva) che si producono all'interno di una cultura e in essa agiscono, non di rado su periodi di lunga durata".

Les darreres publicacions que volem ressenyar no corresponen a les tradicions biogràfiques dels poetes sinó a les d'uns altres operadors culturals, els filòsofs, amb qui comparteixen alguns aspectes pel que fa a la generació i construcció de la tradició biogràfica. Aquestes darreres contribucions han conjugat les noves definicions i usos de la biografia antiga amb l'anàlisi dels motius biogràfics aplicats als poetes i als herois. Ens referim a les obres d'Alice S. Riginos (1976), Ava Chitwood (2004) i Sergi Grau (2009). Els dos primers estudis se centren en uns filòsofs concrets (en Plató, la de Riginos; i en Empèdocles, Heràclit i Demòcrit, la de Chitwood) i la recerca de Grau, més ambiciosa, sobre l'obra de Diògenes Laerci. En els tres casos, s'analitzen els mecanismes narratius de la biografia antiga, tot parant atenció als tòpics i *patterns* preestablerts que impregnen les anècdotes biogràfiques i tractant d'eliminar, de l'estudi de la filosofia antiga, "the same misleading tendency that finds in the subject's biography a justification or interpretation of the subject's work"²¹. L'aportació de Grau fa una passa més i marca com a objectiu de la recerca "classificar i analitzar tots els petits nuclis narratius significatius que es descabdellen en les narracions biogràfiques d'aquests personatges –allò que hem anomenat *biografemes*– i observar-ne la recurrència i, especialment, el sentit que tenen per a la imatge dels filòsofs en la mentalitat grega i la seva valoració, amb el benentès que aquest sentit pot il·luminar-ne també l'origen"²². I això comporta també traslladar l'anàlisi puntual de les construccions biogràfiques just al centre de la societat que les produeix i les entén: "Per això la investigació que s'imposa és l'anàlisi de les mentalitats que van generar les biografies, la societat en el context de la qual els signes que s'hi expressen feien sentit. El present estudi, ja ho avancem, pretén inserir-se en aquest èmfasi nou sobre la biografia i les biografies antigues que s'inaugurà ja fa més de tres dècades i que va donant resultats molt més tangibles, i m'atreviria a dir més interessants, per al coneixement del món antic que no pas els basats estrictament en els orígens, les característiques formals o la realitat històrica de les contalles

²⁰ PELLIZER (1986), p. 43-44.

²¹ CHITWOOD (2004), p. 143.

²² GRAU (2009), p. 3.

biogràfiques²³.

En tots tres casos, ja hem dit que en un nivell de concreció, objectius i resultats diferents, es procedeix a la definició dels mecanismes i del procés de tipificació i de construcció biogràfica.

Grau recorda que la narració biogràfica queda organitzada en tòpics narratius estandarditzats que “creen un autèntic motlle prefigurat al qual s’adapten necessàriament els materials de què disposa el biògraf, ja que, en realitat, constitueixen el seu «motlle mental»”²⁴ i els blocs principals són els següents:

1. Avantpassats i orígens.
2. Naixement.
3. Joventut i educació.
4. Fetes, virtuts, caracterització general.
5. Mort i conseqüències *post mortem*.

Aquest llistat de motius cobra sentit quan es pot relacionar amb les maneres d’operar del biògraf antic, “els pressupòsits i les formes de pensament, per tal de comprendre’n millor els productes”²⁵. I tal com aquests objectius poden ser transversals en les anàlisis de filòsofs, poetes, endevins o herois, tanmateix la manca d’homogeneïtat en els materials a tractar és el que marca la diferència del grau de concreció dels motius biogràfics aplicats al col·lectiu que es pretén analitzar. Així doncs, la disponibilitat i la natura del material sobre els poetes mítics ens obliga a

²³ GRAU (2009), p. 17-18.

²⁴ GRAU (2009), p. 35 i s. i 203-4. CHITWOOD (2004), p. 7-11, ja havia assajat una primera classificació d’aquests mecanismes, però sense infondre-hi un sentit i ordenació. RIGINOS (1976), opera amb una mateixa metodologia i fa una classificació detallada i exhaustiva dels tòpics, dels quals, però, pretén en certa manera, determinar una correspondència d’aquests tòpics amb el Plató “històric”; sobre aquest aspecte, reconeix l’autora, no es poden treure resultats clars (p. 199). KIVILO (2010), p. 207-224, d’altra banda, fa una valoració dels “formulaics themes”, els patrons o motius que es van repetint de tradició en tradició, entre els quals compta els orígens significants, la iniciació, la disputa amb l’autoritat, el viatge, els oracles, els prodigis relacionats amb la seva activitat, la capacitat per resoldre conflictes (curacions, restauració de la pau...), la presència d’animals, la mort significativa i la relació del poeta amb dites i expressions proverbials.

²⁵ GRAU (2009), p. 105. En el capítol III (p. 105-189), Grau explica els recursos dels biògrafs presents en les biografies dels filòsofs, en una relació d’una quinzena d’apartats, que enumerem aquí: Tipificació; dades biogràfiques inferides de les obres dels autors; concreció; il·lustració, mitjançant anècdotes, de la doctrina d’un filòsof; transposició i fluctuació d’anècdotes i dites; «retruc»; representativitat cronològica; influència filosòfica transformada en relació personal; la filosofia és una forma de vida, no pas una adhesió intel·lectual; la filosofia està per damunt de la retòrica, la poesia i la resta de les arts; la filosofia és, indiscutiblement, un invent grec; el més petit, o el qui arriba el darrer o el que menys qualitats té, esdevé el més gran, el cap de l’escola; anècdotes i contes populars; les tradicions positives i negatives conviuen sense causar cap problema al compilador i paral·lelisme amb les biografies dels herois i els poetes. En aquest aspecte, es recullen les propostes emeses ja per Lefkowitz i Fairweather en les obres o els articles que hem citat.

analitzar de manera diferent les mentalitats subjacents a les informacions biogràfiques, que no són directament conseqüència d'una intenció biogràfica, sinó que responen a altres menes d'intencions.

Per això, hem decidit distribuir els motius biogràfics en dos grans blocs. En el primer, la característica fonamental és la individuació del poeta per inserir-se en un àmbit o una tradició cultural, religiosa o política específica. Aquests elements el determinen com a element axial de definició de la realitat a què dona sentit la seva presència. S'hi tenen en compte les genealogies, les relacions entre poetes i amb la divinitat, en modalitats diferents de la genealògica (inspiració, iniciació, relació magisterial), i la pàtria. Aquest primer apartat marca una gran diferència entre el poeta mític i el poeta "històric", almenys per la freqüència i la recurrència dels motius associats. L'altre gran bloc, que hem encapçalat amb el títol "Vides", ofereix una imatge del poeta més "canònica", assimilable en gran mesura a la imatge tradicional que el poeta mostra en els βίoi i en una altra mena de narracions de caire biogràfic. En aquest bloc, el poeta mític mostra també gran similitud amb les figures dels filòsofs o dels herois.

A la vista d'aquestes noves orientacions, cal complementar i revisar, si cal, la manera com s'han abordat els poetes per separat, totalment o parcialment, (Orfeu, Museu, Linos, Tàmiris...), perquè la crítica actual sovint ha acabat construint una mena de biografia individuada del poeta mític, sobredimensionada per l'acumulació de dades. Aquestes dades, tanmateix, han estat pot discutides en el context més ampli de les tradicions sobre aquest grup de personatges que els antics percebien de manera més o menys uniforme, o almenys homologable. Des del nostre punt de vista, no basta aportar les notícies biogràfiques sobre el poeta, sinó que, a més, convé contrastar-les amb les maneres diverses com s'ha explicat una mateixa idea en la mateixa figura mítica i sobre l'ús dels motius biogràfics i de caracterització en altres poetes. Convé cercar, doncs, un marc general en què es pugui explicar per què aquests tòpics han canviat al llarg del temps, en quin context i per quins motius s'han produït els canvis, si n'hi ha hagut, i quina força d'autoritat tenen en cada cas les tradicions. És a dir, com s'han projectat i superposat els trets biogràfics sobre un poeta mític en èpoques diferents i per interessos distints.

El resultat de la investigació que hem dut a terme sobre els poetes mítics, per tant, ens fa pensar que cal emprendre el tema des d'una altra perspectiva, no tant catalògica —és a dir, limitant-se a l'enumeració i acumulació dels trets biogràfics que

ens han arribat–, sinó més pròpiament crítica. El nom d'alguns poetes podria haver esdevingut receptacle de patrons biogràfics i d'arquetips culturals i religiosos, és a dir, podia oferir un suport a la voluntat de definir una figura a la carta, per tal d'emmarcar-hi els interessos col·lectius. S'ha de prestar atenció també als receptors de l'obra que s'atribuí al poeta i a la persistència de les tradicions pseudoepigràfiques en alguns casos. El poeta, o el text, esdevé l'instrument de control de l'àmbit festiu o ritual, que transcendeix l'experiència quotidiana.

Pel que fa a la metodologia, en primer lloc, tractarem d'aïllar els motius que es van repetint en moltes figures, encara que no en totes, per confegir, en la mesura del possible, una taxonomia que defineixi els motius biogràfics principals dels poetes mítics. Aquests patrons biogràfics poden haver facilitat la incorporació dels poetes en àmbits geogràfics, temporals i culturals nous i diferents (sovint amb l'ampliació d'atribucions i facetes que els permetin encaixar en el context en què es requeria el nom del poeta-heroï fundador) i/o rebatre també l'autoritat d'un altre personatge. A més a més, contrastarem les notícies biogràfiques sobre aquests poetes amb les tradicions referides als poetes "històrics".

Cal afegir també, doncs, unes reflexions sobre les fonts de les quals provenen les dades sobre els poetes mítics. Comencem a processar dades biogràfiques des dels mateixos poemes homèrics i d'Hesíode i ens arriben fins a les compilacions i obres enciclopèdiques bizantines. La quantitat de material i la natura molt diferent, de vegades, s'ha dipositat en narracions més o menys contínues, que trobem en passatges de Conó, d'Apollodor, de Pausànias, en compilacions mitogràfiques o astronòmiques com les d'Higi o Eratòstenes, en relats etiològics, en alguns βίοι de la Suda. Altres vegades, els poetes mítics són protagonistes de tragèdies o de comèdies i de vegades objecte d'estudi crític. Aquesta heterogeneïtat ens ha obligat a treballar de manera diferent per estructurar el material i cercar mecanismes clars de generació de motius biogràfics. Però un altre domini molt important de generació de motius biogràfics (i d'obra, per descomptat) per a aquests poetes és el del culte, que transfereix l'interès pel poeta de la curiositat biogràfica a la necessitat de vinculació del poeta amb el ritual, amb la fundació i justificació del culte. Ara bé, precisament aquesta diversitat ens ha permès determinar que els poetes mítics han estat molt presents en l'imaginari dels grecs antics, i que l'enfocament d'aquestes figures ha pogut variar segons les èpoques i adaptar-se a les necessitats i a l'evolució de les mentalitats. La mateixa idea ha pogut anar evolucionant desplegada en biografemes diferents al llarg dels temps: sempre s'hi transmetia un nucli comú, però se'n variava

la forma, depenent del context, espai i temps que l'ha utilitzat i l'ha redefinit. Així doncs, amb la idea que no cal cercar només narració biogràfica en textos estructurats, volem incorporar en aquest treball també l'aportació de Grau sobre la construcció de la imatge dels filòsofs amb la seva proposta d'anàlisi d'aquesta mena de narracions: "En primer lloc, pot servir de referent per a analitzar la forma i la funció narrativa biogràfica en autors que no són essencialment biògrafs, començant per Homer, al llarg de tota la literatura grega antiga. En efecte, molts dels *biografemes* que hem analitzat aquí, i evidentment altres de diferents que són aplicables a les vides d'altres menes de personatges, constitueixen un corpus narratiu en peces o fragments literaris que no són pas biografies en sentit ple, però que en ells funcionen exactament com en les biografies de ple dret i, sobretot, cerquen el mateix efecte. Creiem que pot ser una bona aportació a la *uexata quaestio* dels límits o els llinars del gènere biogràfic que revisàvem en el primer capítol i, especialment, als paràmetres, no històrics, però sí filològics o fins sociològics o antropològics, en què aquestes narracions han de ser interpretades"²⁶.

Donem per fet que no és possible, ni tindria sentit, incloure en aquest estudi tots els poetes mítics. Amb l'obligació d'haver de limitar el nombre d'aquestes figures, optarem per estudiar els qui ofereixen unes construccions biogràfiques més extenses i riques, que permetin exemplificar més profusament els motius biogràfics que proposarem.

Pel que fa a la disposició de la informació, el criteri per analitzar les informacions no encaixava en una presentació de dades mitogràfiques, sinó que convenia més operar per motius, i aquests són els que determinen la selecció dels poetes a analitzar. Hem optat per agrupar en blocs temàtics més genèrics les informacions que en altres anàlisis dels tòpics o tradicions biogràfics han quedat per separat. Per exemple, la disputa amb l'autoritat i la participació en conteses queden analitzades conjuntament, perquè el leitmotiv comú és la legitimació de l'autoritat, l'aprovació o la sanció de la figura en un context fundacional i de jerarquia. Aquesta organització ha provocat la repetició de certs continguts més vegades de les que desitjàvem, però hem optat per repetir-los si ho consideràvem necessari per seguir el fil de l'argumentació. També en aquestes pàgines, es fa notar la presència constant d'alguns poetes –Orfeu n'és el cas més clar– i l'aparició ocasional d'alguns altres –Himeneu, Olè de Lícia, per posar-ne alguns exemples–. També volem aclarir quin ha

²⁶ GRAU (2009), p. 538.

estat el criteri per seleccionar els motius biogràfics. Com era d'esperar, la caracterització d'aquestes figures no ha estat igual per a totes, ni homogènia quant a les fonts. Això vol dir que també ha estat variable la presència concreta del motiu biogràfic en cada poeta. S'han descartat, per tant, els motius que apareixen amb molt poca presència. Pot tractar-se d'un tret molt important en la caracterització d'un poeta en concret, però no tenir paral·lels en altres poetes mítics. En aquests casos, la informació pot aparèixer connectada amb un altre motiu ressenyat i l'hem analitzat com a complement, inclosa en un apartat més genèric. Pensem, per exemple, en el motiu genèric de la tara física, que només hem observat en el cegament de Tàmiris, o la generació de dites populars prenent com a base un element de la tradició biogràfica del poeta. El primer cas queda analitzat i associat al motiu de l'enfrontament amb les Muses. El segon, l'hem ajuntat a la contalla que les ha generades.

En alguns apartats, hem incorporat quadres sinòptics per oferir una visió de conjunt d'algun motiu concret, més simplificada, amb les fonts principals i alguna idea clau d'interpretació del motiu, amb la intenció de facilitar la identificació de les primeres aparicions i l'evolució de la tradició biogràfica sobre un mateix poeta.

Finalment, com a afegit al tema de les fonts, es planteja la qüestió problemàtica de la cronologia de les notícies sobre aquests poetes. No en podem esperar gaires conclusions²⁷. Malgrat tot, alguns temes poden abordar-se amb aquest enfocament. Tractarem, doncs, d'aclarir si la creació i la utilització de motius molt concrets és producte d'una determinada època o moda, o si són elements que s'han usat al llarg del temps, així com també intentarem identificar com i en quins moments un poeta pot absorbir motius establerts i compartits entre ells, per tal de cercar un sentit a qüestions com la confrontació entre les tradicions locals i les de caire més panhel·lènic o el culte heroic al poeta, per exemple. La dificultat per aïllar escrupolosament les fonts i l'origen és òbvia; malgrat tot, no renunciarem als casos que puguin ser analitzats des d'aquesta perspectiva.

Només ens resta ja comentar dues qüestions de presentació. A les pàgines finals, s'inclouen dos índexs, un de les fonts antigues i un altre que comprèn noms i motius. La intenció d'aquest darrer és oferir la possibilitat de reconstruir la figura del poeta amb la relació de tots els biografemes que han intervingut en la caracterització, sense discriminar èpoques o variants. D'aquesta manera es pot compensar la

²⁷ Així ho expressen ja FAIRWEATHER (1983), p. 349: "Dating of particular items is made problematic by the fact that, as we have seen, some biographical stereotypes retained popularity from the earliest days to the end of classical antiquity and even beyond".

distribució dels continguts, per blocs temàtics, que hem triat per presentar les anàlisis de les tradicions biogràfiques. Finalment, hem decidit incorporar la traducció dels textos que han configurat la base de la nostra recerca. Si no se n'indica el traductor, la versió és original. Pràcticament en tots els altres casos, les traduccions han estat publicades en la col·lecció de textos grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge; les que apareixen sota l'autoria de J. Pòrtulas i S. Grau, són de l'obra *Saviesa grega arcaica* (2011), dels mateixos autors.

III. Anàlisi de les construccions biogràfiques

1. Orígens dels poetes mítics

Els grecs antics tenien maneres diverses d'establir les relacions de dependència i de proximitat en les obres dels poetes antics i, en el cas dels personatges que tractem, un dels aspectes que més es privilegiaren recaigué en l'àmbit de les relacions de parentiu i de successió entre mestre i deixeble. Ser "fill o deixeble de" vol dir tractar uns mateixos temes, fer un tipus de poesia similar, moure's envers un mateix objectiu de públic.

D'acord amb aquest supòsit, l'objectiu és traçar, sempre que sigui possible, les maneres com els antics establiren un bloc definit de poesia bastit a partir de les similituds dels uns amb els altres. El fet que un poeta sigui pare d'un altre havia de ser vist com una dada objectiva, i les possibles divergències, quan es presentaven, eren també deliberadament separadores.

No sempre les tradicions han estat uniformes: un mateix poeta no ha estat fill d'un únic pare o d'una única mare. Cal preguntar-se, doncs, si, en aquests casos, negar una paternitat representa negar una continuació en la línia poètica, per interès d'una reivindicació local o bé simplement representa recollir unes veus, més antigues, més arrelades o simplement diferents. No obstant això, els moviments d'apropiació de poetes per cultes, per ciutats, per interessos definits, han d'haver jugat un paper important en aquesta mena de relacions i s'han d'analitzar en detall. Les èpoques en què apareixen els testimonis més uniformadors o més tendents a la distinció són determinants en aquests afers: donar detalls especials i sobre un episodi concret va ser també un objectiu per a autors tardans i s'ha de tenir en consideració. Cal endinsar-nos tant com puguem en els motius de la transmissió d'aquestes dades divergents de les tradicions majoritàries.

Finalment, cal tornar al punt de partida d'aquesta anàlisi i intentar veure si hi ha hagut tendències que confirmin la uniformització i la preeminència d'un poeta sobre els altres i per part de qui o a quines èpoques.

a. Lligams genealògics

L'imaginari dels grecs va anar desenvolupant un complex arbre genealògic al voltant de certes figures que no va tenir paral·lel en altres poetes. Les construccions dels llinatges d'Orfeu, Museu, Linos i Eumolp, per citar-ne alguns exemples, són extraordinàriament riques si les encarem amb altres com les de Pamfos, Olè o Amfion. Les primeres destaquen per la varietat i la quantitat, d'una banda, i per la recurrència dels mateixos personatges combinats de maneres diferents, de l'altra. Un nou element de sistematització ve de la mà dels llistats de poetes que pretenien unificar i fixar en una línia genealògica els antecedents d'Homer²⁸. En qualsevol cas i sigui quina sigui la procedència, les notícies que podem classificar en aquest apartat corresponen a les tradicions referides al pare, a la mare, als germans, als fills i a l'esposa d'aquests poetes.

a.1 La tradició paterna en les biografies dels poetes

Es destaquen dues tendències bàsiques en la genealogia per part de pare: l'ascendència humana o heroica i l'ascendència divina. No ens sorprèn trobar un conjunt de tradicions que fan dels poetes éssers descendents dels déus. A través de diversos procediments, els grecs varen anar marcant la proximitat, o almenys la relació, entre aquestes dues categories: l'ascensió a la condició heroica n'és un; el motiu de la inspiració poètica n'és un altre²⁹. En el cas que ens pertoca, la genealogia s'usa com a mitjà per plasmar i escenificar aquestes aproximacions i projeccions culturals sobre els poetes mítics.

Ascendència divina

Sembla obvi que el déu més adient per erigir-se en pare de molts d'aquests poetes és Apol·lo³⁰. Hi contribueixen diversos aspectes entre els quals podem destacar la relació del déu amb la poesia i els oracles. A més a més, Apol·lo és vist com l'inspirador d'un tipus de saviesa que molts d'aquests poetes combinen amb

²⁸ Cf. p. 49.

²⁹ NAGY (1990a), p. 10-13; MIRALLES-PÒRTULAS (1998).

³⁰ GRAF (2009b), p. 37-39.

l'experiència mística³¹. Alguns factors externs, com la intervenció de l'oracle de Delfos en la difusió panhel·lènica de la poesia èpica o del culte heroic, no s'han de descartar tampoc³². Apol·lo i el seu oracle anaren apropiant-se de les figures que podien contribuir a la difusió per sòl grec de la ideologia i del poder polític i cultural que representava el centre dèlfic. Tot plegat pot trobar reflex en la paternitat d'Apol·lo d'Orfeu, de Linos, de Filammó i en la descendència posterior que inclou, com a néts d'Apol·lo diguem-ne, Museu (fill d'Orfeu), Tàmiris (fill de Filammó), Eumolp (fill de Museu, de Filammó). Hermes, Zeus i Posidó es troben en una posició subsidiària respecte d'Apol·lo.

Orfeu, fill d'Apol·lo

Els testimonis que ens confirmen que Orfeu és fill d'Apol·lo comencen des de molt antic. Ara bé, les mencions a aquesta ascendència són plenes d'ambigüitats fins al segle IV. Píndar i Baquilides relacionen clarament Orfeu amb Apol·lo, en uns termes que suggereixen la filiació. Però, alhora, tots dos poetes dupliquen la paternitat i el fan fill d'Eagre. Entremig, ja des de Píndar, es fa palesa la relació amb tres personatges més, Linos, Iàlem i Himeneu, amb els quals comparteix la mare, Cal·líope. Alguns d'aquests són considerats fills d'Apol·lo. La duplicitat del pare i la maternitat de Cal·líope permeten, a més a més, que Asclepiades de Tràgil, el mitògraf del segle IV aC, prengui Apol·lo i Cal·líope com a ancestres d'Orfeu i que aquesta genealogia es repeteixi en autors posteriors. Els textos que en parlen són els qui ara comentarem.

Els testimonis de la paternitat apol·línica d'Orfeu comencen el recorregut amb la notícia dubtosa que aporten els versos 176 i s. de la Pítica IV de Píndar (OF 899 I)³³:

ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμυκτὰς ἀοιδᾶν πατήρ ἔμολεν,
εὐαίνητος Ὀρφεύς.

De part d'Apol·lo va arribar el tocador de lira, pare de cants,
ben cèlebre Orfeu.

³¹ COLLI (1977).

³² NAGY (1990b), p. 52-81.

³³ LINFORTH (1941), p. 5 i 22.

Poetes	filiació paterna divina testimonis destacats i informació rellevant	filiació paterna humana o heroica testimonis destacats i informació rellevant
Linos	Apol·lo - <i>Certamen Hom. Hes.</i> 41-50 (descendència fins a Homer) -Conó <i>FGrHist</i> 26 F 1 19 (relació amb les festes Arneides) -Cal·límac fr. 26 Pf.	Eagre -Apol·lodor 1.3.2 -Procle in <i>Hes. Op. prol.</i> p. 29 Gaisford -Tzetzes <i>Chil</i> 6.928 i s. (inversió de la línia que donen Càrax i <i>Certamen</i>)
	Hermes -Diògenes Laerci 1.4 - <i>Suda s. u. Λίνοϛ</i>	Magnes -Escolis a <i>Alex. Lycophr.</i> 831
Orfeu	Apol·lo -Píndar <i>P.</i> 4. 176 i s. -Baqúilides <i>Dithyr.</i> fr. 5, 8-11 Irigoin (?) -Asclepiades de Tràgil (per assimilació amb altres fills d'Apol·lo i de Cal·líope?)	Amfímaros -Pausànias 1.29.6 (relació amb el culte de l'Helicó) - <i>Suda s. u. Αίβοϛ</i> -Eumel fr. 8 -Píndar fr. 128c Sn.-Maehl. - <i>Resos</i> 346 -Plató <i>Symp.</i> 179 d -Càrax (<i>FGrHist</i> 103 F 62) i <i>Cert. Hom. Hes.</i> 145 (inclusió en una nissaga poètica Linos> Pteros> Eagre > Orfeu) -Diodor 1.20; 3.65 (inclusió en una nissaga mística Càrops> Eagre> Orfeu)
		Eagre -Filodem <i>de piet.</i> p. 13 Gomperz -Diodor 4.25.1 procés en diversos estadis (incorporació a un cànon poètic, relacions mestres deixeble, dedicatòria de poemes) que culmina amb dependència genealògica
Museu		Eumolp -Filòcor <i>FGrHist</i> 328 F 208 -Lobon d'Argos fr. 9 Garulli (és a dir, a partir del s. IV en endavant)

Quadre sinòptic de la tradició paterna

			Antifem	-Filodem <i>de piet.</i> p. 13 Gomperz -Pausànias 10.5.6 - <i>Suda</i> s. u. Μουσῶτες
Eumolp	Posidó	-Eurípides <i>Erecteu</i> -Vas d'Hieró, amb Posidó i Amfítrite (490/80) -Apol·lodor 3.15.12 (rapte d'Oritia) -Higt <i>Fab.</i> 157, 273	autòcton	- <i>Hymn.</i> Cer. v. 475 (versió eleusínia?) -Istre <i>FGrHist</i> 334 F 22
			Museu	-Pèlce del pintor Mídias (c. 410 amb Museu, Deiope i Eumolp) -Plató (?) <i>Resp.</i> 363 c-d -Andró i Acestodor (testimonis que els enllacen a partir dels escolis a Sòfoles <i>Oed. Col.</i> 1053 : descendent en cinquena generació del traci: Eumolp, el traci> Cèrix> Eumolp> Antifem> Museu)
Tàmiris			Filammó	-Teòcrit 24, 109-110
			Filammó	-Hesíode <i>Eees</i> Fr. 64 MW
			Ètlios	-Ecolis <i>Op.</i> p. 25 Gaisford
Filammó	Apol·lo	-metopa del tresor dels sicònias a Delfos ? (570-60) -Ferecides <i>FGrHist</i> 3 F 26		
Amfion	Zeus	-Homer <i>Od.</i> 9.262-7 -Àsios de Samos fr. 1 B -Eurípides <i>Antiope</i>		
Epimènides			Fèstios	-Teopomp <i>FGrHist</i> 115 F 67a
			Dosiades	
			Agessarc	-Diògenes Laerci 1.109

Aquests versos constitueixen la primera cita de l'expedició dels argonautes i el catàleg d'alguns herois que en van prendre part. S'hi relata que alguns déus hi enviaren fills seus en senyal d'aprovació de l'expedició. Va ser voluntat divina, doncs, que Hèracles, Càstor, Pòl·lux (per part de Zeus), Eufem i Periclímen (per part de Posidó), Equió i Erit (per part d'Hermes) i Zetes i Càlais (per part de Bòreas), prenguessin part en la gesta, per fer acréixer la seva glòria, tal com especifica Píndar. Si Orfeu s'associava amb Apol·lo, no veuríem res d'estrany en el fet d'enviar-l'hi com a representant.

Fill seu o no, Orfeu aquí és del llinatge d'Apol·lo. Apol·lo en podria ser el pare i l'inspirador del cant del poeta, i precisament per destacar en això és convocat entre els argonautes³⁴. La manera com Píndar suposadament afirmaria la paternitat d'Apol·lo no és plana ni transparent; l'associació pare-fill és més fàcil si centrem l'atenció en els altres ítems del llistat més que no pas si llegim les paraules textuales del poeta referides a Orfeu. En cas de no acceptar una línia genealògica convencional, de pare a fill, que aquí no és prou clara, cal cercar les vies per les quals la relació entre Apol·lo i Orfeu s'ha consolidat fins al punt de poder igualar la força de la paternitat genètica.

En el text, la proximitat entre el nom d'Apol·lo i el substantiu πατήρ al final del mateix vers, tot i que òbviament la gramàtica no en permet la connexió, deixa, d'una banda, oberta una associació d'idees que podria donar suport a una relació de parentiu entre tots dos personatges. D'altra banda, s'inicia una doble via genealògica en què la figura del pare es duplica en el déu Apol·lo i el riu Eagre. El primer exemple clar de la duplicitat entre Eagre i el pare diví Apol·lo se'ns presenta a Píndar mateix. En els versos 11-12 del fr. 128c Sn.-Maehl. afirma que Orfeu és fill d'Eagre. El contingut del fragment que reproduïm podria explicar en part aquesta doble línia genealògica (fr. 128c Sn.-Maehl. amb lectures Cannatà Fera = OF 912):

ἔντι μὲν χρυσαλακάτου τεκέων Λατοῦς ἀοιδαὶ
 ὤι[ρ]ιαὶ παιάνιδες· ἔντι [δὲ] καὶ
 θιᾶλλοντος ἐκ κισσοῦ στεφάνων {ἐκ} Διο[νύ]σου
 βιρομι<ο>παιόμεναι· τὸ δὲ κοίμισαν τρεῖς
 τι[έκεα] Καλλιόπας ὡς οἱ ταθὲν μνᾶμ' ἀποφθιμένων·
 ἃ μὲν εὐχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνεϊ,

³⁴ GRAF (1987), p. 95-99.

ἄ δ' Ὑμέναιον, <ὄν> ἐν γάμοισι χροῖζόμενον
 ... κτον σύμπρωτον λάβεν,
 ἐσχάτοις ὕμνοισιν· ἄ δ' Ἰάλεμον ὠμοβόλωι
 νούσῳι {ὄτι} πεδαθέντα σθένοσ·
 υἷὸν Οἰάγρου <δέ>
 Ὀρφέα χρυσάορα

Hi ha els cants del fills de Leto de filosa d'or
 els peans de les estacions. Hi ha també els cants embriacs de Dionís
 ufanós de corones d'heura. Tres cants condormiren
 els fills de Cal·líope, per a ella record durador dels qui han mort.
 Un celebra Linos, ailinos! vanitós.
 L'altre, Himeneu, que a frec de noces
 ... va endur-se'l primer
 amb els darrers himnes. L'altre, Iàlem, amb la vigoria
 travada per un mal que cau abans d'hora
 El fill d'Eagre
 Orfeu de lira d'or...

De la lectura del text, no queden dubtes que el pare d'Orfeu és Eagre. L'acostament entre els dos personatges queda suggerit amb la unió de l'epítet d'Apol·lo χρυσάορα a la vora del nom d'Orfeu, al darrer vers³⁵. Ara bé, en ajuntar sota una mateixa mare Linos, Himeneu, Iàlem i Orfeu, s'obre el camí a una igualació total entre aquests quatre personatges: és precisament el que fa Asclepiádes de Tràgil en el IV aC (i que és vist com a notícia singular) quan atribueix a tots quatre la paternitat d'Apol·lo. Un dels elements que donarien suport a aquesta idea prové, al nostre parer, de la tradició, aquest cop molt més consolidada, de Linos com a fill d'Apol·lo, de la qual parlarem a l'apartat següent.

Baquilides insisteix en la mateixa associació quan pretén remarcar la personalitat divinal d'Orfeu. De nou, és recurrent el vincle del poeta amb Apol·lo. Baquilides repeteix la mateixa estructura, el pare Eagre i Apol·lo a poca distància (Dithyr. fr. 5, 8-11 Irigoin = OF 900):

³⁵ Referit a Apol·lo, a *Il.* 5.509, 15.255 i altres llocs. El significat d'aquest epítet és controvertit. Cf. CANNATÀ *ad loc.* i JANKO *comm. ad Il.* 15.254-9 (*The Iliad: a Commentary*. Cambridge, 1994. Vol. 4).

κλε[ἴο]ν <σ>ε τὸν Οἰαγρίδα[ν]
 [ἔ]κα[τ]ι Μούσας ἐρασιπ[λοκάμου·
 < ? ———>
 [τοῦτο]ν ὁ τοξοδάμας
 [τίμασ' ἐ]κάεργος Ἀπόλλ[ων·

Et celebraven a tu, l'Eàgrida,
 per voluntat de la Musa de rínxols encisadors
 ...
 aquest, l'Arquer
 el va honrar Apol·lo que fereix de lluny

Irigoin considera que es parla d'Apol·lo com a pare però Lobel, el primer editor del paper, considera que Apol·lo pot ser adduït en qualsevol altre aspecte. Com en els versos de Píndar, no es confirma la paternitat d'Apol·lo però sí una forta relació entre els dos personatges que em sembla ja consolidada en aquesta època.

Tenim, doncs, una doble via genealògica: la que descendeix d'Eagre, la “genètica”, si és que es pot dir així, i la “figurada”, que es basa en l'associació literària i es fonamenta en idees com la font d'inspiració, l'emanació del mestratge i de la capacitat poètica del déu cap a Orfeu. Ens trobaríem, doncs, en una via d'identificació cultural, de reconeixement i d'atribució de capacitats i potencialitats divines cap a l'heroi, en aquest cas.

No cal fer una passa gaire llarga per arribar a la innovació que va presentar Asclepiades de Tràgil (OF 896, 912) i que recullen diversos escolis amb algunes variants³⁶: Orfeu –juntament amb Linos, Himeneu i Iàlem– era fill d'Apol·lo i de Cal·líope. La tradició, per tant, pareix consolidada, enfront de la solució del pare Eagre, adoptada més generalment. En el detall d'aquests escoliastes, llegim la intenció de fer notar la singularitat de la dada proporcionada per Asclepiades de Tràgil, perquè sembla que les altres fonts i tradicions a l'abast d'aquests comentaristes recollien la notícia tradicional referida a la paternitat d'Eagre. La incorporació d'Apol·lo en aquest cas sembla anar lligada a la llista dels fills de

³⁶ ASCLEPIAD. in SCHOL. Apoll. Rhod. 1, 23-25a (9, 2 Wendel = *FGrHist* 12 F 6c); ASCLEPIAD. in SCHOL. Eur. *Rhes.* 895 (II 343, 7 Schw. = *FGrHist* 12 F 6b); ASCLEPIAD. in SCHOL. Pind. *Py.* 4, 313a (II 140, 8 Drachm. = *FGrHist* 12 F 6a).

Cal·liope i el déu, un llistat que parla per si mateix –Linos, Himeneu, Iàlem i Orfeu–, precisament el llistat que apareixia a Píndar (fr. 128c) amb el denominador comú de Cal·liope com a mare. Així doncs, amb aquesta informació ens és possible entendre alguns motius d'aquesta especificitat de l'ascendència d'Orfeu. No pareix que sigui deguda tant a una tradició mitogràfica consolidada sinó a una generalització i assimilació entre aquests personatges³⁷. La seva relació es correspon, doncs, amb un recorregut pels diferents tipus de cant i pels herois epònims que els representen. Es tracta, doncs, també de marcar el territori dels modes poètics, o almenys, de les maneres com el cant té lloc en diverses circumstàncies vitals de les persones. D'Orfeu, en el IV aC, se'ns acut pensar en la poesia de tema escatològic que se li atribuïa.

Així doncs, comencen a partir d'aquesta època els testimonis de la línia genealògica que uneix Apol·lo i Cal·liope amb Orfeu. Els exemples d'èpoques posteriors són més nombrosos. Citem a mode d'il·lustració el gramàtic del II aC Queris, que cita l'oracle inclòs al *Pític* de Menecme³⁸ del IV-III aC (OF 895), en què el nexa pare-fill entre Apol·lo i Orfeu és explícit: Ὀρφέ' ἀποκτείναντες Ἀπόλλωνος φίλον υἱόν.

En la mateixa línia, cal tractar la notícia d'Ovidi (*Met.* 10.167 = OF 897). En el context del cant que emet Orfeu per recordar les morts de diversos personatges, en parlar de Jacint, s'hi expressa l'elecció del pare d'Orfeu per Jacint: *te meus ante omnes genitor dilexit*. Sembla clar que Ovidi pensa en Apol·lo com a pare del poeta.

Els darrers testimonis d'aquesta genealogia són recollits per Filodem (*De piet.* VI 12 p. 13 = OF 898) i, en època més tardana, per l'*Himne òrfic* a les Nereides (24.12), que comparteixen el clixé ja establert.

No obstant això, la doble paternitat ha estat una constant. Així entenem la solució de compromís que adopta Apol·lodor (*Bibl.* 1.3.2 = OF 901 II = Lin. fr. 28 III B) quan pretén resoldre aquesta incoherència: Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ' ἐπίκλησιν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος, ὃν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε, καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρωδίαν. Apol·lodor també ens sorprèn amb una declaració poc usual quan

³⁷ Un exemple de l'oscil·lació dels personatges es produeix entre Iàlem i Linos. Tot i que no hi entri en joc Orfeu, el text de l'escoli a *Orestes* v. 1390 d'Eurípides és una bona mostra de com en alguns casos aquests personatges eren intercanviables; en aquesta ocasió, s'han arribat a igualar les dues figures: <ιαλέμων>: τῶν θρῆνων, ἀπὸ Ἰαλέμου τοῦ Καλλιόπης καὶ Ἀπόλλωνος: – MBi τινὲς τοῦτον τὸν αὐτὸν τῷ Λίνῳ φασὶν ὄν καὶ ἐπὶ θρῆνου καὶ ὕμνου λέγουσιν. És una constatació més de l'atenuació dels límits que defineixen aquestes figures, però no ens permet anar més enllà. Cf. també CALAME (2008), p. 842-4.

³⁸ *FGrHist* 131 F2.

tractem amb aquests poetes, el lligam genealògic horitzontal; poc sovint s'afirma que dos fills del mateix pare siguin germans i a 2.4.9 s'enuncia ben planerament: οὗτος ἦν ἀδελφὸς Ὀρφέως (Lin. fr. 34 IV, 63 B). Tot plegat ens condueix a la connexió entre aquests dos poetes i, de retruc, a l'adjudicació de la paternitat d'Eagre a Linos, que ressenyarem més endavant.

Entremig, tanmateix, s'han continuat alimentant les vaguetats; així, la disposició dels termes dels versos 55-7 de la *Bucòlica* IV de Virgili (Lin. fr. 19 III B= 43 I B) tornen a fer aparèixer un mateix conjunt de noms. Sense fer-lo pare d'Orfeu, Apol·lo tanca el vers que encapçalava Orfeu:

*non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus
nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit
Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo*

No em venceria amb els seus cants, no, ni Orfeu de Tràcia ni Linus, per bé que l'un, l'ajudés la mare i l'altre, el pare, a Orfeu Cal·líope, a Linus el bell Apol·lo.

(Traducció de Miquel Dolç)

Per concloure si aquesta paternitat apol·línica és el fruit d'una contaminació de llegendes a partir de les dades que parteixen de Píndar o s'hi pot intuir l'intent d'apropiació dèlfica de la figura d'Orfeu per mitjà de la intercessió de Linos necessitaríem més dades i textos, però la constatació que Apol·lo va anar guanyant terreny en les vides dels poetes mítics és una realitat, i la idea que en aquest cas Linos probablement va tenir-hi a veure és prou versemblant. Ara bé, el camí precís ens resta obscur.

Linos, fill d'Apol·lo

Si bé l'ascendència apol·línica d'Orfeu, tot i ser antiga, sembla secundària respecte de l'ascendència més forta d'Eagre, la filiació de Linos respecte d'Apol·lo pareix ser, en canvi, una tradició sòlida. La notícia que ens aporta el *Certamen Hom. Hes.* (41-50 Rzach = 36, 8 Wil.) no tan sols ens dóna les dades de la genealogia de Linos sinó que s'aprofita per ubicar-la en la tradició poètica que conduirà fins a Homer.

Ἀπόλλωνός φασι καὶ Θεώσης τῆς Ποσειδῶνος γενέσθαι Λίνον, Λίνου δὲ Πίερον, Πιέρου δὲ καὶ νόμφης Μεθώνης Οἶαγρον, Οἰάγρου δὲ καὶ Καλλιόπης Ὀρφέα, Ὀρφέως δὲ Ὀρτην, τοῦ δὲ Ἀρμονίδην, τοῦ δὲ Φιλοτέρπην, τοῦ δὲ Εὐφημον, τοῦ δὲ Ἐπιφράδην, τοῦ δὲ Μελάνωπον, τούτου δὲ Δῖον καὶ Ἀπελλῆν, Δίου δὲ καὶ Πυκιμήδης τῆς Ἀπόλλωνος θυγατρὸς Ἡσίοδον καὶ Πέρσην· Πέρσου δὲ Μαίονα, Μαίονος δὲ θυγατρὸς καὶ Μέλητος τοῦ ποταμοῦ Ὀμηρον.

Diuen que d'Apol·lo i de Toosa, filla de Posidó, va néixer Linos, de Linos Píeros, de Píeros i la nimfa Metone Eagre, d'Eagre i Cal·líope Orfeu, d'Orfeu Ortes, d'ell Harmonides, d'ell Filoterpes, d'ell Eufem, d'ell Epífrades, d'ell Melanop, d'aquest Dios i Apel·les, i de Dios i Picimedes, la filla d'Apol·lo, Hesíode i Perses. De Perses Mèon, i de la filla de Mèon i el riu Meles Homer.

Aquestes línies corresponen a la transposició en termes racionalitzants de la imatge de progressió cultural i literària que els grecs veieren natural i desitjable. Homer no surt del no-res, és la baula de la cadena que, en aquest cas, des dels orígens certament, s'enceta amb Apol·lo i Linos com a iniciadors de la saga poètica que desemboca en Hesíode i Homer. En el camí, i per bastir la història més antiga de la literatura grega, hi destaca Orfeu, però els altres noms hi tenen sentit i funció³⁹.

Un aspecte determinant en la paternitat apol·línia de Linos és accentuat per la llegenda argiva de Psàmate. Linos apareix involucrat en el mite etiològic de la festa

³⁹ PÒRTULAS (1998), p. 333: “De son côté, la *Vita* pseudo-hérodotéenne et le *Certamen* ont aussi de temps en temps, leurs propres velléités érudites: le Pseudo-Hérodote, par exemple, donne un arbre généalogique d’Homère assez touffu, mais un peu en marge des complexes constructions généalogiques bâties déjà par Phérécyde et Hellanicos, lesquels, outre postuler un rapport familial entre Homère et Hésiode, proclament Orphée comme l’ancêtre des deux poètes et remplissent les blancs avec des noms, traditionnels en partie, et en partie évidemment inventés pour l’occasion, avec le but de bâtir toute une histoire de la plus ancienne littérature grecque. On peut jeter aussi un coup d’œil, en échantillon, à la liste apportée par le *Certamen d’Homère et Hésiode* (41-49 Rzach) comme fondement de la parenté entre les deux. Parmi les noms de quelques ancêtres mythiques d’Homère, il y en a quelques-uns qui évoquent le chant et la musique (Eumolpe, Orphée); d’autres, la bonne compagnie, la fête et la jouissance (Apellès, Philoterpès). Il y a encore un nom, Eumolpe, où se retrouvent “celui qui chante bien” et une figure capitale des Mystères éleusiens —ce qui advient aussi avec Orphée et Musée; il faut ajouter que, à propos d’Eumolpe, Pausanias (I 38, 3) rapporte que son fils s’appelait Κήρυξ, le héraut; il était l’ancêtre des Κήρυκες, une puissante famille sacerdotale, les hérauts des Mystères; et ils étaient connus avec le patronymique d’Eumolpides.”

de les Arneides⁴⁰ i, el que és més important, se li retia culte al temple d'Apol·lo Liceu a Argos on hi havia la seva tomba, segons Pausànias. La seva mort violenta pels gossos el vincula definitivament a la figura del seu pare en el culte d'Argos. La llegenda argiva és coneguda per Conó que relata els detalls de la festa (*FGrHist* 26 F 1 19). La resta de testimonis són Cal·límac, de qui podem llegir alguns versos fragmentaris sobre la institució de les Arneides al fr. 26 Pf. i Pausànias 1.43.7 en què s'explica el mite *in extenso*. El darrer esment al mite, només per diferenciar-ne la identitat de l'infant sacrificat del suposat poeta, ve de les pàgines de Pausànias de nou (2.19.8): l'intent de Pausànias d'explicar allò que no és explicable (els versos que ha llegit no podien ser obra d'un nadó, òbviament) acaba amb les diverses paternitats de l'infant Linos.

Aquesta línia de parentiu Apol·lo-Linos és un element comú a nombrosos autors⁴¹, de manera que podem afirmar que les variants sobre els pares de Linos que més endavant comentarem queden clarament en un segon terme.

Filammó, fill d'Apol·lo

Un altre poeta mític més, Filammó, té com a pare Apol·lo. La seva tradició pareix que corri al marge de les interaccions amb Orfeu i Linos. Malgrat tot, convé fer-hi una ullada.

El cas de Filammó ha de ser analitzat a partir de dos punts claus en la seva biografia, que el relacionen amb Apol·lo: un és la descendència directa del déu en una línia que parteix d'Apol·lo, passa per Filammó i acaba en Tàmiris⁴²; l'altre punt de connexió clar entre el poeta i el déu de Delfos es podria haver manifestat des d'època molt antiga amb la seva presència en la metopa del tresor dels Sicionis al santuari pític datada entre el 570 i 560⁴³.

⁴⁰ BURKERT (1972a), p. 107-8 de la traducció anglesa. Les ἀρνηίδες ἡμέραι, els dies de l'anyell, començaven amb el lament de les dones per l'infant Linos esquarterat pels gossos; durant els dies que durava aquesta festa, els argius mataven qualsevol gos que entrés a l'àgora de la ciutat.

⁴¹ FEDRE (*Fab. Aes.* 3 prooem. 56s.), MARCIAL (9.86.4), SERVI (in *Buc.* 4.57), HIGI (*Fab.* 273), i els escolis a Ovidi *Ibis* 480 (= Lin. fr. 19 III-VI i IX-X B)

⁴² Aquesta direcció genealògica pot ser interpretada com una línia poètica contraposada a la iniciada per Hermes, el mateix dia i amb la mateixa dona, que dona com a il·lustres representants Autòlic i Odisseu. S'ha interpretat com a mestratges contraposats de la paraula, del poeta i del *trickster*, cf. GRAU (2002), p. 162.

⁴³ GAREZOU (1994), Orpheus, *LIMC* VII 1, n. 6, p. 84; KOSSATZ-DEISSMANN (1997), Philammon, *LIMC* VIII 1, n.1, p. 982. OLMOS (2008), p. 146 i n. 25: "Para el compañero imberbe, a su derecha [d'Orfeu], se ha conjeturado el nombre de Filamón, que testimonia Ferécides [*FGrHist* 3 F 26] en

Segons Nilsson, l'aparició de la imatge de Filammó dependria de tradicions locals que pretendrien reivindicar aquesta figura enfront d'Orfeu⁴⁴. També Graf s'ocupa de la presència de Filammó entre els argonautes a Delfos: “We might feel tempted to retroject Orpheus’ participation into these earlier narratives, if it were not for the second singer. His name was inscribed as well, but is lost now; some scholars identify him as Philammon, the father of another Thracian singer, Thamyras, whom the *Iliad* mentions. Philammon has close ties to Delphi and one can assume that he owed his place on the *Argo* to Delphic story-telling. But the historian Pherecydes of Athens (born around 480 ACE) attests to Philammon’s presence among Jason’s crew as well; this version thus had wider currency than just in Delphi. Still, the doubling of the singers on the Delphic metope could be read as a sign of how important and therefore old Orpheus’ presence in the story was.”⁴⁵

Altres aspectes de la seva biografia insisteixen en el vincle dèlfic. Se’ns explica, d’una banda, que fou el primer que dirigí cors al santuari en honor al déu (Plut. *de mus.* 1132a) i que participà i fou vencedor amb un himne dedicat a Apol·lo en els certàmens que tingueren lloc a Delfos, en els quals, casualment ni Orfeu ni Museu volgueren participar (Paus. 10.7.2 = OF 552); d’altra banda, topem amb un dels motius destacadíssims en la biografia dels poetes i herois, la seva mort. Filammó mor a Delfos mentre defensava el santuari davant dels flègies⁴⁶.

lugar de Orfeo”. La proposta, comenta Olmos, ve de Robert 1920, I 416 i Wilamowitz 1924, II 243, n. 3.

⁴⁴ NILSSON (1935), p. 186, n. 12: “Jacoby in his commentary, i, p. 400, thinks that Pherecydes substituted Philammon for Orpheus because he attributed a much earlier date to Orpheus. This may be the reason why he polemized against the view that Orpheus took part in the expedition, but it is improbable that he invented the name of Philammon by himself. It seems that Robert, Griech. Heldensage, i, p. 416, n. 6, was right in restoring the vanished letters at the side of the other man as ΦΙΛΑΜΜΟΝ (they are depicted in Bull. corr. hell., xx, 1896, p. 663 and pl. xi, 1), for no other name of a famous singer will agree better with the extant traces. If this be so, Philammon was before 550 B.C. said to have taken part in the voyage of *Argo* and it is probable that Pherecydes got this form of the myth from Delphi. That Philammon was inserted among the Argonauts at Delphi is explained by the fact that he alone of the mythical singers was closely connected with Delphi. He is not, as the others, concerned with epics but with choral lyrics. He is of course said to be a son of Apollo. He was the first to institute maiden choruses (Fragm. d. griech. Hist. 120, Jacoby). He is called a Delphian who sang at the birth of Leto, Artemis, and Apollo (Heracleides, *Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ* in Plutarch, *De mus.*, 3 p. 1132 B); he gained the prize in the Pythian games (Paus. x, 7, 2). His connexions with Argos are less significant and are blended with those which bind him to Delphi (Paus. ii, 37, 3; ix, 36, 2). This seems to corroborate Robert’s reading.”

⁴⁵ GRAF-JOHNSTON (2007), p. 166.

⁴⁶ PAUS. 9.36.2. Casualment també són els flègies, poble salvatge i destructor, qui esbucaren les muralles que Amfion havia bastit al so de la lira al voltant de la ciutat de Tebes mentre cantava una cosmogonia. Sobre el significat de l’episodi com a instauració de l’ordre i Amfion com a heroi

Així doncs, la paternitat d'Apol·lo és en aquest cas una hipercharacterització del poeta. Relacionat amb el déu de Delfos tant en la seva peripècia vital com després a través de la seva nissaga, la paternitat del déu és un element redundant i propi de la seva tradició: no és motiu d'aproximació amb els altres poetes mítics, més aviat és un punt de coincidència. L'element patern en aquest cas no aporta un significat diferent, és tautològic.

Altres filiacions divines

A més de la rellevància d'Apol·lo en la biografia d'alguns d'aquests poetes, hem de fer esment a la presència d'Hermes, de Posidó i de Zeus en el cim de la línia de successió.

Linos, fill d'Hermes

La paternitat divina de Linos és disputada per dos déus, Apol·lo, de qui ja hem parlat, i Hermes (DIOG. LAERT. 1.4 = Lin. fr. 22 B). La mare, però, continua sent una Musa, en aquest cas, Urània, que apareix també en altres combinatòries amb déus o mortals. Aquest fill d'Hermes té com a característica essencial la vinculació amb la poesia i les lletres. Segons Diògenes Laerci, va escriure una teogonia i morí per una sageta d'Apol·lo. La seva biografia recau, doncs, en l'àmbit directe d'Apol·lo.

La *Suda s. u.* Λίνος (= Lin. fr. 54 B) unifica les aportacions del poeta en una mateixa entrada en què s'exposen les diverses genealogies que se li han atribuït:

Λίνος, Χαλκιδεύς, Απόλλωνος καὶ Τερψιχόρης, οἱ δὲ Ἀμφιμάρου καὶ Οὐρανίας, οἱ δὲ Ἑρμοῦ καὶ Οὐρανίας. λέγεται δὲ πρῶτος οὗτος ἀπὸ Φοινίκης γράμματα εἰς Ἑλληνας ἀγαγεῖν, γενέσθαι δὲ καὶ Ἡρακλέους διδάσκαλος γραμμάτων καὶ τῆς λυρικῆς μουσικῆς πρῶτος γενέσθαι ἡγεμών.

Linos, de Calcis, fill d'Apol·lo i Terpsícora; d'altres diuen que era fill d'Amfimaros i Urània i d'altres, d'Hermes i Urània. Es diu que va ser el primer a dur les lletres de Fenícia a Grècia, i que també va ser mestre de lletra d'Hèracles i el primer a dirigir el cant líric.

cultural cf. PÒRTULAS (2002). Finalment el poble dels flègies fou anihilat per Apol·lo i el seu epònim Flègias passà a ser un dels condemnats infernals (VERG. *Aen.* 6.604 i s.).

L'aparició d'Hermes en les biografies d'aquests poetes pot tenir a veure amb la identificació amb un tipus de poesia diferent de la que patroneja Apol·lo, però que no pareix haver-se consolidat en cap d'aquests casos. Se suggereix en dos episodis concrets. El primer tracta la simultaneïtat en la línia genealògica paral·lela a la d'Apol·lo i Quíone cap als poetes Filammó i després Tàmiris, en contraposició a la que s'enceta el mateix dia amb Hermes i Quíone cap a Autòlic i Odisseu. L'altre s'evoca amb l'intent d'ubicar Amfíon sota el domini d'Hermes pel fet d'haver-ne rebut la lira. L'episodi és explicat ja des d'antic amb diverses variants: en alguns casos qui la hi ofereix són les Muses (FERECIDES 41a Pàmias i ARMÈNIDAS 2 Fowler), en d'altres, Apol·lo (DIOSCÒRIDES, *FGrHist* 594 F 12) o Hermes (APOL·LADOR 3.5.5 i per als poetes hel·lenístics, cf. Pausània 9.5.8)⁴⁷.

Eumolp, fill de Posidó

Finalment, queda parlar de la intervenció d'un déu en l'engendrament d'un altre poeta. S'afirma que Posidó fou pare d'Eumolp. Aquest fet entra en competència amb la tradició que atorga a Eumolp com a pare mortal Museu, una tradició que es manté amb molta força a Eleusis. Com sol succeir en aquests casos, els autors antics idearen diversos malabarismes per conciliar les dues línies i varen recórrer a l'habitual recurs d'ampliar les generacions i duplicar els personatges.

El tema aquí es debat entre dos pols. D'una banda, per mitjà de l'ascendència paterna, es veu l'interès a incorporar Eumolp en la mitologia més genuïnament atenesa o a emfatitzar-ne la pertinença eleusínia; d'altra banda, l'atribució de la pàtria tràcia en substitució de la pàtria eleusínia permet incorporar-lo en la línia descendent d'Orfeu i remarcar un aspecte decisiu per a la comprensió del personatge, la seva intervenció en la fundació dels misteris d'Eleusi⁴⁸.

Ara ens ocuparem només dels moviments que tracten de la paternitat de Posidó, amb la intenció de deixar el tema obert a un debat més ampli quan ens centrem en la paternitat no divina d'Eumolp, fill de Museu, i sobretot en la pàtria d'aquest poeta⁴⁹.

⁴⁷ Cf. cap. "Cessió de l'instrument i magisteri", p. 178.

⁴⁸ La crítica moderna ha deixat diverses aportacions sobre aquest tema. La importància dels personatges mítics relacionats amb Eleusis i la relació amb Orfeu en són, amb tota probabilitat, el motiu principal. Els estudis que fonamenten aquest apartat són RICHARDSON (1974), GRAF (1974) i (2008), PARKER (1987), HENRICHS (1987), PÒRTULAS (1996) i BERNABÉ (2008a).

⁴⁹ Cf. cap. "Eumolp, un traci a Eleusis", p. 227 i s.

Si prenem en consideració Posidó com a pare d'Eumolp, ens pertoca fer-lo remuntar a la línia genealògica d'Erecteu i la seva filla Oritia. Aquesta fou raptada per Bòreas i, entre els seus fills, s'hi comptava Quíone. Després de la unió amb Posidó, com hem dit, Quíone va donar a llum Eumolp. Apol·lodor (3.15.12) fa un intent de presentar *in extenso* la llegenda sense solució de continuïtat i emprèn un relat que va des de la concepció i l'abandonament després de néixer, continua amb les vicissituds per terres tràcies i per Eleusis i acaba amb l'enfrontament amb els atenesos encapçalant l'exèrcit de tracis que assistí en la lluita els eleusinis. Higí, d'altra banda, testimonia que és fill de Posidó⁵⁰. Quan enumera el llistat dels vencedors en els jocs de Pèlias, l'autor llatí explica que molts fills de déus excel·liren en les disciplines diverses dels jocs, atlètiques i artístiques; com a capdavanters en les arts poètiques i musicals hi apareix Eumolp acompanyat d'Orfeu, Linos i Olimp. Així doncs, aquests autors exemplifiquen una tradició paternofilial ja consolidada.

Però no sempre Eumolp havia estat considerat fill de Posidó. A l'*Himne Homèric a Demèter* (v. 475) apareix entre els prínceps d'Eleusis que reberen de la deessa la revelació dels misteris. D'acord amb l'*Himne* (que segons Richardson pot datar-se entre els segles VII i VI⁵¹), Eumolp no és descendent del rei atenès Erecteu ni té res a veure amb Tràcia, com passarà després gràcies a la mediació de Bòreas i Oritia. Realment és un integrant del grup d'habitants autòctons d'Eleusi⁵² que protagonitzen el mite etiològic de la fundació dels misteris i la rebuda del do del blat i l'agricultura, motiu que constituirà un element notable de la propaganda atenesa des de l'època clàssica en endavant⁵³. Probablement a partir d'aquesta autoctonia, la tradició local d'Eleusis insistia a atribuir a Eumolp la fundació dels misteris⁵⁴ i s'estava de relacionar-lo amb terres alienes. Amb aquestes cartes damunt la taula, ja els antics varen expressar sorpresa pel fet que Eumolp fos traci i, alhora, considerat fundador dels misteris de l'Àtica⁵⁵. Aquesta dualitat fou explicada de manera diferent segons els autors: alguns eren partidaris de la versió eleusínia (hi veien un cas d'homonímia), d'altres el consideraven descendent de l'estirp de l'Eumolp traci en cinquena generació. Per a la primera opció, l'escoli cita Istre; per a la segona, Andró i

⁵⁰ HIGYN. *Fab.* 157, 273.

⁵¹ RICHARDSON (1974), p. 5-11.

⁵² Esmenten l'origen eleusini ASCLEPIAD. *FGrHist* 12 F 4 *apud* HARPOCR. *Lex. s. u.* Δυσσάλης, CLEM. ALEX. *Protr.* 2.20.2, ARNOB. *Adv. nat.* 5.19 (= OF 391 I-III).

⁵³ GRAF (1974), p. 38-39; 175 i s.; (2008), p. 683-687.

⁵⁴ BERNABÉ (2008a), p. 25.

⁵⁵ Scholia in SOPH. *Oed. Col.* 1053. Cf. PÒRTULAS (1996).

Acestodor. També es produïren intents de combinar-les, com el de la crònica del Marbre de Paros, com fa notar Jacoby⁵⁶.

De moment, doncs, pareix haver-hi dues tradicions diferents, la que el fa autòcton eleusini, antiga i reivindicada des d'Eleusis, i la que el fa traci fill de Posidó. Cal ubicar, doncs, aquests dos Eumolps, i cercar el públic a qui puguin anar adreçades aquestes versions o les innovacions fetes sobre les versions més antigues o més locals. Perquè encara ens mancarà resoldre l'encaix d'una altra cara d'Eumolp, el fill de Museu, que, al nostre parer, no correspon a cap dels dos que ara analitzem.

Sobre l'Eumolp autòcton podem afirmar que és reivindicat des d'Eleusis i els Eumòlpides i que consona amb les tradicions locals que s'intueixen a *l'Himne Homèric*. Aquestes tradicions eleusínies, amb tota probabilitat, tenien ressò en les versions òrfiques dels poemes referits a Demèter localitzats a l'Àtica⁵⁷.

Sobre el fill de Posidó que lluita contra Atenes per ajudar els habitants d'Eleusis, convé traçar el recorregut en el mite segons els autors antics. En general, se sol atribuir a Eurípides la innovació de la paternitat de Posidó i la connexió amb Tràcia. Apareixeria per primer cop a la tragèdia *Erecteu*, que data del 422, i al vers 854 de *Fenícies*, datada el 410. En aquesta tragèdia (fr. 349 Nauck = 39 Austin), com dèiem, es refereix la genealogia de l'heroi i alguns episodis importants per al culte eleusini. El motiu de l'abandonament per part de la seva mare Quíone estableix l'*aition* del bany ritual a la mar per part de l'hierofanta. Al final de l'obra, Atena prediria que un segon Eumolp fundaria els misteris d'Eleusi⁵⁸. L'entramat de la tragèdia dona peu a establir la connexió amb Tràcia, gràcies al rapte d'Oritia per part del traci Bòreas, i amb Museu, gràcies a l'obertura de la línia genealògica.

⁵⁶ JACOBY *ad locum*, p. 641 i s.: "Whether or no Attica (Eleusis) is the original home of Eumolpos, the combination of the two was wide-spread as early as 400 BC".

⁵⁷ Això no vol dir, com han deixat clar els estudiosos del tema (GRAF, SFAMENI, BERNABÉ, RICHARDSON...), que les versions òrfiques dels poemes de Demèter comportin una aproximació i apropiació d'Orfeu pel que fa a la fundació dels misteris; ben al contrari, pareix ser que, des d'Eleusis, es va intentar mantenir l'especificitat d'una fundació no directament d'Orfeu, sinó d'Eumolp i es va fomentar i perpetuar per diverses vies, entre les quals cal esmentar l'interès dels Eumòlpides a reivindicar el protagonisme del seu ancestre. Malgrat tot, paral·lelament a aquesta voluntat conservadora, els moviments atenesos de prendre el control sobre els misteris intentaren desplaçar la figura massa local d'Eumolp amb un personatge més "universal" que podia ser més apte als seus interessos propagandístics. L'equilibri, certament, no es va arribar a trencar i es mantingueren en una certa equidistància les dues possibilitats, cosa que permeté una certa llibertat d'elecció sense caure en la marginalitat en cap dels dos casos. Només a l'època tardana, aquest estat de coses va canviar i la figura d'Orfeu va trepitjar els camps de totes aquestes tradicions locals (Cf. HENRICHS (1987)).

⁵⁸ Fr. 65 Austin.

A més de la dada euripídia, potser ja en els primers anys del segle V alguns altres elements ens suggereixen la mateixa filiació. Es tracta de l'escena del vas d'Hieró en què es representa la missió de Triptòlem⁵⁹. Eumolp hi apareix acompanyat per Posidó i Amfitrite, imatge que pot suggerir que ja se'l considerava fill de Posidó.

Des del nostre punt de vista, la innovació euripídia de la connexió tràcia emfasitza sobretot la violència del bàrbar més que no pas la versió misteriosa del personatge. La lectura tràcia s'exhauriria amb la presència de Bòreas fins al punt que la "tracitat" de Bòreas és un element accessori en aquesta orientació de l'episodi. L'aspecte destacable en aquest cas no és tant l'origen traci⁶⁰ sinó el caràcter violent del rapte d'Orítia, filla d'Erecteu. El rapte de la princesa atenesa tindria un paral·lel una generació després, quan es duplica el motiu i sorgeix una acció paral·lela al rapte de la princesa, amb l'aparició de Posidó com a pare d'Eumolp per haver fecundat Quíone. Els atenesos tenien ben representada en el mite la cara més furibunda del déu, amb dos exemples que ho posaven de manifest: després de la disputa amb Atena per l'Àtica, provoca la inundació de la plana d'Eleusis i, en el context dels primers reis també, causa la mort violenta d'Erecteu i la institució del culte de Posidó-Erecteu. A la tragèdia *Erecteu* s'explica l'acord segons el qual els eleusinis serien els encarregats de tenir cura dels misteris de la seva vila.

La crítica moderna ha justificat de diverses maneres la relació de successió de Posidó a Eumolp. Parker⁶¹, per exemple, apunta que l'existència d'un temple a Eleusis dedicat a Àrtemis i Posidó Pare (PAUS. 1.38.6) podria haver facilitat que es considerés Posidó pare d'Eumolp. Les restes corresponen a un temple d'època romana i no ens aporten novetats a la construcció de la llegenda de la paternitat d'Eumolp. Mylonas⁶², en canvi, associa el culte amb els misteris de Licosura i descarta qualsevol relació amb Eumolp. Sense uns testimonis més antics i segurs, la notícia de Pausània no ens sembla decisiva per a l'època en què es va produir l'enllaç de la filiació. En qualsevol cas, la relació amb el nostre poeta era ben consolidada en aquests temps. Richardson, per la seva part, argumenta que Eumolp estava relacionat amb Tràcia ja al segle VI, gràcies al lligam amb Orfeu i Museu⁶³, i que va ser associat després amb l'expedició dels tracis i eleusinis contra els atenesos,

⁵⁹ WEIDAUER (1988), *Eumolpos*, LIMC IV 1, n. 3, p. 57.

⁶⁰ No obstant això, aquesta nacionalitat pot ser aprofitada després per a la connexió amb Museu i Orfeu, com un ítem més per caracteritzar el personatge.

⁶¹ PARKER (1987), p. 203-4.

⁶² MYLONAS, (1961), p. 93.

⁶³ RICHARDSON (1974), p. 198. En aquest punt, segueix la proposta de TOEPFFER (1889), p. 24.

quan va substituir Immàrados, el fill d'Eumolp (Ísmaros, segons Apol·lodor 3.15.4) per Eumolp mateix en la guerra d'Eleusis i Atenes. Eurípides n'hauria estat el responsable.

Amb independència dels motius que facilitaren la innovació genealògica eurípídia, hi ha alguns aspectes a considerar. Primer, cal inserir la llegenda en un context més ampli, com és la guerra mítica entre Eleusis i Atenes. Un altre bloc de reflexió hauria de tractar d'establir amb més elements la interacció d'aquests poetes, tot centrant-se en les interrelacions i les coincidències entre les funcions dels poetes, el parentiu (altres opcions de paternitat i maternitat) i les obres que se'ls atribueix, per posar alguns exemples.

Finalment, hauríem de fer un cop d'ull a la utilització del mite de la guerra entre Atenes i Eleusis, o entre Atenes i els tracis. Tal com exposa Parker⁶⁴, el paper d'Eumolp ha d'haver sofert dos estadis d'evolució. Considera que degueren existir algunes tradicions anteriors a les que expliquen el conflicte atenotraci, versions que varen fer evolucionar el personatge d'Eumolp des del paper de fundador dels misteris al de la versió eurípídia: "Eumolpus probably became a Thracian because of the first set of associations, only to be transformed by the patriotic tradition into the scapegrace embodiment of the second. There is some evidence that perhaps points to an earlier independent tradition of a war between Erechtheus and the Thracians. If one existed, it will have eased the transformation of an Atheno-Eleusinian into an Atheno-Thracian conflict. At all events, the fourth-century tradition had almost forgotten that this war had anything to do with Eleusis, and remembered it only as the prototype of the Persian wars, the first incursion of barbarian arms into Greece (e.g. Dem. 60.8)."

El tema d'aquesta guerra es va incorporar al cànon que els oradors atenesos usaren en l'oració fúnebre per subratllar les grans gestes que dugueren a terme els atenesos⁶⁵. Altres fites memorables eren la lluita contra els escites liderats per les Amazones, la guerra en ajuda dels Heràclides contra els peloponesis guiats per Euristeu o l'ajuda a Adrast per recobrar els cossos dels qui havien mort en l'expedició dels set contra Tebes. Aquests conflictes mítics foren el fonament sobre el qual els autors dels epitafis bastiren la imatge de la ciutat per als atenesos mateixos i per als seus adversaris. Són exemples d'aquesta utilització en l'oratòria Isòcrates (4.68 i 12.193) i Demòstenes (60.8); se'n fan ressò també Plató (*Menex.* 239 b), Xenofont

⁶⁴ PARKER (1987), *ibid.*

⁶⁵ LORAUX (1981), p. 79-97.

(*Mem.* 3.5.10) i posteriorment Plutarc (*Thes.* 29).

Les fonts i les èpoques que proporcionen la filiació d'Eumolp de Posidó concorden amb aquest context. Posidó permet incorporar algunes connotacions que depassen la caracterització d'Eumolp com a traci i hi aporten un valor més.

Amb un sentit paral·lel i complementari a les llegendes sobre la disputa d'Atena i Posidó per l'Àtica, s'enceta una nissaga de forces alienes que posen en perill l'ordre de la ciutat. No cal perdre de vista que, d'acord amb Isòcrates (12.193), Eumolp reclamava la reialesa d'Atenes contra Erecteu, perquè el seu pare Posidó suposadament havia posseït l'Àtica abans que Atena. Aquest complex mític proporciona també el rerefons etiològic de la fundació de cultes com el de Posidó-Erecteu a l'Acropoli i de la festa de les Escires (testimoniada des de l'època de Soló), que no tenen a veure amb la religiositat eleusínia sinó amb una definició i constitució de la ciutat. En paraules de Parker, “in the event Athens remained a Greek and not a barbarian city, Athens and not Posidonia; and from his victory emerged of the most celebrated. The play showed the religious order of the city created or confirmed by the patriotism of the citizens”⁶⁶.

La disputa d'Eumolp i Erecteu en el pla humà correspon a la disputa d'Atena i Posidó en el pla diví. D'aquesta manera, els atenesos representen l'episodi com un enfrontament contra el bàrbar, i aquest fet és subratllat per la paternitat de Posidó. Al nostre entendre, aquí no és tan decisiu el fet de ser traci com el fet de ser bàrbar.

Els relats que emmarquen aquesta genealogia no connecten amb Tràcia especialment per una connotació religiosa sinó que sembla que hi destaquen la identitat i el sentit de ser bàrbar. Quan es vol parlar d'un Eumolp especialment hàbil i apte per als afers religiosos i l'escatologia, les fonts semblen que ens remetin al desplegament de la línia genealògica que es teixeix entre Orfeu, Museu i Eumolp. En canvi, el mite que fa d'Eumolp el fill de Posidó insisteix a inserir Eumolp en la mitologia política atenesa genuïna; és, per tant, un mite de definició de la ciutat enfront de forces contràries a l'ordre que els atenesos pretenen establir i perpetuar⁶⁷. Els graons de l'*stemma* genealògic passen per Tràcia, però l'element que tenen en

⁶⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁶⁷ Parker emmarca l'estudi d'alguns mites específicament atenesos en un context d'invenció de la tradició (p. 187): “Thus the development of Attic mythology is a notable instance of the ‘invention of tradition’. Most of these stories have public and sometimes political themes. [...] Attic mythology is therefore a distinctively ‘political mythology’, through which the Athenians forged a sense of their identity as a people”.

comú és la violència, no la incorporació i l'acostament a aquesta altra mirada sobre el món que veien en el poble traci. L'Eumolp fill de Posidó és l'Eumolp que desafia l'estat atenès, és l'Eumolp bàrbar, que a cara descoberta repta Atenes i després ell i la seva nissaga reben els beneficis de l'ordre que ha quedat instaurat amb la guerra. Les conseqüències dels seus actes comportaran la inauguració d'una nissaga que desemboca en el fundador dels misteris, l'Eumolp descendent seu en cinquena generació. La ciutat els reconeixerà com a seus, per haver contribuït sobretot a garantir un pas més en el procés de civilització de la humanitat.

Quan es desenvolupa la línia genealògica a partir d'Eumolp, i es vol allunyar del barbarisme el fundador dels misteris, comencen les insercions i duplicacions de personatges: Eumolp, Cèrix, Eumolp, Antifem, Museu i finalment Eumolp el fundador. Aquest fill de Museu recorre un camí paral·lel al que ara hem descrit, sense desafiaments a la ciutat⁶⁸. El fill de Museu enceta una altra via, que es va incorporar tant espiritualment com administrativament al sistema religiós atenès.

El context del discurs patriòtic dels oradors, de les grans gestes dels atenesos, s'escau a l'Eumolp fill de Posidó; la línia tràcia amb les implicacions místèriques no forma part del discurs obert oficial de la ciutat de reafirmació sinó d'un discurs més subtil d'apropiació religiosa mística.

Les relacions de parentiu diví no estableixen cap pont entre Eumolp i Orfeu. Posidó en aquest cas no serveix cap objectiu religiós i místic, sinó més aviat un objectiu patriòtic atenès. Ara bé, en entrar en el domini del pare mortal Museu, quedaran ben marcats uns camins d'aproximació entre els dos poetes mítics Orfeu i Eumolp. Aquestes vies d'aproximació alhora hauran de servir un altre objectiu, que no té a veure amb la constitució de la polis, sinó amb la difusió de la seva *grandeur* de cara a l'exterior: el de presentar-se davant de Grècia com a capdavantera i administradora dels misteris més importants i com a terra triada per a la difusió de l'agricultura al món. Només hi calia allargar en algunes generacions l'*stemma* genealògic per inserir-hi els elements adients.

Amfion, fill de Zeus

La identificació de Zeus com a pare dels bessons Zetos i Amfion sol ser

⁶⁸ BURKERT (1982); HERRERO (2008b).

general⁶⁹. Des d'Homer disposem d'aquesta genealogia, que es detalla en els versos 262-7 del cant novè de *l'Odissea*. L'ànima d'Antíope desfila entre les ànimes que presenta l'episodi de la *nekylia*. Se cita la seva nissaga i s'hi recorda la fundació de la ciutat de Tebes i la construcció de les muralles.

El següent testimoni és Àsios de Samos (fr. 1 Bernabé; *apud* PAUSÀNIAS 2.6.3):

Ἀντιόπη δ' ἔτεκε Ζῆθον καὶ Ἀμφίονα δῖον,
 Ἀσωποῦ κούρη ποταμοῦ βαθυδινήεντος,
 Ζηνί τε κυσαμένη καὶ Ἐπωπέι ποιμένι λαῶν.

Antíope va parir Zetos i el diví Amfíon,
 filla d'Asop, el riu de remolins profunds
 encinta de Zeus i d'Eropeu, pastor de pobles.

En aquest cas, amb la paternitat de Zeus s'esmenta també un pare mortal Eropeu, rei de Sicília. Recordem que Eropeu fou la persona a qui acudí Antíope quan va deixar la seva pàtria per temor al seu pare. El tema es reprèn en la tragèdia d'Eurípides *Antíope*⁷⁰. Apareix també en autors com Apol·lodor, Pausània, Properci, Horaci, Ovidi i Higí⁷¹.

La uniformitat de la notícia és certament sorprenent, pel fet de tractar-se de poetes mítics, i especialment dels pares: aquest és un motiu de molta variabilitat, probablement perquè modificar un o més ancestres facilitava la inserció del poeta en una nissaga local, i la difusió del renom de la família, ciutat o regió d'on procedia l'avantpassat en qüestió. Vist que no es produeix pràcticament cap mena de variació pel que fa als progenitors, se'ns obren dues possibilitats: la primera, que Amfíon estava indissolublement lligat a la ciutat de Tebes per la construcció de les muralles i/o la fundació de la ciutat. No hi cabien més alternatives. No pareix haver-hi hagut competències ni intents d'apropiació del personatge, si exceptuem la tímida notícia

⁶⁹ Cf. VIAN (1963), p. 69-75 i 193-201.

⁷⁰ El testimoni d'Àsios és un exemple de la utilització dels orígens del poeta per alimentar rivalitats territorials. BERNABÉ (1979) ho comenta en aquests termes: "La leyenda de Antíopa, tema éste polémico por las rivalidades que oponían a Tebas, Sición y algunos lugares de Beocia, y que había llevado a diversos autores a pronunciarse sobre el tema con distintas variantes, trasladando esta rivalidad actual al terreno mítico. Asio innova en este punto frente a Eumelo y Hesíodo uniendo un mito de Sición con un mito tebano. Parece, pues, que la versión de Asio coincidía a grandes rasgos con la que dará luego Apolodoro" (p. 287).

⁷¹ APOL·LADOR 3.5.5; PAUSÀNIAS 2.6.4, 9.5.6-9 i 10.32.11; PROPERCI 3.15, HIGÍ *Fab.* 7.

d'Àsios de Samos, que tampoc no és clara en aquest sentit. Les variants importants sorgeixen en relació amb el lloc de naixement⁷².

L'altre aspecte a tenir en compte és l'origen mateix de la tradició. En darrera instància, remet a Homer. El pes d'aquesta tradició és probablement massa feixuc perquè algun poeta local s'hi oposés. Notem l'antiguitat d'Àsios. Quan el tema va anar fent el seu recorregut al llarg del temps, es va fer un pas més en la fixació (per exemple en el repertori dels tràgics) i naturalment es degué produir el descart d'altres possibilitats, si és que existiren. Les notícies divergents sobre el tema que, malgrat tot, s'haurien pogut conservar i consolidar en un ambient més local (com per exemple la versió sicònica de la història) no superaren el pas dels anys i, en passar per l'anàlisi d'un Pausànias, Apol·lodor o Higí, eren molt imprecises o bé ja no eren en boca dels informadors. Al cap i a la fi, els motius que es van anar enriquint varen ser tots els que feien referència a la qualificació poètica d'Amfion, i en aquest cas, el domini corresponia a Apol·lo.

Ascendència humana o heroica. Altres models d'ascendència

En aquest epígraf ubicarem les notícies que relacionen els poetes mítics amb uns pares no divins. Tractarem de rastrejar la percepció que tenien els grecs sobre les persones, éssers o entitats que tenien atribuïda la paternitat dels poetes, però, en més d'una ocasió, les coses no són clares ni de bon tros, com és d'esperar. Per tant, la discussió dels casos particulars ens anirà definint aquest model genealògic.

Orfeu, fill d'Eagre

Orfeu es debat quasi exclusivament entre la paternitat d'Apol·lo i la d'Eagre. Quantitativament, la major part dels testimonis li atribueixen com a pare aquest personatge, i ja des de ben antic.

Sobre l'etimologia del nom s'han proposat diverses alternatives que apareixen recollides i valorades a Guthrie⁷³: segons Maas, el nom remetria a un “caçador solitari” (*Orph.* p. 154, Fick (*ap.* Kern *Orph.* 16)) a “un solitari habitant dels camps” i, segons Kern, “posseïdor de terres i ovelles”. Linforth, al seu torn, posa l'èmfasi en la relació amb l'ovella i el nom designaria una “ovella salvatge” (p. 23, n. 27).

⁷² Cf. cap. “Amfion, un estranger fundador de Tebes”, p. 232.

⁷³ GUTHRIE (1935), p. 342, n. 13.

Aquestes conjectures ens fan recordar que la presència d'un element animal en el nom o en alguns episodis biogràfics dels poetes no és un fet aïllat⁷⁴.

Independentment de les etimologies, existeix una tradició recollida per Servi (OF 894 I-II) que explicita que Eagre era un riu traci (in *Georg.* 4.523 *Oeagrus fluvius est, pater Orphei, de quo Hebros nascitur, unde eum appellavit Oeagrium*). Es manté aquesta mateixa imatge en els darrers versos (1375-6) de les *Argonàutiques òrfiques* on Orfeu explica com la seva mare Cal·líope el va concebre a la riba de l'Eagre: ἔνθα με μήτηρ / γείνατ' ἐνὶ λέκτροις μεγαλήτορος Οἰάγορο. Són les úniques referències explícites a la natura aquàtica d'Eagre. També en aquest cas tornem amb un motiu recurrent en les biografies de poetes, que és la relació amb l'element aquàtic⁷⁵.

Eagre sol aparèixer en aquests contextos bé com l'únic progenitor citat (sense esment a la mare), bé en companyia de la Musa que assumeix la maternitat de l'heroi. El nom més citat és el de Cal·líope, però també comptem amb aparicions més esporàdiques d'altres Muses que s'uniren amb Eagre, com Polímnia i Clío⁷⁶.

Si l'atribució és correcta, podem fer remuntar la tradició d'Eagre a Eumel⁷⁷. En qualsevol cas, el següent testimoni, Píndar, és clar i segur. El poeta beoci és el primer que cita expressament el nom del pare d'Orfeu, sense cap mena de dubte ni possibilitat de segones lectures (en contrast a la menció d'Apol·lo com a pare d'Orfeu⁷⁸). Continua el llistat amb el passatge 179 d del *Banquet* platònic, l'epigrama citat per Alcídant (*Ulixes* 24 = OF 1073 I) i els versos 346 i s. del *Resos*, però no creiem que sigui necessari repassar tots els autors que donen testimoni del que ara analitzem: normalment se cita Eagre amb el genitiu habitual per indicar-ne el parentiu. No s'aporta més informació que aquesta.

Eagre, però, independentment o en dependència d'Orfeu, ha estat objecte d'algunes interpretacions per part dels antics que pareixen sospitosament condicionades per la força del seu fill Orfeu. Ens referim a dos aspectes concrets que es relacionen amb la seva genealogia, tant pel que fa als orígens com als seus

⁷⁴ MIRALLES-PÒRTULAS (1998), p. 29.

⁷⁵ PALOMAR (1989); MIRALLES-PÒRTULAS (1998), especialment p. 28-29.

⁷⁶ Cal·líope apareix citada explícitament a OF 935, 873, 1054 III, 383, 418, 928 i 891, però el nombre s'incrementaria considerablement si hi incorporéssim els passatges en què es dona per sobreentesa aquesta Musa. Per a Polímnia i Clío, OF 907 i 908.

⁷⁷ P OXY. 53, 3698; cf. Debiasi, *Zeitschr. Epigr.* 143 (2003) (= OF 1005a I), que atribueix el fragment a Eumel, en contra de l'opinió de Haslam, el primer editor del fragment, que es decanta per considerar-lo de la *Naupactia*. En qualsevol cas, la datació és antiga, entre els segles VIII-VI aC.

⁷⁸ Fr. 128c Sn.-Maehl. (= OF 890). Cf. p. 29.

descendents; el primer té a veure amb la inclusió en les genealogies del V que remetien a Homer; i el segon, amb la versió de Diodor de Sicília sobre les gestes d'Eagre i les relacions amb Dionís i Licurg.

Així doncs, encara que sembli que ens desviem del tema, ens convé fer un cop d'ull a la línia genealògica en què va quedar emmarcat aquest pare d'Orfeu. No ens semblen en absolut unes relacions sense sentit; més aviat contribueixen a la imatge del poeta místic per excel·lència que Orfeu va representar per als grecs.

En parlar de la genealogia d'Eagre, els autors antics fan esment a tres pares diferents, Píeros, Càrops i Ares, i a tres fills, Màrsias, Linos i Cimoto.

Pel que fa als fills, dos tenen a veure amb la música i la poesia, Màrsias i Linos.

Linos és fill d'Eagre, i té com a germà Orfeu. L'expressió és d'Apol·lodor 1.3.2 (Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ' ἐπίκλησιν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος, ὃν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε, καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρωδίαν, ὃς ἄδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα). Realment Apol·lodor pareix subratllar no l'ascendència d'Eagre sinó en realitat la d'Apol·lo, una circumstància que molts altres autors han referit⁷⁹.

Així doncs, la contradicció, per a nosaltres, és patent: a la línia descendent Eagre-Linos (APOLLODOR. *Bibl.* 1.3.2 = Lin. fr. 28 III B = OF 901 II) es contraposava una segona tradició, segons la qual Linos era avi d'Eagre, d'acord amb la genealogia que se cita al *Certamen Hom. et Hes.* 45-53 i la de la *Suda* (que prové de Càrax). La continuació passa per Orfeu i acaba en Homer. Malgrat aquestes inconsistències entre els autors, el que roman ferm és la relació entre tots aquests personatges, senyal que constituïen per als genealogistes del V un bloc homogeni, amb referències recurrents al gènere poètic i musical.

Disposem encara d'una altra dada que confirma les relacions amb la música. Higí (*Fab.* 165) certifica que Eagre fou el pare de Màrsias. Se'ns presenten també alguns altres paral·lels entre aquestes dues figures, com el fet de rivalitzar i ser vençut per Apol·lo, però només ens interessa aquí remarcar la connexió genealògica d'Eagre amb personatges relacionats amb la música.

Si pugem un esglaó en la línia genealògica, els pares d'Eagre tornen a evocar la poesia i la música. Ara volem remarcar la tradició que va pretendre associar el poeta per excel·lència dels grecs, Homer, amb un llistat de personatges que eren vistos com a models o exemplificacions de la poesia i de la música. En aquest llistat, hi

⁷⁹ Cf. cap. "Linos, fill d'Apol·lo", p. 36.

figura Eagre com a conseqüència lògica de l'esperada inclusió d'Orfeu. La genealogia, en aquest cas, permet no trencar el vincle d'Orfeu amb Apol·lo.

Es tracta d'analitzar com la tradició consolidada d'Eagre com a pare d'Orfeu s'insereix entre el llistat de noms que, encetats per un déu, Apol·lo o Posidó, desemboquen a Homer. El que destaca en aquests llistats és la col·locació de Píeros en el *stemma* genealògic entre Linos i Eagre-Orfeu. També aquestes successions genealògiques permeten lligar Orfeu tant al déu Apol·lo com a Eagre, tot adjudicant la posició de privilegi de fundador de la nissaga poètica a Apol·lo i la paternitat directa a Eagre.

Píeros, el poeta epònim de la Pièria, és present en les genealogies d'Homer de Càrax (*FGrHist* 103 F 62 *ap. Suda s. u.* Ὀμηρος = Lin fr. 5 B) i del *Certamen Hom. et Hes.* 45-53. L'interès d'aquests testimonis recau en el fet que, entre els ancestres d'Orfeu, hi apareixen, en ordre ascendent, Eagre, Píeros, Linos i Apol·lo. Toosa n'és la parella, en la notícia del *Certamen*, i Etosa ("la tràcia", especifica la *Suda*), en la de Càrax. Aquests testimonis s'han de posar en relació amb els de Ferecides, Damastes i Hel·lànic segons la *Vita Homeri* de Procle⁸⁰: aquests tres genealogistes, o alguns d'aquests, haurien fet remuntar el llinatge d'Homer a Orfeu⁸¹. Pot ser que almenys Hel·lànic (segons Linforth) hagués tractat també els ancestres d'Orfeu, però malauradament no disposem de dades.

La línia de descendència Linos, Píeros, Eagre i Orfeu podria indicar una interrelació entre les biografies d'aquests poetes. Si Hel·lànic i Damastes ja en el s. V vinculaven aquests poetes amb Homer, i els relacionaven els uns amb els altres, quedava inaugurada una nova tradició genealògica que consolidava les relacions de parentiu entre ells. La sistematització genealògica seria la conseqüència d'una relació basada en l'obra i els temes que tractaven aquests poetes i la fomentaria. A més a més, la considerable distància de generacions amb Homer era prou àmplia per suggerir més una continuïtat cronològica que no pas una continuïtat temàtica i de caire més especulatiu⁸². Volem fer notar aquí que no tenim encara gaire informació que inclogui Museu entre els protagonistes de la tradició literària grega; només Damastes, segons la *Vita Romana*, va afirmar que Homer era el desè en la successió

⁸⁰ PROCL. *Vit. Hom.* 19 Seve.; HELLANICUS *FGrHist* 4 F 5b; DAMASTES *FGrHist* 5 F 11b; PHERECYD. *FGrHist* 3 F 167.

⁸¹ LINFORTH (1941), p. 24-6, exposa les dificultats a establir els continguts exactes dels elements del llistat genealògic. Sabem que Damastes presentava una relació en part diferent: Homer era el desè en descendència del poeta Museu (DAMASTES *FGrHist* 5 F 11b).

⁸² PÒRTULAS (1998); (2008), 340 i s. LINFORTH (1941), p. 25.

generacional a partir de Museu. La inserció/invenció de Museu en aquest context s'anava fent possible perquè s'anaven definint els trets distintius i susceptibles de ser repetits en les vides i obres d'aquests poetes.

Un exemple clar és el de Píeros, que ara ens ocupa. La seva biografia conté un bon seguit de motius o mitemes que repeteixen les biografies d'altres poetes mítics: amb Tàmiris comparteix el terreny de la competició amb les Muses de l'Helicó⁸³. En efecte, els motius es multipliquen si tenim en compte altres mitemes incorporats al bagatge dels poetes mítics que analitzem en aquestes pàgines: fixar el nombre o els atributs i camps d'acció dels déus o éssers divins, donar-los nom, donar nom a regions i accidents geogràfics, rebre un culte, instaurar un culte (el de les Pièrides), tenir fills de la unió amb una Musa, ser el primer en algun aspecte relacionat amb la composició poètica i musical, la relació amb Tràcia per a afers religiosos, la intervenció d'un oracle... Molts d'aquests motius tòpics apareixen principalment a Ps.-Plutarc *de musica* 3 i Pausànias (9.29.3-4):

χρόνω δὲ ὕστερόν φασι Πίερον Μακεδόνα, ἀφ' οὗ καὶ Μακεδόσιν ὠνόμασται τὸ ὄρος, τοῦτον ἐλθόντα ἐς Θεσπιάς ἐννέα τε Μούσας καταστήσασθαι καὶ τὰ ὀνόματα τὰ νῦν μεταθέσθαι σφίσι. ταῦτα δὲ ἐνόμιζεν οὕτως ὁ Πίερος ἢ σοφώτερά οἱ εἶναι φανέντα ἢ κατὰ τι μάντευμα ἢ παρά του διδαχθεῖς τῶν Θρακῶν· δεξιώτερον γὰρ τὰ τε ἄλλα ἐδόκει τοῦ Μακεδονικοῦ τὸ ἔθνος εἶναι πάλαι τὸ Θράκιον καὶ οὐχ ὁμοίως ἐς τὰ θεῖα ὀλίγωρον. [4] εἰσι δ' οἱ καὶ αὐτῷ θυγατέρας ἐννέα Πιέρῳ γενέσθαι λέγουσι καὶ τὰ ὀνόματα ἅπερ ταῖς θεαῖς τεθῆναι καὶ ταύταις, καὶ ὅσοι Μουσῶν παῖδες ἐκλήθησαν ὑπὸ Ἑλλήνων, θυγατριδοῦς εἶναι σφᾶς Πιέρου· Μίμνερος δέ, ἐλεγεία ἐς τὴν μάχην ποιήσας τὴν Σμυρναίων πρὸς Γύγην τε καὶ Λυδοῦς, φησὶν ἐν τῷ προοιμίῳ θυγατέρας Οὐρανοῦ τὰς ἀρχαιοτέρας Μούσας, τούτων δὲ ἄλλας νεωτέρας εἶναι Διὸς παῖδας.

⁸³ Se'l feia pare de les nou donzelles que pujaren a l'Helicó a rivalitzar amb les Muses i en sortiren vençudes i transformades en garses (ANT. LIB. *Met.* 9; OVID. *Met.* 5.294-317; 5.660-678.). Pausànias (PAUS. 9.29.3) recorda també la versió alternativa segons la qual Píeros fou qui va augmentar el nombre de les Muses i els canvià el nom. Ps.-Plutarc (*de mus.* 3 p. 1132 a) diu que és el primer que escriu poemes sobre les Muses. El motiu recorda la llegenda de Tàmiris i remet a una disputa sobre la legitimitat de la poesia que cada poeta o línia poètica podria haver representat en cada moment. Les Pièrides, les Muses tamíriques, les Sirenes remetent a un mateix model de contesa i superposició de les Muses hesiòdiques sobre altres cultes epicòrics relacionats amb el cant. Sobre el tema, cf. KOLLER (1995), p. 96-107; NAGY (1989), p. 29-35; DURANTE (1971), p. 159-162; sobre les Muses tamíriques, GRAU (2002), p. 171-2.

Diuen que després Píeros de Macedònia –que ha donat nom també a la muntanya de Macedònia– va anar a Tèspies, hi va establir nou Muses i els va canviar el nom pel que avui dia tenen. Píeros va instaurar aquest costum o perquè li semblava més savi, o per un oracle, o perquè un traci li ho havia ensenyat. Perquè la raça tràcia antigament pareixia que era més intel·ligent en tot que els macedonis i no tan descurada en els assumptes divins. Hi ha qui diu que Píeros va tenir nou filles i els posà els mateixos noms que les deesses, i que tots els que els grecs anomenaven fills de les Muses foren fills de les filles de Píeros. Mimnerm, que va compondre versos elegíacs sobre la batalla dels d’Esmirna contra Giges i els lidis, diu en el proemi que les Muses més antigues foren filles d’Urà i que unes altres més joves que aquestes, filles de Zeus.

Algunes altres dades poden trobar-se a Procle, Antoní Liberal, Ovidi i Servi⁸⁴.

Per tancar la digressió sobre Píeros, deixem com a dada final el passatge de Pausànias, segons el qual Píeros fou avi d’Orfeu, perquè la seva mare no era realment la Musa Cal·líope, sinó la filla de Píeros⁸⁵. En parlarem més extensament en tractar les mares dels poetes.

Després de parlar del primer pare d’Eagre, ens correspon posar l’atenció en Càrops i moure’ns del camp de la música per entrar en una altra tradició ben afí a Orfeu, el terreny de la iniciació i dels misteris. En aquest cas, la llegenda del seu pare Càrops com a receptor dels ritus de Dionís és clau. És Diodor qui ens presenta les vicissituds d’aquest personatge en el context de la irrupció i difusió del culte a Dionís en terres tràcies⁸⁶. Càrops és posat al tron de Tràcia per Dionís en el lloc de Licurg. La versió de Diodor (1.20 i 3.65) recull com va esdevenir rei d’aquesta regió i com va ser instruït en els ritus secrets dionisiacs, gràcies a l’ajuda que va prestar a Dionís, quan l’informà sobre les intencions de Licurg de matar les Mènades i el déu mateix (DIODOR. 3.65):

μετὰ δὲ ταῦτα τῷ μὲν Χάροπι χάριν ἀποδιδόντα τῆς εὐεργεσίας παραδοῦναι τὴν τῶν Θρακῶν βασιλείαν καὶ διδάξαι τὰ κατὰ τὰς τελετὰς ὄργια· Χάροπος δ’ υἱὸν γενόμενον Οἶαγρον παραλαβεῖν τὴν τε βασιλείαν καὶ τὰς ἐν τοῖς μυστηρίοις παραδεδομένας τελετὰς, ἅς ὕστερον Ὀρφέα τὸν Οἰάγρου μαθόντα

⁸⁴ PROCL. *ad Hes. Op. proleg.* (p. 28 Gaisford), ANTON. LIB., *Met.* 9; OVID. *Met.* 5.302; 669 i a SERV. in *Buc.* 7.21.

⁸⁵ PAUS. 9.30.4. Cf. cap. “Orfeu, descendent de la filla de Píeros”, p. 79.

⁸⁶ LINFORTH (1941), p. 218-20; BERNABÉ (2000); JIMÉNEZ (2008a).

παρὰ τοῦ πατρός, καὶ φύσει καὶ παιδείᾳ τῶν ἀπάντων διενεγκόντα, πολλὰ μεταθεῖναι τῶν ἐν τοῖς ὀργίοις· διὸ καὶ τὰς ὑπὸ τοῦ Διονύσου γενομένας τελετὰς Ὀρφικὰς προσαγορευθῆναι.

Després d'això, com a agraïment pel favor de Càrops, [Dionís] li va donar el regne dels tracis i li ensenyà els ritus de les iniciacions. Eagre, que va ser el fill de Càrops, va heretar el regne i les iniciacions transmeses en els misteris. Més tard Orfeu, el fill d'Eagre, que les havia après del pare i per natura i educació era superior a tots, en va modificar molta part dels ritus. Per això les iniciacions establertes per Dionís van anomenar-se òrfiques.

La interpretació final de Diodor sobre el canvi de denominació dels ritus, de dionisiacs a òrfics, segons Linforth, estaria motivada perquè Diodor voldria reconciliar dues versions existents: la versió dels mitògrafs en què Dionís era realment el fundador dels misteris i la que explicava que, per la intervenció d'Orfeu, fill d'Eagre, els misteris dionisiacs passaren a anomenar-se òrfics. Alhora tot això es combinava amb la llegenda que Orfeu era el gran originador de misteris. Segons Graf, Diodor pretenia explicar, de manera poc probable segons aquest estudiós, els motius de la doble denominació dels cultes dionisiacs: “because Orpheus had reformed what he had inherited”⁸⁷.

El que aporta Eagre en la versió de Diodor és la possibilitat de considerar Orfeu hereu d'una nissaga d'iniciadors. Òbviament, no es pot confirmar, però estaríem temptats de veure-hi un reflex dels procediments de transmissió d'aquests tipus de coneixements en les nissagues familiars, és a dir, una transposició a la figura d'Orfeu dels trets dels sacerdots o iniciadors, o de les nissagues de sacerdots o iniciadors, que pretenen ser hereus del seu coneixement. Potser es tracta d'una versió complementària del que explicaven les genealogies. Semblaria una duplicació del motiu si, en efecte, admetem que “une telle liste met tout d'abord en évidence le fait que la transmission d'un métier peut se faire en termes de succession généalogique”⁸⁸ encara que el context és certament diferent i el propòsit probablement també. Malgrat tot, una nissaga de sacerdots-iniciadors i una nissaga de poetes deuen compartir més d'un aspecte: l'exemple d'Eumolp podria ser il·lustratiu aquí. En qualsevol cas, queda, però, com a motiu de coincidència.

⁸⁷ GRAF-JOHNSTON (2007) p. 142-3.

⁸⁸ MIRALLES-PÒRTULAS (1998), p. 28.

Diodor no transmet la font d'aquesta informació. A propòsit del passatge, Graf⁸⁹ afirma que “since its source is, in its main outlook, euhemeristic, it cannot antedate the Hellenistic period: one might think of Dionysius Scytobrachion, often a source of Diodor”. Per tant, la història d'Eagre pareix feta a mida del seu fill i podria estar justificada per fer encaixar un dels trets que més es destacaven d'Orfeu en època hel·lenística i posterior.

En qualsevol cas, del conjunt del relat, volem destacar dos elements importants: d'una banda, la successió de l'autoritat religiosa i política alhora i, d'altra banda, les semblances amb el procediment de revelació dels misteris de Demèter a canvi d'informació i l'inici d'una saga en l'administració dels misteris. Aquest episodi presenta moltes semblances amb els relats sobre la fundació dels misteris d'Eleusi⁹⁰. El procediment de transmissió de coneixements no sembla gaire diferent a la manera com en època històrica es transmetien dins el llinatge els coneixements tècnics guardats amb zel generació rere generació⁹¹.

No podia faltar, tampoc en aquest cas, la fabulació sobre l'existència de diversos personatges amb el mateix nom. Poques vegades, en el tema que ens afecta, l'aparició d'homònims ens desvia dels motius temàtics en què ens movem. Aquí també l'altre Eagre de què Elià⁹² ens dóna notícies té com a dedicació la poesia: Ὅτι Οἰαγρός τις ἐγένετο ποιητῆς μετ' Ὀρφέα καὶ Μουσαῖον, ὃς λέγεται τὸν Τρωϊκὸν πόλεμον πρῶτος ἄσαι, μεγίστης οὗτος ὑποθέσεως λαβόμενος καὶ ἐπιτολμήσας ταύτη. La duplicació del personatge era quasi previsible, perquè un poeta que va escriure el primer sobre la guerra de Troia no podia ser ancestre d'Orfeu i Museu, especialment en temps d'Elià, quan la pseudoepigrafia atribuïa a Orfeu i Museu un tipus d'obra completament diferent a la del cicle troià.

Pel que fa a les interpretacions modernes del personatge d'Eagre, les principals reflexions vénen a propòsit de la seva natura fluvial.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 142, n. 30.

⁹⁰ *Hymn. Cer.* 305 i s. Les paraules de Graf, a GRAF-JOHNSTON (2007), p. 142, destaquen un altre element decisiu de la història, la innovació estrangera: “in the same way, Demeter, arriving from abroad, taught her mysteries to the aristocrats of Eleusis who became the local priestly families, the foreign god Dionysus taught his mysteries to a human king who then handed them down to his grandson; here and elsewhere, cultural innovation and its innovator come from abroad”.

⁹¹ Cf. HENRICH (2003a).

⁹² AELIAN. *V. H.* 14.21 (= Mus. fr. 3 B). Οἰαγρός és una conjectura de König on els manuscrits donen la lectura Σύαγρος.

D'una banda, Albinus⁹³ fa notar que l'episodi del cap oracular d'Orfeu, transmès per Conó, posa en relació directa Homer, Orfeu i els rius Meles i Eagre, pares dels dos poetes respectivament.

El passatge del relat en qüestió fa així (CONO *ap.* Phot. Bibl. 186, 140b 2 = *FGrHist* 26 F 1, 45 = OF 1061):

Λοιμῶ δὲ τῆς χώρας, ὅτι μὴ ἀπητήθησαν δίκην αἱ γυναῖκες, κακουμένης, δεόμενοι λωφῆσαι τὸ δεινόν, ἔλαβον χρησμὸν τὴν κεφαλὴν τὴν Ὀρφέως ἢν ἀνευρόντες θάψωσι, τυχεῖν ἀπαλλαγῆς. Καὶ μόλις αὐτὴν περὶ τὰς ἐκβολὰς τοῦ Μέλητος δι' ἀλιέως ἀνεῦρον ποταμοῦ, καὶ τότε ἄδουσαν καὶ μηδὲν παθοῦσαν ὑπὸ τῆς θαλάσσης, μηδέ τι ἄλλο τῶν ὅσα κῆρες ἀνθρώπιναι νεκρῶν αἴσχη φέρουσιν, ἀλλ' ἐπακμάζουσαν αὐτὴν καὶ ζωϊκῶ καὶ τότε αἵματι μετὰ πολλὸν χρόνον ἐπανθοῦσαν.

La regió va quedar assolada per una pesta perquè, a les dones, no se'ls havia imposat cap pena. Els homes, que desitjaven alleujar la desgràcia, van obtenir un oracle que deia que se'n deslliurarien si trobaven i sepultaven el cap d'Orfeu. I amb dificultats el trobaren, gràcies a un pescador, a les boques del riu Meles. Encara cantava i no li havia fet cap mal el mar ni tenia cap desfiguració de les que causen als cadàvers els fets dels homes, sinó que estava ple de vigor i ufanós com si li fluís encara sang viva després de tant de temps.

Comenta, per la seva part, Albinus: “Thus, it may seem that the head of Orpheus flows with the stream of the Meles-river in order to unite with his father, the Thracian river(god), Oeagrus. At any rate, seen in the light of the oracular capacities [...], it can be said that the head of Orpheus, contrary to the epic psyche, remained visibly in this world, bearing witness to the immortal authority of Orpheus. It was recognized as a challenge to the discourse of Homer, this challenge was met, as it seems, by giving Homer the name of Meles (as was done either in oral tradition as such or by Alcidamas specifically around 400 BC, cf. *Hom. Hes. Gen. Ag.* 314). Thus, Homer was equated, or even identified, with the river that carried Orpheus down the stream, or should be say, carried it down the flux of time while itself being the eldest of traditions and in possession, therefore, of the highest authority”.

⁹³ ALBINUS (2000), p. 151-2.

La natura aquàtica fluvial dels pares proporcionaria, doncs, un element que permetria posar en competència els dos poetes⁹⁴, que es resoldria amb victòria d'Orfeu, segons aquesta contalla, perquè perviu la veu del fill d'Eagre, fins i tot en aigües pròpies del poeta Homer⁹⁵, i més enllà de la mort i tot. La contalla acaba, com sembla inevitable, amb l'enterrament del cap i la fundació d'un culte a Orfeu.

Sembla indubtable, doncs, el significat i el valor d'Eagre per a la caracterització d'Orfeu. Tot i que les paraules de West ubiquen adequadament Orfeu en el marc general de les genealogies heroiques més antigues, sembla que deixen infravalorat el paper del seu pare, sobretot si estem atents als mecanismes de definició de la figura del poeta mític en general i la d'Orfeu: "Orpheus was a figure of myth, and an unusual one in Greek terms in that he had no place in the network of genealogies by which almost everyone supposed to have lived in the heroic ages was linked together in the Hesiodic and logographic tradition. These genealogies connected Greece with Egypt, Phoenicia, and Anatolia, but not with Thrace, Orpheus' country. He stands outside the Mycenaean world. His father Oeagrus is a mere name without substance"⁹⁶. Eagre, segons la nostra lectura, és un valor afegit a la construcció del poeta Orfeu.

Finalment, cal fer notar les similituds que s'estableixen pel fet de ser considerat fill d'un riu entre Orfeu i altres poetes⁹⁷. El motiu és recurrent en diverses biografies, tant de poetes "històrics" com de poetes mítics: ja sigui des de la línia femenina (nimfes i Muses estan estretament relacionades amb el flux de l'aigua de fonts, rierols, rius) com de la masculina (Eagre respecte d'Orfeu, però també de Linos; Meles respecte d'Homer), la intervenció de l'element aquàtic esdevé sinònim de paraula poètica. S'adiuen aquí les paraules de Murray, quan treu a col·locació alguns testimonis antics en què la fluència del cant i la inspiració apareixen en comparacions

⁹⁴ La igualació dels dos poetes s'arriba a produir amb la coincidència en els dos progenitors (no en aquest cas Eagre i Cal·líope, sinó Apol·lo i la Musa) a la *Suda s. u.* Ὀμηρος, en una de les alternatives proposades per a l'ascendència d'Homer: Ὀμηρος ὁ ποιητὴς ἦν υἱὸς Μέλητος τοῦ ἐν Σμύρνῃ ποταμοῦ καὶ Κριθηίδος νύμφης ὡς φησι Καστρίκιος ὁ Νικαεὺς, ὡς δ' ἄλλοι φασὶν Ἀπόλλωνος καὶ Καλλιόπης τῆς Μούσης.

⁹⁵ Meles no era tan sols el nom del riu on la mare va donar llum a Homer o el nom del pare d'Homer (fonts a cf. PÒRTULAS (2008), p. 328-337), d'aquí els noms de Melesígenes, Melesàgoras o Melesiànax que alguns atribuïren al poeta. Meles també fou considerat el nom d'Homer mateix (*Certamen Hom. Hes.* 28).

⁹⁶ WEST (1983), p. 3-4.

⁹⁷ PALOMAR (1989); MIRALLES-PÒRTULAS (1998), especialment p. 28-29.

amb rius, correnties i altres elements aquàtics⁹⁸. En el cas que ens ocupa, aquestes forces que simbolitzaven la inspiració poètica són incorporades en els motius biogràfics.

En definitiva, la paternitat d'Eagre insisteix amb molta força en la vinculació d'Orfeu amb la poesia, d'una banda, i amb Tràcia i els misteris, de l'altra. De vegades, la connexió és proporcionada per Eagre mateix; en altres casos, qui juga aquest rol és la seva ascendència o descendència. Comptat i debatut, la funció del poeta no està exempta de discussió i de sanció o reprovació; i és, altre cop, l'element agonístic el que posa a prova la poesia d'un avantpassat d'Orfeu o qualsevol altre integrant de la seva línia genealògica: segons Ovidi (*Met.* 5.302 i s.), el cant de les filles de Píeros versava sobre la guerra dels gegants contra els déus i el de les Muses beòcies tractava la llegenda de Demèter i la recerca de la seva filla, amb l'episodi final de la missió de Triptòlem. Els dos cants es conformen com a exemples per contraposar l'epos homèric a la poesia atribuïda a Orfeu, l'himne homèric a la teogonia d'Orfeu. El contrapès a aquesta versió és el relat del cap d'Orfeu, que continua cantant, trobat a la desembocadura del riu Meles, un dels pares d'Homer o el nom mateix que Homer va prendre. Un cop mort, manifesta encara el seu domini sobre l'homèric Meles.

Potser seria bo demanar-se què hi ha d'Orfeu en el seus avantpassats i què aporten aquests avantpassats seus, però no trobarem una resposta unívoca. El fet és que en època de Conó, de Diodor, d'Ovidi, Orfeu depassa la poesia i, gràcies a la intercessió del seu pare, es pot revestir d'altres funcions que configuren la complexitat del personatge.

⁹⁸ MURRAY (1981), p. 52 (de la reedició dins LAIRD (2006)): "Fluency of composition is a common characteristic of inspiration in all periods. To take one example from ancient literature, Cratinus describes the inspiring effects of wine in *fr.* 186: 'Lord Apollo, what a flood of words! Streams splash, his mouth has twelve springs, Ilissus is in his throat. What more can I say? If someone doesn't stop him up, he'll swamp the whole place with his poems! Harriott, amongst others, points out that the comparison of flowing speech to a river goes back to Homer. In the *Iliad* (i. 249) Nestor's eloquence is described in the well-known line: τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέειν αὐδῆ (his voice flowed from his tongue sweeter than honey). Hesiod emphasises the effortless flow of the Muses' voices in similar language (Th. 39–40), and those whom the Muses love have this gift of fluency (Th. 96–7, cf. 84). Harriott and others draw our attention to these passages, but fail to pin-point their significance. Surely the significance of the comparison of the poet's utterance to a stream is that in oral poetry fluency is vital. Since composition and performance are simultaneous, without fluency composition breaks down".

Linós, fill d'Eagre

L'aspecte més interessant del passatge d'Apol·lodor on es llegeix aquesta dada (APOLLODOR. *Bibl.* 1.3.2 = Lin. fr. 28 III B) és el fet que apareix juntament amb Orfeu com a germà de pare i mare. Ja l'hem comentada quan hem tractat el tema d'Eagre i Orfeu⁹⁹. Les paraules finals de la sentència, κατ' ἐπίκλησιν δὲ Απόλλωνος, tanmateix posen l'èmfasi en la paternitat d'Apol·lo. Per tant, en realitat, no es faria tan enfora de la tradició que els fa tots dos fills d'Apol·lo.

Linós, fill de Píeros

Aquesta tradició, tardana, documentada per Procle i Tzetzes (Lin. fr. 15, 20 B) és una inversió de la relació paterna de les genealogies del *Certamen* i de Càrax. La seqüència més habitual era la de Linós-Píeros-Eagre-Orfeu. En tots dos casos, les informacions de Procle i Tzetzes mostren més interès en la justificació del nom de la regió més que no pas en la filiació.

D'aquesta curiositat genealògica, ens crida l'atenció l'afirmació que Píeros era germà de Metone. Per si mateixa, la dada no aporta res d'interessant a la biografia de Linós. Ara bé, el nom ens recorda el de la ciutat pièria de Metone¹⁰⁰. Segons Plutarc *Mor.* 293 b va ser colonitzada pels eretris, però havia estat fundada abans per Metó, un ancestre d'Orfeu¹⁰¹.

Els altres pares mortals de Linós: Magnes i Amfímaros

Linós, fill de Magnes

La notícia de l'escoli de Tzetzes a l'*Alexandra* de Licòfron ens dona a conèixer la descendència d'algunes Muses (Lin. fr. 23 B; OF 913). És l'única font que dona la informació que Magnes fou pare de Linós: la Musa amb qui es va unir Magnes fou Clio. El punt central de la notícia, tanmateix, és l'estirp de les Muses i Magnes, en aquest cas, hi fa poc paper.

A Magnes, heroi tessali i epònim de Magnèsia, de la nissaga de Deucalió i Pirra en tercera generació (després d'Hel·lè i Èol), les llegendes l'involucren en

⁹⁹ Cf. p. 49.

¹⁰⁰ És esmentada en el *Periple* d'Escílax. Fou probablement una de les primeres colònies gregues i és citada per Tucídides i Demòstenes, entre d'altres.

¹⁰¹ ἐν ᾧ πρότερον οἰκῆσαι Μέθωνα τὸν Ὀρφέως πρόγονον ἱστοροῦσι, τὴν μὲν πόλιν ὠνόμασαν Μεθώνην, ὑπὸ δὲ τῶν προσοίκων ἄποσφενδόνητοι προσωνομάσθησαν. Hi ha la coincidència que en aquest lloc (Metone, prop de Tessalònica) es va trobar una lamineta en la boca d'un difunt.

relacions amb Muses i Nimfes, amb qui va tenir fills diversos (APOLLODOR. 1.7.3; 1.9.6). Alguns personatges que ens són familiars apareixen en aquesta relació: Píeros (APOLLODOR. 1.3.3), Himeneu (*Suda s. u.* Θάμυρις ἢ Θαμύρας). No hi ha tampoc coincidència en els pares. De vegades Linos ha esdevingut fill de Píeros; ara Linos en seria germà. Malgrat tot, les inconsistències en les tradicions, en aquest tema, proporcionen consistència a un grup de personatges. Això és, tant se val si un poeta és avi, pare o fill d'un altre. Aquest *décalage* generacional ens permet constatar que, per als grecs, aquests poetes i personatges pertanyien a un mateix grup, i que la seva poesia, el seu camp d'acció, l'obra que se li atribuïa, compartia unes característiques similars.

Linos, fill d'Amfímaros

La tradició de la paternitat d'Amfímaros és recollida per Pausània (9.29.6)¹⁰². També la *Suda s. u.* Λίνος recull el parentiu d'Amfímaros i d'Urània com a versió alternativa a la d'Hermes i Urània. El motiu interessant d'aquesta paternitat és el fet que Amfímaros és fill de Posidó. Ens movem, de nou, dins les mateixes coordenades de poetes fills o descendents de déus i Muses, però en aquest cas, l'accent recau en el reflex d'un culte local beoci. Pausània cita aquesta llegenda en el context de la descripció del culte a les Muses a l'Helicó. Explica que cada any, just abans del sacrifici a les Muses, se li oferien sacrificis com si es tractés d'un heroi. Segons Pausània, aquest Linos no va compondre versos sinó que només excel·lí en el cant. Apol·lo el va matar, per pretendre igualar-s'hi (9.29.6):

τούτω κατὰ ἔτος ἕκαστον πρὸ τῆς θυσίας τῶν Μουσῶν ἐναγίζουσι. Λέγεται δὲ ὡς ὁ Λίνος οὗτος παῖς μὲν Οὐρανίας εἶη καὶ Ἀμφιμάρου τοῦ Ποσειδῶνος, μεγίστην δὲ τῶν τε ἐφ' αὐτοῦ καὶ ὅσοι πρότερον ἐγένοντο λάβοι δόξαν ἐπὶ μουσικῇ, καὶ ὡς Ἀπόλλων ἀποκτείνειεν αὐτὸν ἐξισούμενον κατὰ τὴν ᾠδὴν.

A Linos li ofrenen cada any sacrificis com a un heroi, just abans del sacrifici a les Muses. Hom diu que aquest Linos era fill d'Urània i d'Amfímaros, fill de Posidó. Va conquerir més glòria, gràcies a la música, que cap dels seus contemporanis o predecessors. Apol·lo, però, el va occir, perquè rivalitzava amb ell en el cant.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

¹⁰² Lin. fr. 21, 37 IV, 40 II i 72a B.

A més a més, i deliberadament separat dels poetes, segons sembla, no apareix juntament amb les descripcions dels retrats de Tàmiris, Arió, Hesíode i Orfeu. Linos, en canvi, és retratat darrere d'Eufeme, dida de les Muses, en una imatge estampada sobre una roca en forma de cova. Aquesta podria ser, doncs, la justificació de Pausànias al fet que aquest Linos no va escriure mai versos. Pausànias s'ha vist forçat a aportar arguments per ordenar les notícies d'aquest Linos beoci que rebria un culte a l'Helicó, les altres dades de Linos com a autor de versos¹⁰³ i els altres poetes representats també en un mateix escenari.

Segons Lesky¹⁰⁴, aquest Amfímaros no estaria relacionat amb Posidó per cap vinculació amb el mar sinó amb el Posidó que posseïa un temple al peu de l'Helicó. De la mateixa manera, el Linos que apareix en aquest passatge seria un Linos que rep un culte a Beòcia, probablement independent de la seva suposada producció poètica. No hi ha rastre de les teogonies o dels versos que li atribueixen altres autors; només el vestigi d'una imatge i d'un culte preliminar al de les Muses de l'Helicó. En aquestes contrades, com a Tebes també, es mantingué aquest culte després de les diverses peripècies que Pausànias documenta sobre la seva tomba i els seus ossos¹⁰⁵. Aquestes notícies no reflecteixen el canvi que transformà Linos en un poeta de tarannà i producció òrfics, en altres àmbits culturals i religiosos, sinó que recorden la particularitat del culte i de la filiació epicòrics.

Museu i Eumolp en les genealogies eleusínies

Aquest tema ha estat ben analitzat per Graf i Henrichs¹⁰⁶ de manera que les conclusions d'aquests dos estudiosos constituïran, doncs, la base dels paràgrafs següents.

El motiu de la paternitat de Museu oscil·la entre tres alternatives: d'una banda, comptem amb dues tradicions que provenen de l'àmbit eleusini i el fan fill

¹⁰³ PAUS. 8.18.1; tot i que considera que els versos atribuïts a Linos són espuris, tanmateix no nega que n'hi pogués haver d'originals, des del seu punt de vista, és clar. També cita Linos, per distingir el fill de Psàmate i Apol·lo, que fou exposat i devorat per gossos, d'un altre Linos, poeta (2.19.8). Encara n'esmenta un altre, fill d'Ismènia i mestre d'Hèracles (9.29.9). Amb les dades que proporciona Pausànias i les vinculacions genealògiques dels diversos personatges de nom Linos, ha de ser encara un altre fill d'Apol·lo, que no coincideix amb el nascut de Psàmate. Apol·lo era anomenat Ismeni a Tebes i rebia un culte al santuari vora el riu Ismeni, on se celebraven les Dafnefòries.

¹⁰⁴ LESKY (1950).

¹⁰⁵ Cf. cap. "Les tombes i els cultes de Linos a Argos, Tebes i a l'Helicó", p. 390 i s.

¹⁰⁶ GRAF (1974), p. 8-22; HENRICHS (1985).

d'Antifem o d'Eumolp. D'altra banda, hi ha constància d'una altra tradició, posterior, que el fa fill d'Orfeu.

En línies generals, els autors antics ens proporcionen les dades que resumirem a continuació. En primer lloc, la tradició paternal d'Eumolp mostra les combinacions típiques entre pare i fill. És a dir, Eumolp pot esdevenir pare o fill de Museu, gràcies al recurs de la multiplicació de les generacions amb personatges que nomen igual. Una tradició, però, és clarament anterior a l'altra.

Pel que fa a la cronologia d'aquestes versions que combinen els dos personatges, la tradició Museu-Eumolp està testimoniada a final del V en l'escena representada a una pèlice del pintor Mídias¹⁰⁷ amb Museu, Deíope i Eumolp com a protagonistes, i després a Plató¹⁰⁸; en canvi, la d'Eumolp-Museu ens és donada per Filòcor (*FGrHist* 328 F 208 = Mus. fr. 11 I B) i Lòbon d'Argos (fr. 9 Garulli = Mus. fr. 11 II B), és a dir, a partir del IV aC en endavant. Cal recordar que la tradició que atribuïa a Eumolp el pare diví Posidó coexistia amb aquesta tradició atenoelúsina i amb la que el feia autòcton d'Eleusis. L'*Himne a Demèter* podria ser l'origen de l'atribució de l'autoctonia a Eumolp. En darrera instància, hi ha testimonis des del IV, segons exposa Graf¹⁰⁹.

Així doncs, la tradició Eumolp-Museu és secundària enfront de la primera que presenta la seqüència Antifem-Museu. Coincideixen en una mateixa mare, Selene, excepte en un testimoni de Filodem¹¹⁰, que prové d'Apol·lodor d'Atenes i manté com a mare Pandia, alhora filla de Selene i Zeus. Selene, doncs, pujaria un esglau genealògic i hauria esdevingut àvia. Aquesta variant es tractarà amb més detall en parlar de les mares dels poetes.

Constatem que no es presenta la variació de pare i fill intercanviables en les seqüències Antifem-Museu i Orfeu-Museu, tot i que en l'àmbit judeohel·lenístic, com a correlat a la identificació de Museu amb Moisès, es dibuixa la temptativa de la inversió de les generacions, encara que no es concreta en una relació paternofamiliar inversa.

¹⁰⁷ KAUFFMANN-SAMARAS (1992), Mousaios, *LIMC* VI 1, n. 13, p. 687 = ARV² 1313, 7.

¹⁰⁸ Μουσαῖος δὲ τούτων νεανικώτερα τὰγαθὰ καὶ ὁ υἱὸς αὐτοῦ παρὰ θεῶν διδόασιν τοῖς δικαίοις. *Resp.* 363 c. No apareix directament el nom d'Eumolp, però l'únic fill que s'atribueix a Museu és aquest. Per a les discussions sobre el passatge, cf. LINFORTH (1941), p. 85 i s.; GRAF (1974), p. 19; GRAF-JOHNSTON (2007), 157 i n. 120, p. 213.

¹⁰⁹ GRAF (1974), p. 151-158.

¹¹⁰ *De piet.* p. 13 Gomperz (P. Hercul. 243 VI 3) = Mus. fr. 10 III B.

Museu, fill d'Antifem

La *Suda s. u.* Μουσαῖος presenta exclusivament Antifem com a pare del poeta. Antifem apareix amb la parella habitual, Selene, i se'n destaca en primer lloc la procedència eleusínia:

Μουσαῖος Ἐλευσίνιος ἐξ Ἀθηνῶν, υἱὸς Ἀντιφήμου τοῦ Εὐφήμου τοῦ Ἐκφάντου τοῦ Κερκυῶνος, ὃν κατεπολέμησεν ὁ Θησεύς, καὶ Σελήνης γυναικός· ἐποιοῖός, μαθητὴς Ὀρφέως, μᾶλλον δὲ πρεσβύτερος· ἤκμαζε γὰρ κατὰ τὸν δεῦτερον Κέκροπα καὶ ἔγραψεν Ὑποθήκας Εὐμόλπω τῷ υἱῷ ἔπη ,δ'. καὶ ἄλλα πλεῖστα.

Museu, Eleusini, de llinatge atenès, fou fill d'Antifem –fill d'Eufem, fill d'Ecfant, fill de Cerción, a qui Teseu occí en combat– i de la Lluna, esposa seva. Poeta èpic, deixeble d'Orfeu o, potser, més probablement, anterior a ell: perquè va florir en temps del segon Cècrops. Va escriure uns *Preceptes a Eumolp*, el seu fill, en quatre mil versos, i moltes coses més.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Així doncs, aquesta és la tradició més habitual que es coneix sobre la construcció parental de Museu.

Amb la mateixa informació, trobem la notícia a Pausània (10.5.6). El v. 310 de les *Argonàutiques Òrfiques* presenta la convenció d'Orfeu adreçant-se a Museu com a fill d'Antiofem. La variant correspondria a una forma èpica del nom que permet fer-lo encaixar dins l'hexàmetre: “The epic form of Antiphemos’ name, i. e. Antiophemos, derives from the particular kind of Eleusinian poetry which circulated under the names of Musaios and Orpheus and which was still available to Pausanias. The epic spelling Antiophemos in Paus. 10.5.6 and 10.12.11 (in both cases as father of Musaios) and more appropriately in *Orph. Arg.* 310 recalls Herodotus 7.153.1, where Antiphemos the founder of Gela (cf. Paus. 8.46.2) appears as Antiophemos in all MSS”.¹¹¹

Com hem esmentat abans, també Filodem recull la tradició paterna d'Antifem.

¹¹¹ HENRICHs (1987), p. 250 i n. 35.

La mateixa tradició genealògica, en algunes ocasions, cita Eumolp com a fill. Podem afirmar que almenys a l'època d'Andró estava establerta la seqüència Antifem-Museu-Eumolp expressament; en els testimonis anteriors tenim els mateixos esglaons per separat: Antifem-Museu i Museu-Eumolp. Això no exclou que no estiguessin lligats abans, però és ben possible que la línia genealògica complerta no correspongui a estadis anteriors, vistos els intents d'apropiació i d'influència d'uns poetes sobre uns altres (això és, d'uns entorns sobre uns altres).

Els testimonis que donen compte de la relació complerta són ben significatius en els estudis del tema. Un, com hem dit, és l'escoli al vers 1053 de l'Èdip a Colonos (Mus. fr. 40 B = Andro *FGrHist* 10 F 13 = fr. 13 Fowler) en què s'informa de la línia genealògica que s'enceta amb l'Eumolp que va lluitar juntament amb els eleusinis contra Atenes: segons Andró, el cinquè Eumolp fou qui va ensenyar la iniciació, el fill de Museu, fill alhora d'Antifem.

En segon lloc, destaquem el llistat genealògic que cita el parentiu d'uns quants personatges probablement relacionables amb el cercle eleusini o, almenys, amb el més enllà¹¹², al papir de Cornell del I dC¹¹³. També en la lectura èpica, apareix Antifem com a pare de Museu i avi d'Eumolp.

L'altre testimoni a què ens referim són les línies del fragment papiraci del *De Piet.* (= Mus. fr. 10, 14 B) en els quals es proporcionen dades diferents sobre l'ascendència materna. Segons Henrichs, els orígens d'aquest testimoni podrien trobar-se en un autor de l'àmbit atenès o eleusini dels segles V i IV que compongué textos pseudoepigràfics sota el nom d'Orfeu en què se citava aquesta genealogia; després veurem també com la mateixa dada de l'ascendència femenina de Selene es repeteix en un poema d'"Epimènides"¹¹⁴.

La resta de testimonis que citen la línia Museu-Eumolp sense més ascendència són els de la pèlice del pintor Mídias i la cita velada de Plató a *República* 363 c, com ja hem dit i tractarem a continuació en l'apartat següent.

¹¹² Hi apareixen Radamantis, Eumolp, Museu i Trofoni. Sobre els possibles motius de la inclusió de Trofoni en aquest llistat, cf. HENRICHS (1987), n. 33, p. 271.

¹¹³ P. Cornell 55 (Pack² 2646), publicat per W. L. Westermann i C. L. Kraemer, Jr. *Greek Papyri in the Library of Cornell University*. New York, 1926, p. 246.

¹¹⁴ HENRICHS (1985).

Museu i Eumolp, pare i fill intercanviables

Museu, fill d'Eumolp

La segona tradició eleusínia de Museu té una certa antiguitat i la podem fer remuntar com a mínim sense dubtes fins a Filòcor i a Lòbon d'Argos. Primer trobem, en el segle V, la tradició Eumolp-Museu i posteriorment la variant Museu-Eumolp. A la mateixa època coexistien també les versions que consideraven Eumolp fill de Posidó o bé autòcton d'Eleusis.

Troblem aquesta dada en els testimonis aplegats sota el fr. 11 de Museu de l'edició de Bernabé. L'escoli al v. 1033 de les *Granotes* ens remet a l'autoritat de Filòcor per reivindicar aquesta tradició. Pareix que fou seguida per Lòbon d'Argos en la seva obra *Sobre els poetes* i és recollida per Diògenes Laerci (1.3), en què explica també d'on procedeix el nom dels Eumòlpides. Finalment el testimoni tardà del cronista bizantí Jordi Sincel·le recull de nou la dada, però no podem ubicar la font d'aquesta informació.

Eumolp, fill de Museu

La natura fragmentària de les notícies no ajuda a definir clarament les línies d'influència entre aquests poetes, però les cites a la línia d'Antifem-Museu-Eumolp pareixen marcar dues tendències diferents: d'una banda, sembla que, en algun moment, s'ha volgut remarcar una relació de continuïtat llarga entre els personatges que pertanyen a aquesta línia i, en altres, només s'ha volgut remarcar la relació més estreta entre Museu i Eumolp.

Des del nostre punt de vista, això podria haver estat el motiu de trobar la inversió Museu-Eumolp o Eumolp-Museu i, en canvi, ja inserits en la tradició més àmplia, no hi ha hagut la tendència de modificar l'ordre entre Antifem i Museu. Aquesta tradició era més forta i, per tant, més difícil de modificar; en canvi, la de Museu i Eumolp varen estar subjectes a més vaivens, per les reivindicacions diverses a què quedaren sotmeses aquestes figures.

Malgrat tot, aquest Eumolp competeix amb força amb la imatge que es feren els grecs sobre un mateix Eumolp, bàrbar i traci, fill de Posidó, que, com hem explicat a l'apartat "Eumolp, fill de Posidó", va sorgir probablement al s. V (per obra d'Eurípides, amb testimonis també a la ceràmica). En la nostra interpretació,

corresponia més a la construcció de la imatge de la ciutat d'Atenes i no tant a una inserció tràcia d'àmbit religiós.

L'Eumolp fill de Museu apareix a la representació de la pèlice del pintor Mídias, de final del V (el 410 aproximadament) en què es veu Museu amb vestimenta tràcia, juntament amb la seva dona Deíope i Eumolp¹¹⁵. Deíope¹¹⁶ permet a Museu mantenir una connexió amb Eleusis, indispensable si el pintor de la peça pretenia combinar-lo amb Eumolp, però alhora es comença a marcar una línia de separació entre el Museu originàriament atenès i/o eleusini¹¹⁷ i el Museu traci que en aquesta època ja comença a rebre influències d'Orfeu. Aquesta peça també ens fa recular a la relació genealògica que s'establia des de Posidó fins al cinquè Eumolp fundador dels misteris¹¹⁸. La línia dels descendents, Oritia i Bòreas i Posidó i la princesa atenesa Quíone havia possibilitat la inserció de l'element traci, i aquí sembla que se'n fa un ús relacionable amb la religió i els misteris d'Eleusis. És a dir, la relació amb Eumolp ha possibilitat una primera transició del Museu poeta d'oracles amb el Museu eleusini. Llavors no ens sorprenen afirmacions com la de Pausànias, segons el qual, en un poema pseudoepigràfic de Museu obra d'Onomàcrit, s'hi llegia que Museu havia rebut de Bòreas el do de volar (Paus. 1.22.7 = Mus. fr. 41; 59 B)¹¹⁹.

Dins la mateixa línia, Plató (*Resp.* 363 c-d) parla de Museu i del seu fill¹²⁰ i aquest fet remarca la connexió primerenca amb el món eleusini que ja hem pogut trobar arran de la peça ceràmica esmentada. En aquest cas, es tractaria d'explorar la via dels poemes de tema escatològic.

¹¹⁵ KAUFFMANN-SAMARAS (1992), *Mousaios*, *LIMC* VI 1, n. 13, p. 687 = ARV² 1313, 7.

¹¹⁶ Ps.-ARIST. *Mirab.* 131 p. 843b 1 = Mus. fr. 16 B: Deíope, esposa de Museu o mare de Triptòlem, enterrada a l'Eleusini.

¹¹⁷ GRAF (1974), p. 17.

¹¹⁸ Cf. "Eumolp, fill de Posidó", p. 41.

¹¹⁹ D'AGOSTINO (2007), p. 89-94, esp. p. 92: "Il dono elargito dal vento al profeta infallibile si spiega, infatti, solo attraverso il legame di parentela esistente tra i due per il tramite di Eumolpo, il basileus di Eleusis. Mediante i versi in esame, insomma, 'Museo' documentava ai fruitori del proprio epos 'autobiografico' di far parte, in grazia del collegamento alla famiglia degli Eumolpidi, della storia dei riti di Eleusi, la teleté per eccellenza degli Ateniesi, e di esse quindi tra i depositari degli ἀπόρρητα eleusini. [...] Quanto detto fino a questo momento permette di inferire che Onomacrito è tra i più antichi autori (se non il più antico a testimoniare l'innesto di Museo nella teleté eleusina; non basta, però, a chiarire in quale composizione il cresmologo avesse poetato di questo particolare episodio della vita di Museo, nel quale giocava un ruolo così determinante Borea."

¹²⁰ GRAF-JOHNSTON (2007), 157 i n. 120, p. 213: "When (as I think) Musaeus's son is Eumolpus, we deal with promises that were connected with Eleusis; but in this sort of poetry, eschatological details were wandering between the cults of Dionysus (Orpheus) and Eleusis (Musaeus/Eumolpus), as Aristophanes' *Frogs* clearly shows, see Graf 1974".

Primerament, doncs, sembla que és Eumolp qui pot fer diversificar l'àmbit d'actuació de Museu; si es reservava per a Museu tradicionalment el domini oracular i de curacions, el fet d'esdevenir pare d'Eumolp facilitava eixamplar la seva esfera d'influència o d'actuació. L'àmbit d'aquesta nova faceta no va tenir un ressò supralocal sinó que va quedar circumscrit més aviat a un domini més reduït, l'àtic. Segons les dades que tenim, la connexió genealògica amb Orfeu, sota les mateixes circumstàncies, no es produirà pràcticament fins un segle més tard.

La incorporació de Museu en la línia genealògica permet d'una banda connectar i assimilar la poesia que atribuïen a aquests dos poetes, però sobretot "atenitzar" Eumolp, fer-lo fill d'un poeta atenès genuí. Es tractaria d'una solució de compromís entre dos Eumolps massa caracteritzats localment per ser exportables.

Afirmar que Museu era pare d'Eumolp comportava declarar que la poesia que se li atribuïa, o la que se li pretenia atribuir des d'aquell moment, requeia en l'esfera religiosa eleusínia, i per extensió àtica, i no a qualsevol altre domini d'influència de religions místiques com la que veurem a continuació amb la intervenció d'Orfeu sobre Museu mateix.

Eumolp, fill de Filammó

Encara ens queda una altra notícia sobre la genealogia d'Eumolp Teòcrit el fa fill de Filammó. Trobem aquesta dada en els versos 109-110 de l'*Idil·li* 24, en què s'enumeren els mestres d'Hèracles. Després de citar Linos com a mestre de lletra i Èurit com a mestre de l'arc, apareix Eumolp com a mestre de l'heroï en el cant i en la fòrminx. El llistat continua fins al vers 134 amb Harpàlic Panopeu, en la palestra; Amfitrió l'instruï en l'art dels cavalls; en l'art de la guerra, Càstor Hippiàida. Cada mestre excel·lia en la seva disciplina i fou escollit per ser-ne el millor. La divisió de tasques entre Linos i Eumolp crida també l'atenció i és tan poc habitual com la relació de Filammó i Eumolp.

L'altre pare de Museu, Orfeu

El procés mitjançant el qual Museu arriba a considerar-se fill d'Orfeu té un recorregut força llarg. I és que tot fa pensar que Museu va néixer com a figura independent atenesa i poc a poc se'l va anar inserint en el domini eleusini per mitjà de l'aproximació que hem vist amb Eumolp. Se'l veia fonamentalment com a poeta atenès: tenia nom parlant que l'associava amb les Muses, i des de ben antic, a la cort dels Pisistràtides, la seva obra oracular va ser objecte d'un fort interès, una faceta que

no s'arriba a silenciar mai, sinó que més aviat facilita la transició i transferència a l'esfera d'altres poetes. A mesura que Atenes va enfortint la seva influència sobre les manifestacions religioses eleusínies¹²¹ la presència de Museu al costat d'Eumolp es va fent més patent.

De la mateixa manera pareix també que comencen a establir-se relacions serioses entre els poetes amb la intenció de connectar-los fins a arribar al Poeta, Homer. Museu no és inclòs encara en el llistat nominalment, però com exposa Graf, es pot reconèixer una primera fase en què la figura ha quedat consolidada com a model poètic. Al segle V, Hípias considera que pot compondre un discurs nou en base al que han dit quatre poetes: Orfeu, Museu, Hesíode i Homer¹²². Gòrgias fa Homer descendent de Museu i poc més tard, amb la informació de Damastes, concretem que Homer s'ubicava en la desena generació després de Museu¹²³.

Mentre passa el temps augmenten les citacions conjuntes (a Plató són referents del més enllà, Herodor d'Heraclea escriu sobre l'obra dels dos poetes) i comença una segona etapa en què s'entreu la intenció de fer Museu deixeble d'Orfeu, tradició que quedarà ben fixada en els escrits dels pares de l'església. En aquesta segona fase, doncs, la relació esdevé més dependent i la figura que pareix ocupar el lloc de privilegi és Orfeu. Els testimonis són molt més nombrosos i en diferents suports.

Les imatges¹²⁴ pareixen suggerir una modificació de la representació de Museu com a objecte d'iniciació, de la mà de Linos. La imatge manté força semblança amb Apol·lo fins al punt que pot ser confós amb el déu. També se n'accentua allò que pot acostar-lo més a la religiositat d'Orfeu. El camí pareix passar per les imatges del cap profètic d'Orfeu¹²⁵: l'efeb que apareix a l'hídria de Dunedin de figures roges, datada cap al 420, podria ser identificat amb Museu. També una lectura similar es pot fer de les imatges que apareixen a la copa àtica de figures roges del Corpus Christi College de Cambridge¹²⁶ d'entre el 420-410. Aquesta versió podria confirmar-se amb la possible existència d'un poema òrfic i un escrit màgic sagrat a

¹²¹ MYLONAS (1961); SHAPIRO (1989); D'AGOSTINO (2008).

¹²² HIPPI. 86 B 6 DK (= fr. 6 Untersteiner = Mus. fr. 51 B).

¹²³ GORGAS 82 B 25 DK (= Mus. fr. 2 B = PROCL. *Vit. Hom.* 19 Seve). DAMASTES *FGrHist* 5 F 11b.

¹²⁴ Cf. OLMOS (2008), p. 161-2, aporta per a la relació amb Linos els comentaris a les escenes representades a la Lesque dels Cnidis a Delfos i a la copa del Louvre on Linos assegut ensenya Museu.

¹²⁵ GRAF (1974), p. 11. GAREZOU (1994), *Orpheus*, *LIMC* VII 1, n. 68-70, p. 88.

¹²⁶ *Ibid.*, n. 69 i 70, respectivament.

què es referiria l'expressió de l'*Alcestis* Ὀρφεῖα γῆρυς (v. 969-70). Es tractaria de dues tradicions que coexistirien: una posaria l'accent sobre la iniciació poètica de la mà de Linos, l'altra sobre la iniciació profètica, de la mà d'Orfeu.

Per tant, a final del segle V, Museu és vist des de dues perspectives: bé com a efeb mític que s'inicia en el cant mitjançant el mestratge de Linos, bé com l'efeb que rep la paraula oracular del cap d'Orfeu. Encara no és el fill d'Orfeu, però és l'hereu de la seva veu i un complement a la seva figura. Així és com es dibuixa la doble imatge del Museu atenès d'aquesta època.

El darrer pas inevitablement havia de recaure en la màxima adhesió possible: el reconeixement de dependència per la via genealògica, que coexisteix amb una variant que referma aquesta annexió, l'aparició de dedicatòries de poemes d'Orfeu a Museu, o bé poemes en què hi ha una apel·lació al personatge. Entrem ja en un altre camp en què no hi ha lloc a dubtes pel que fa a la interactuació de les dues figures. Museu en algunes tradicions ha perdut l'especificitat de què havia gaudit i esdevé part de l'univers d'Orfeu com a complement d'aquesta figura més poderosa.

Els autors que fan Museu fill d'Orfeu són poc nombrosos i tardans, però suficients per determinar aquesta culminació del procés. Es tracta de Filodem, Diodor, Justí, Servi i la *Teosofia de Tübingen*¹²⁷. Cap a la mateixa època, tenim al nostre abast algunes fonts que ens informen que Orfeu dedicà a Museu alguns poemes¹²⁸. Aquest és un motiu relacionat estretament amb la paternitat, que es dissocia del de la inspiració poètica o espiritual. És en aquesta època quan pren força l'afirmació de Graf: "Ihre enge Verbindung, derentwegen Pausanias den Musaios einen Imitator des Orpheus, moderne Forschung ihn, eine Art attischen Orpheus' [Maas] nannte, zeigt sich aber besonders in den Übereinstimmungen der unter ihren Namen umlaufenden Literatur"¹²⁹. Tant Orfeu com Museu eren una capçalera desitjable per a qualsevol que pretengués compondre poesia de tema escatològic o

¹²⁷ PHILODEM. *De piet.* (P. Hercul. 243 VI 3, p. 13 Gomperz) (= Mus. fr. 10 III B); DIOD. 4.25.1 (OF 514 = Mus. fr. 10 B), segons una font del III aC?, comentat a GRAF (1974), p. 12; IUST. PHIL. *Coh. Gr.* 15 (= OF 372); SERV. *in Aen.* 6.667 (= Mus. fr. 13 IV B), que dona diverses possibilitats: *eum alii Lunae filium, alii Orphei volunt*; podria tractar-se d'una contraposició de la genealogia d'origen eleusini que fa de Museu fill de Selene i Antifem amb aquesta posterior que el fa fill d'Orfeu? No prenem en consideració aquí la tradició que probablement és deguda a una tendència sincretística en les genealogies, també sota influència eleusínia, segons diu HENRICH (1985), o almenys atenesa, que presenta Filodem en què Selene no és mare sinó àvia de Museu; CASSIOD. *Epist. Theoderic.* Var. II 40 p. 71, 9; *Theos. Tub.* 65 (= OF 138). Cf. WEST (1983), p. 41.

¹²⁸ PHILODEM. *De piet.* (P. Hercul. 243 VI 3, p. 13 Gomperz); P. Berol. 44 (=OF 383); testimonis posteriors a WEST (1983), p. 41.

¹²⁹ GRAF (1974), p. 13.

religiós. Així, es dupliquen tant les atribucions d'uns mateixos poemes com trobem poemes de tots dos amb el mateix títol. La similitud de l'obra és també part del procés final d'assimilació religiosa i intel·lectual que es va anar obrint camí al llarg dels segles equiparable al de la filiació. El prestigi i la preponderància d'Orfeu en matèries religioses permet establir una genealogia que passà per damunt dels vincles eleusinis.

Epimènides, de pare cretenc

Fèstios, Dosíades o Agesarc són els noms que donen els antics per al pare del poeta. El nom de Fèstios recorda el topònim cretenc i remetria a la pàtria del poeta, encara que el lloc d'origen podria ser ben bé Cnossos. Només la informació que ens dóna Diògenes Laerci¹³⁰ sobre Fèstios permet ser datada al IV: és Teopomp qui ens l'ha transmesa. Els altres dos noms són proporcionats també per Diògenes Laerci en el mateix passatge, però no se n'especifica la font. La *Suda s. u.* Ἐπιμενίδης no varia en res la informació sobre els noms del pare.

El primer aspecte que cal destacar és la natura aparentment ben humana dels candidats a progenitor. No hi ha rastre de divinitat ni dels noms que ens han anat apareixent amb assiduitat. Així doncs, la presència d'aquests antropònims pareix respondre a un fet important de la biografia d'Epimènides, la procedència cretenca. Si exceptuem la tradició materna de Selene (on es pot rastrejar la mà d'un autor pseudoepigràfic localitzat a Atenes amb interès a relacionar-lo amb el poeta Museu¹³¹), el nom dels pares d'Epimènides tenen un regust epicòric i no coincideixen amb el conjunt de pares i mares divins i humans que recorren en les biografies dels poetes mítics. La historicitat del personatge, en certa manera, ha de jugar a favor de fomentar una tradició relacionada amb la seva pàtria.

Epimènides, a més a més, té un estatut peculiar: és sobretot purificador i home religiós. Això el fa destacar especialment entre poetes com Linos, Orfeu, Museu i altres, en el sentit que la seva ocupació clara i primera fou aquesta. La producció poètica fou una conseqüència posterior. No s'hi veu la tendència de fer-lo encaixar en tòpics ni motius típics sobre el parentiu que hem vist fins ara. Potser per aquest motiu i per la procedència cretenca es documentaren i mantingueren aquestes tradicions ben poc relacionades amb les genealogies dels altres poetes.

¹³⁰ DIOG. LAERT. 1.109 Ἐπιμενίδης, καθά φησι Θεόπομπος (*FGrHist* 115 F 67a) καὶ ἄλλοι συχνοί, πατὴρ μὲν ἦν Φαιστίου, οἱ δὲ Δωσιάδα, οἱ δὲ Ἀγησάρχου.

¹³¹ Cf. cap. "Epimènides a Atenes i a Esparta", p. 98.

Els pares de Tàmiris

Els noms que ens ofereix la tradició com a pare de Tàmiris són de caràcter ben diferent. D'una banda, la major part de fonts el fan fill d'un altre poeta, Filammó, una circumstància que insisteix en la transmissió de l'art en el si d'una família. L'altra opció es concreta en el nom d'Ètlios.

Tot i que la genealogia de Filammó és confirmada des d'Hesíode (fr. 64 MW = 111 Rzach)¹³², no tenim constància de la relació de parentiu amb Tàmiris fins a Conó. L'episodi devia explicar les circumstàncies atzaroses del naixement de Tàmiris i els fets principals de la seva vida, a més de l'enfrontament amb les Muses. El poeta queda així inserit en la línia de descendència d'Apol·lo, tret comú en les genealogies que hem anat analitzant.

És interessant la connexió que s'estableix entre els integrants de la nissaga de Filammó i els cultes místics. Filammó era considerat fundador del culte de Lerna, on es veneraven Demèter i Dionís¹³³; Tàmiris quedava relacionat amb els misteris d'Andània; Eumolp, fill també de Filammó segons Teòcrit, era considerat el fundador dels misteris d'Eleusis. Es tracta, doncs, d'un llinatge de poetes i fundadors de cultes¹³⁴.

En canvi, Ètlios només és citat com a pare de Tàmiris per l'escoli a *Opera et dies* 1 (p. 25 Gaisford): Ερατοῦς δὲ καὶ Αεθλίου τοῦ Ενδυμίονος, ἢ Φιλάμμωνος, Θάμυρις. També hi apareix el nom de Filammó, fet que constata que la paternitat d'Ètlios constituïa una variant poc coneguda o potser és el resultat d'una confusió o una mala lectura.

a.2 La tradició materna en les biografies dels poetes

Un dels fets que sobta més en revisar les fonts que tracten de les mares dels poetes és la presència variada de la Musa com a ascendent femení. Cal·líope, Urània, Polímnia, Clio, Erato, Melpòmene, Terpsícora i Euterpe són mares de les figures que analitzem aquí¹³⁵. Tanmateix, tanta varietat queda repartida pràcticament només entre tres fills: Orfeu, Linos i Tàmiris.

¹³² Cf. cap. "Tàmiris, fill de Musa o de nimfa", p. 80 i les fonts que s'hi concreten.

¹³³ PAUS. 2.37.2; Cf. SFAMENI (1986), p. 310.

¹³⁴ Cf. p. 213.

¹³⁵ Del catàleg tradicional de les nou Muses, ens queda fora de la llista Talia.

Altres figures mítiques també fan acte de presència en les vides dels poetes. Les opcions no són tan nombroses, però si exceptuem el cas de Selene que comparteix maternitat i tradició entre Museu i Epimènides, la relació pareix establir-se unívocament: Balte és la nimfa mare d'Epimènides i no de cap altre poeta, Deíope i Quíone són mares d'Eumolp, Pandia, de Museu i Antíope, d'Amfion.

Un repàs general de les dades revela que tenir tres o quatre mares era habitual en les construccions biogràfiques d'aquests poetes. Sovint una tradició majoritària és empeltada amb una versió diferent. N'analitzarem els motius, si és possible. En la majoria de casos, però, sol ser una tasca estèril per la manca de dades. Particularment complexa és la tradició de Linos, que arriba a comptabilitzar fins a nou mares; mirarem de trobar per què s'ha produït tanta variabilitat.

Un factor a tenir en compte en aquests casos no és només la identificació de la mare. El seu arbre genealògic proporciona també informació interessant perquè ens permet ubicar el poeta en una línia diferent que és representada per l'avi. És el cas de Menipa, filla de Tàmiris i mare d'Orfeu.

La dada més destacable de l'anàlisi de la branca materna dels poetes és la presència sòlida de les Muses. El símbol de la inspiració poètica des de les primeres mostres de la poesia grega es converteix en la font mateixa de la vida dels poetes. Ben pensat, el recurs a la Musa va esdevenir en alguns casos una manera fàcil de generar un arbre genealògic més complex i complert per a aquests personatges. No obstant això, ser fill de Musa constituïa una altra modalitat de manifestar la proximitat d'aquests poetes amb el diví. D'aquesta manera, es podien mantenir les tradicions paternes diferenciades, i, alhora, el poeta recollia aquest tret significatiu en la seva biografia.

Els casos en què apareixen altres noms de mares, es poden explicar versemblantment per tradicions fortes locals que volien reivindicar l'arrelament del poeta a un indret. Pensem en Deíope, la mare eleusínia d'Eumolp, o en Blasta o Balte, la mare d'Epimènides. De vegades topem amb una competència més genèrica: una nimfa, o Selene mateixa, passen en algunes tradicions per ser les mares també d'aquest mateix poeta. Es tracta d'intents més o menys reeixits de traslladar el poeta a altres contextos, de fer ús de l'obra que se li havia atribuït en entorns diferents, o de crear poemes nous sota aquests noms de privilegi.

Una variant del tema de la Musa és una mare nimfa. Són algunes alternatives que apareixen en les figures maternes de Tàmiris, Filammó i Epimènides.

Encara que no és directament objecte d'aquest estudi, no es poden deixar de tenir en compte les dades biogràfiques d'Homer: les llegendes que recullen els βίοι li proporcionen uns parents assimilables als qui hem anat tractant aquí i ens donen confirmació dels moviments de construcció i reconstrucció al voltant de les figures mítiques dels poetes¹³⁶.

Orfeu, de nissaga poètica

Orfeu, fill de Cal·líope o d'altra Musa

Si una tradició s'ha fet forta i persistent en el temps, pel que fa a les mares dels poetes, aquesta és, sense cap mena de dubte, la de Cal·líope com a mare d'Orfeu¹³⁷. El nombre de testimonis és aclaparador enfront de les altres possibilitats que ens han pervingut. Els autors que no citen aquest nom sinó que donen una tradició divergent, tenen bé cura de citar aquesta Musa. Era un lloc comú en la llegenda d'Orfeu comptar amb la presència de Cal·líope i d'Eagre o Apol·lo, com a mare i pare respectivament. Així segons el que exposa l'escoli als versos 23-25a del cant primer de les *Argonàutiques* d'Apol·loni de Rodes, Asclepiades de Tràgil hauria transmès la versió que els pares d'Orfeu eren Apol·lo i Cal·líope, però que altres donaven per bona la parella Eagre i Polímnia (OF 896, 907). Ens queda com una dada més sense possibilitats d'extreure'n més informació.

Un cas similar és el d'una de les llistes que fa repàs dels nascuts de les Muses, la que apareix a l'escoli a Homer i a Eustati¹³⁸. S'hi llegeixen dues possibilitats, una Clio, l'altra, com hem anat veient, Cal·líope. Cap dels noms que es presenten com a alternatius en aquests casos no té prou força per desplaçar la presència de Cal·líope. Potser aquestes informacions podrien haver estat produïdes per alguna confusió. Deixarem per analitzar a part tres casos més: un és el que fa de Menipa, la filla de Tàmiris, mare d'Orfeu; l'altre és el testimoni de Plató, que, de manera genèrica, indica que fou una Musa la mare d'Orfeu i no en detalla el nom; finalment, tindrem en compte la negació d'aquesta tradició per part de Pausànias. El relat de Pausànias seria redundant en dos temes en relació amb les narratives sobre Orfeu: l'origen traci del poeta i la identificació i confusió entre el lligam magisterial i el lligam genealògic. Passem, però, ara a analitzar la notícia principal quant a la maternitat d'Orfeu.

¹³⁶ GRAZIOSI (2002), p. 72-86; PÒRTULAS (2008), p. 305 i s.

¹³⁷ GUTHRIE (1935), p. 27; LINFORTH (1941), p. 24.

¹³⁸ SCHOL. Hom. K 435; EUST. *in Il.* p. 817, 27 (= OF 908 I-II).

Ja des de Píndar és una dada indiscutida la presència de Cal·líope en la genealogia de l'heroi. Habitualment el pare és Eagre, tot i que, des de testimonis ben antics, és acompanyada per Apol·lo¹³⁹. No hi ha lloc a vacil·lacions. Des del fragment 128c Sn.-Maehl. s'inicia un recorregut que passa per Timoteu i Asclepiades de Tràgic, en uns primers temps, i és recollit pel llistat genealògic del *Certamen* que acaba amb Homer. Coincideixen en la mateixa dada en nombrosos testimonis més: els versos d'Apol·loni de Rodes quan es presenta el personatge d'Orfeu, el Papir de Berlín, Llucià i Apol·lodor, entre els més significatius, per no esmentar la literatura pròpiament òrfica dels *Himnes* o les *Argonàutiques Òrfiques*¹⁴⁰. Les cites solen recollir també el nom del pare, que, com hem dit, vacil·la entre Eagre i Apol·lo, segons els testimonis, però en tots els casos es proporciona la dada materna com a part de la fórmula introductòria del personatge i no pareix incidir en res d'allò que s'explica del personatge.

La notícia ens apareix també incorporada en els llistats de descendents de les Muses de què és exemple l'escoli al *Resos* 436 (= OF 903). En aquest cas, és citat juntament amb un bon llistat de personatges de diversa mena com les Sirenes, Himeneu, Palèfat, Triptòlem, Resos i alguns dels poetes que estudiem, Tàmiris, Linos. La relació que ens proporciona l'escoli a *Opera et dies* 1 és molt similar i només divergeix en el parentiu de Tàmiris¹⁴¹. En alguns casos no s'especifica de quina Musa és fill, però els motius semblen respondre a la generalitat del discurs més que no pas a una manca d'informació. En aquests termes s'expressen Dió Crisòstom,

¹³⁹ Cf. l' anàlisi de la paternitat apol·línica d'Orfeu, cap. "Orfeu, fill d'Apol·lo", p. 29 i s.

¹⁴⁰ Els testimonis que recullen la informació són: PIND. fr. 128c Sn.-Maehl. (OF 912 I), ASCLEPIAD. *FGrHist* 12 F 6b (OF 896), TIMOTH. *Pers.* fr. 791, 221-4 (OF 902), HERACLID. fr. 159 Wehrli (OF 891 = 903), *Certamen Hom. Hes.* 45-53 (OF 873), APOLL. RHOD. 1.24 (OF 935), PHILODEM. *De piet.* (P. Hercul. 243 VI 12 p. 13 Gomperz), APOLLODOR. *Bibl.* 1.3.2 (OF 901 II), LUCIAN. *De Astrol.* 10 (OF 418), PARMEN. *Anth. Pal.* 16.217 (OF 904), *Anth. Pal.* 7.10 = Anon. 31 Page (OF 1054 II), P. Berol. 44 (OF 383), PROCL. *in Plat. Remp.* II 316 Kroll (OF 905), *Orph. Arg.* 77 (OF 928 IV), *Hymn.* 24.12, 76.10.

¹⁴¹ Καί τινες μὲν πάσας ἄς ἔφασαν Μούσας, παρθένους εἶναί φασι· τινὲς δὲ τὰς λοιπὰς μόνας, χωρὶς τῶν παρ' Ἡσιόδῳ ἐννεά. Τούτων γὰρ Κλειοῦς μὲν καὶ Μάγνητος, Ἰάλεμος καὶ Ὑμέναιος· Εὐτέρπη δὲ καὶ Στρυμόνος Ῥῆσος, ἢ κατὰ τινὰς Τερψιχόρης· Απόλλωνος δὲ τοῦ Κάρβαντος καὶ Θαλείας Παλαίφατος· Οὐρανίας καὶ Απόλλωνος, ἢ Πιέρου γηγενοῦς, Λίνος· Μελομένης δὲ, ἢ κατὰ τινὰς Τερψιχόρης καὶ Ἀγγελώου, Σειρήνης· Τερψιχόρης δὲ, ἢ Μελομένης καὶ Λίνου τοῦ Απόλλωνος, ἢ κατὰ τινὰς Λάρου, Μέλπος· Ἐρατοῦς δὲ καὶ Ἀεθλίου τοῦ Ἐνδυμίωνος, ἢ Φιλάμωνος, Θάμυρις· Πολυμνίας δὲ καὶ Κελεοῦ, εἴτε Χειμάρρου τοῦ Ἄρεος, Τριπτόλεμος· Καλλιόπης δὲ καὶ Οἰάγρου Ὀρφεύς.

Poetes	filiació materna divina testimonis destacats i informació rellevant		filiació materna humana o heroica testimonis destacats i informació rellevant		
Linos	Muses	Urània	-Hesíode fr. 305 MW	Psàmate (mite etiològic de les Arneides)	
		Cal·liope	-Píndar fr. 128c Sn.-Maehl.		
		Clio	-Escolis a Licofró <i>Alex.</i> 831		
		Euterpe	-Escolis a Hom. <i>Il.</i> 10.435		
		Terpsícora	-Escolis a Hom. <i>Il.</i> 10.435		
	Nimfes	Toosa	- <i>Certam. Hom. Hes.</i> 45-53	Calciope o Alciope	
		Etosa	-Càrax (FGrHist 103 F 62)		
	Orfeu	Cal·liope	Polímnia	-Píndar fr. 128c Sn.-Maehl.	Menipa (filla de Tàmiris)
			Clio	-Escolis a Apol. Rod. 1	
		fill de Musa	-Escolis a Homer <i>Il.</i> 10.435		
fill de la filla de Píeros		-Plató <i>Resp.</i> 364 e, 366 a... - <i>Resos</i> 945			
		-Pausànias 9.30.4			
Museu	Selene (inserció en la tradició eleusíma)	-Plató <i>Resp.</i> 364 e	-Tzetzes <i>Chiliades</i> 1308-10		

Quadre de la tradició materna

		-Hermesiàxax <i>Leont.</i> 7 -Filodem <i>de piet.</i> -Filodem <i>de piet.</i>			
	Pandia (d'una obra pseudepigrafa de Museu?)				
Eumolp				Deiope (autòctona o filla de Triptòlem; esposa de Museu)	-Pèlice del pintor Mídias (c. 410 amb Museu, Deiope i Eumolp) -Istre <i>FGrHist</i> 334 F 22
				Quíone (tràcia; filla d'Oritia)	-Apol·lodor 3.15.2
Tàmiris	Musa	Erato	-Escolis a <i>Il.</i> 10.439 -Escolis a Hes. <i>Op. proleg.</i>		
		Melpòmene	-Escolis a <i>Resos</i> 347		
	Nimfa	Argiope	-Conó F 1, 7 -Apol·lodor 1.3.1 -Pausànias 4.33.3	Arsínoe	-Suda s. u. Θάρμυρις
Filammó	Nimfa	Filonis	-Hesiode <i>Eees</i> fr. 63-7 MW -Ferecides <i>FGrHist</i> 3 F 120		
		Quíone	-Higi <i>Fab.</i> 200, 201		
Amifon	Antíope (filla del riu Asop)		-Homer <i>Od.</i> 9.262-7 -Àsios de Samos fr. 1 B -Eurípides <i>Antíope</i>		
Epimènides	Blasta / Balte		-Suda s. u. Επιμενίδης		
	Selene		-Epim. fr. 33 B (<i>Elià Nat. anim.</i> 12.7)		

Ciceró i Servi¹⁴² (OF 911). La citació conjunta d'aquests llistats de fills de Musa fa pensar que no se n'esmenta el nom perquè el context no ho requereix. També queda clar que Orfeu és fill de Musa en el v. 945 del *Resos* en les paraules finals de la Musa, però no s'hi cita (ni s'hi fa necessari) el nom de la mare.

En general, com hem dit, no hi sol haver gaire més informació que el nom de la Musa, però Procle¹⁴³ estableix una comparació, que ens és especialment interessant per la presència de Tàmiris en el punt oposat a Orfeu. La diferència entre una música divinal i una música humana, i per tant inferior, és deguda a la natura de la mare, la Musa Cal·líope, ἔνθεος Μοῦσα, enfront de la pretensió absurda de Tàmiris de rivalitzar amb les Muses amb una música ἀνθρωπίνη. En aquesta natura de la música tamírica s'ha vist un reflex del desplaçament en el rol d'inspiradores de la poesia de les Muses locals venerades per Tàmiris i la línia poètica que representa per unes altres Muses que esdevindran panhel·lèniques. El neoplatonista Procle pareix aquí ser hereu de la tradició que es va imposar i considera Orfeu fill de Musa divina. La llegenda d'Orfeu constituïda a la seva època li facilitava considerar el cantor mític com el poeta inspirat que no tan sols no s'enfronta amb els déus sinó que a més a més en rep el favor de conèixer el més enllà i tenir un tracte proper amb ells.

Orfeu, fill de Menipa

Menipa és la filla de Tàmiris segons el testimoni únic de Tzetzes. Cap altre autor no fa una declaració semblant. Tzetzes només cita aquesta genealogia en relació amb Orfeu i deixa caure la versió genèrica de l'ascendència del poeta, quan afirma en diversos passatges i de manera similar que Orfeu és Οἰάγρου παῖς καὶ Μενίπης, ἀλληγορικῶς δὲ Καλλιόπης τῆς Μούσης¹⁴⁴.

Un factor que podria determinar aquesta relació és la provenença de Tràcia, que és declarada en els passatges que aporten aquesta informació. Malgrat tot, no ens sembla decisiva perquè un tret habitual en les biografies dels poetes mítics és el seu origen traci. No és una característica que el faci especialment únic, ni tampoc prou forta per comportar també la inclusió d'Orfeu en l'arbre genealògic de Tàmiris.

La dada cobra més sentit si l'agrupem amb les notícies sobre dos altres fills de Tàmiris, Museu i Homer, malgrat que no les proporioni Tzetzes mateix. Vista en

¹⁴² DIO CHRYS. 32.61, CIC. *De nat. deo.* 3.45 i SERVIUS *in Aen.* 1.8 (I 14, 21 Thilo-Hagen) (= OF 911).

¹⁴³ PROCL. *in Plat. Remp.* II 316, 3 Kroll (= OF 905).

¹⁴⁴ TZETZ. *in Aristoph. Ran.* 1032 (1002, 3 Koster) (= OF 909). També a *Chil.* 1.308-10; 7.1000-8, 2; 4.282. Cf. GRAU (2002), p. 136.

conjunt, la via materna podria haver proporcionat una possibilitat per relacionar Orfeu, Museu¹⁴⁵ i Homer¹⁴⁶. No obstant això, el nom de Cal·líope sol ser el més habitual en l'apartat de la mare del poeta; per això potser Tzetzes no deixa de citar Cal·líope amb una pirueta que vol salvar la tradició i no perdre el nom que considera digne de comentar. Queda, doncs, com una curiositat a què no podem donar explicació si no és per aproximar els elements biogràfics dels poetes, malgrat que provenen d'autors diferents.

Orfeu, descendent de la filla de Píeros

Amb l'establiment de la seqüència genealògica Píeros-filla de Píeros-Orfeu topem un cas similar al del testimoni que tractàvem de la línia descendent Tàmiris-Menipa-Orfeu.

Pausània (9.30.4) coneix una versió diferent de l'habitual (la de considerar Orfeu fill de Cal·líope o d'alguna altra Musa) i la destaca. No aclareix, però, quina és la identitat de la filla de Píeros. Si tenim en compte les paraules de Pausània, no hi hauria divergències amb les tradicions més habituals que el fan fill de Musa. L'expressió "filla de Píeros" equivaldria a la declaració genèrica que Orfeu és fill de Musa perquè Píeros, afirma Pausània (9.29.3), és el pare de les nou donzelles que prengueren el nom de les Muses i que ὄσοι Μουσῶν παῖδες ἐκλήθησαν ὑπὸ Ἑλλήνων, θυγατριδοῦς εἶναι σφᾶς Πιέρου. Pausània no esmenta l'episodi segons el qual rivalitzaren amb les Muses, amb un nefast resultat per a la nissaga pièrida, però ens és conegut per altres autors¹⁴⁷. L'explicació de Pausània, malgrat tot, fa la impressió d'un intent de racionalització per atribuir unes mares humanes a uns poetes que també considerava ben humans.

Amb tot, aquest testimoniatge no és un contrasentit, sinó una redundància en el fet que Orfeu era vist com a originari de Tràcia. La regió de la Pièria, en terres de Macedònia, havia estat poblada per tracis, com han demostrat les excavacions arqueològiques. En aquests passatges, Pausània presenta les versions sobre Orfeu que li han arribat i les contextualitza en terres tràcies. I a la Pièria, la ciutat de Díon és

¹⁴⁵ *Suda s. u.* Μουσαῖος Θεβαῖος, Θαμύρα υἱός, τοῦ Φιλάμμωνος, μελοποιός, γεγονώς πολλῶ πρὸ τῶν Τρωϊκῶν.

¹⁴⁶ *Certamen Hom. et Hes.* 18-24 Allen = 436₂₀ Rzach: περὶ δὲ τῶν γονέων αὐτοῦ [*sc.* Ὀμήρου] πάλιν πολλὴ διαφωνία παρὰ πᾶσιν ἐστίν. [...] ἔνιοι δὲ Θαμύραν.

¹⁴⁷ Cf. nota n. 83 de l'apartat "Orfeu fill d'Eagre". El motiu del desplaçament dels cultes a Muses locals i la difusió panhel·lènica de les Muses de l'Helicó és analitzat per NAGY (1995), p. 29-35. Cf. OTTO (1954), p. 93-94 de la traducció castellana; KOLLER (1995), p. 106. Per a les Muses de Tàmiris, també desplaçades per les Muses olímpiques, cf. GRAU (2002), p. 170-2.

un dels llocs on es localitza l'episodi de la mort d'Orfeu a mans de les dones d'aquell indret.

Hem parlat de les funcions que compartien Píeros i altres poetes antics: donar noms a déus i a accidents geogràfics, instaurar cultes, actuar d'acord amb la interpretació dels oracles... Hem vist també com era inclòs en la línia de descendència fins a Homer en la seqüència Apol·lo - Linos - Píeros - Eagre - Orfeu. La seguretat de Pausànias en les afirmacions sobre la maternitat de la filla de Píeros pot dur a pensar que la presència d'Eagre en aquests *stemmata* no ve per ser fill de Píeros sinó gendre de Píeros. La línia successòria no seguiria, doncs, la via masculina sinó que el mestratge poètic provindria directament de Píeros i de la seva filla Musa. I el conjunt de les explicacions de Pausànias es podrien llegir en aquest sentit: Píeros, un traci en terres tràcies de la Pièria, va excel·lir en la poesia, i en els afers que permeteren una ordenació de la vida dels homes en relació amb ells mateixos i amb els déus. Va tenir com a deixeble un altre poeta, traci també, expert igualment en afers divins i humans, a qui va transmetre la seva saviesa per mitjà del matrimoni amb la seva filla.

Orfeu i la Musa de Plató

La manera amb què Plató es refereix a la línia genealògica d'Orfeu és sempre molt genèrica. En els *Diàlegs* podem llegir expressions de l'estil οἱ θεῶν παῖδες ποιηταὶ καὶ προφήται τῶν θεῶν γενόμενοι (*Resp.* 366 a), πειστέον δὲ τοῖς εἰρηκόσιν ἔμπροσθεν, ἐκγόνοις μὲν θεῶν οὖσιν, ὡς ἔφασαν (*Tim.* 40 d) ο βίβλων δὲ ὄμαδον παρέχονται Μουσαίου καὶ Ὀρφέως, Σελήνης τε καὶ Μουσῶν ἐκγόνων, ὡς φασι, en el famós passatge de la *República* 364 e. Observem que ni vol concretar més ni vol assumir com a pròpia aquesta afirmació, sinó que sembla haver-hi més traces d'ironia o d'escepticisme que de certesa en la declaració que acaba de fer. Deixem-ho que té més interès en el sentit (crític o d'acceptació) de les doctrines que es transmetien sota aquests noms que en les minúcies mitològiques sobre els personatges, en boca dels quals els ἀγύρται καὶ μάντιες posaven a disposició de qualsevol purificacions i alliberaments a preu fixat.

Tàmiris, fill de Musa o de nimfa

En contrast amb la forta unanimitat de les fonts sobre la identitat del pare, la de la mare presenta molta més variació; la major part dels noms que ens han arribat provenen de fonts tardanes i això fa difícil determinar si alguna de les tradicions esmentades corresponia a una línia predominant.

La relació amb una Musa és un lloc comú en les biografies dels poetes, i es confirma també aquí. La variant de la nimfa és també freqüent i remet a un conjunt de personatges amb relació amb la poesia¹⁴⁸. Aquesta és la variant més antiga documentada: Conó¹⁴⁹ afirma que Tàmiris era fill d'una nimfa, però no li posa nom. És el tipus de parentiu que hom espera d'un poeta, i així també es confirma en el cas del pare de Tàmiris, Filammó, engendrat per una nimfa que tenia de nom Filonis. Es reproduïx el mateix esquema, tot i que amb més imprecisió. Que amb el temps s'arribés a concretar amb el nom d'una nimfa, Argíope¹⁵⁰, o amb el d'una Musa, no és gens estrany dins el conjunt de Muses i nimfes que s'han relacionat amb els poetes. Així doncs, Erato o Melpòmene han estat citades com a candidates a jugar aquest paper. Les notícies ens arriben a través dels escoliastes i dels comentaristes dels passatges en què apareix Tàmiris en la literatura més antiga¹⁵¹.

En les llistes dels fills de les Muses, malgrat que no sempre hi apareixen els mateixos personatges, tanmateix Tàmiris no queda aparellat amb la mateixa mare, com sol ser habitual en els altres personatges que hi figuren: Tàmiris és fill de Melpòmene, segons l'escoli al v. 347 de *Resos*, fill de Erato, als *prolegomena* dels escolis d'*Opera et dies* i fill de la nimfa Argíope, segons Apol·lodor (1.3.3) i Pausànias (4.33.3).

Pel que fa a la nimfa Argíope, Pausànias en destaca l'origen no traci, enfront de les moltes notícies que insisteixen en aquesta pàtria del poeta. Segons Pausànias, Argíope, va desplaçar-s'hi perquè Filammó no la va voler acollir a casa seva quan estava embarassada del seu fill Tàmiris.

Queda només per citar la notícia de la *Suda* (*s. u.* Θάμυρις ἢ Θαμύρας) que el relaciona amb Arsínoe en la introducció del personatge, després de donar-ne la informació sobre els orígens tracis. La presència variada de la mare contrasta amb la fixesa del pare, Filammó.

La figura de Tàmiris és marcada per l'enfrontament que va protagonitzar contra les Muses¹⁵². Les implicacions d'aquesta contalla són diverses i citem aquí només que la confrontació amb les Muses pot ser vista com una rebel·lió contra la

¹⁴⁸ Cf. PALOMAR (1989); MIRALLES-PÒRTULAS (1998); GRAU (2002), p. 135.

¹⁴⁹ CONO *FGrHist* 26 F 1, 7 (*ap. PHOT. Bibl. Cod.* 186, 132).

¹⁵⁰ APOLLODOR. *Bibl.* 1.3.1-4; PAUS. 4.33.3.

¹⁵¹ Erato: EUST. *Comm. in Il.* K 439; Escolis a Hesíode, *Opera et dies* 1. Melpòmene: Escolis a Eurípides, *Resos* 347.

¹⁵² A més dels testimonis que hem citat, cf. SCHOL. *Il.* B 595-600 Erbse; EUST. *Comm. in Il.* B v. 594-596 i 600; EUR. *Rhes.* 915-925 i els escolis corresponents. Per a les interpretacions de l'episodi, cf. GRAU (2002), p. 144-5.

seva font d'inspiració. Comportava posar en dubte la legitimitat de la Musa, de la inspiració poètica i alhora qüestionar també la legitimitat de la mare. El tema, però, resulta més complex i el reprendrem en l'anàlisi d'aquest motiu recurrent en alguns dels poetes que analitzem.

Linos: la figura materna i la definició del personatge

Linos, fill de Musa: cinc possibilitats diferents

Les tradicions dels historiadors, poetes i escoliastes ens han fet arribar el nom de cinc Muses en el paper de mare de Linos. Només una de les notícies és genèrica, en el sentit que no se li atribueix cap nom: *Alii eis* [sc. Musis] *etiam filios dant, Orpheum, Linum, Sirenas*¹⁵³. Els noms que es concreten són Urània, Cal·líope, Clío, Euterpe i Terpsícora. La tradició més estesa i vinculada a un culte local és la d'Urània, que fa parella amb Amfímaros en la paternitat de Linos. Cal·líope, amb Apol·lo, el lliga amb Orfeu. Aquestes dues tradicions destaquen per l'antiguitat dels testimonis ja que són citades des d'Hesíode i Píndar respectivament. Les altres alternatives dels noms de Musa solen presentar-se com a duplicació o contrapès de la tradició més coneguda i sol ser recollida per autors tardans.

Urània

Hem tractat parcialment aquest tema quan analitzàvem els pares dels poetes i ens hem aturat en Amfímaros. Com llegiem a Pausànias, la tradició d'Amfímaros l'associava amb la Musa Urània i l'hem relacionat amb el culte beoci de Posidó¹⁵⁴. Malgrat tot, Urània fa parella també amb Hermes en una tradició que ens transmet Diògenes Laerci (1.4) procedent de Lòbon d'Argos (fr. 10 Garulli) que és present també a la *Suda* (s. u. Λίνοϛ).

Ara bé, sense que se l'associï amb cap altra divinitat o amb un mortal, Hesíode cita el nom de la Musa en relació amb Linos. El lloc d'origen és Tebes, segons el poeta beoci, fet que concorda amb l'existència del culte que cita Pausànias (9.29.6). Els versos d'Hesíode (fr. 305 MW)¹⁵⁵ fan així:

¹⁵³ SERVIUS *in Aen.* 1.8 = Lin. fr. 25 B = OF 911 III. El testimoni és equiparable a les introduccions als llistats de fills de Muses en què es discuteix si van tenir fills o no, i qui eren, en cas d'haver-ne tingut, però no aporta tantes dades com els altres autors que tracten el tema (l'escoli al v. 346 *Resos*, l'escoli a *Treballs i dies* li APOL·LADOR *Bibl.* 1.3.1-4).

¹⁵⁴ Cf. cap. "Els altres pares mortals de Linos: Magnes i Amfímaros", p. 60 i cap. "Les tombes i els cultes de Linos a Argos, Tebes i a l'Helicó", p. 390 i s.

¹⁵⁵ Test. SCHOL. Hom. Σ 570 c¹ (IV 557 Erbse), EUST. *in Il.* p. 1163, 62 (= Lin. fr. 2, 26 I B).

Οὐρανίη δ' ἄρ' ἔτικτε Λίνον πολυήρατον υἷόν·
 ὄν δῆ, ὅσοι βροτοὶ εἰσιν αἰδοὶ καὶ κιθαρισταί,
 πάντες μὲν θρηγεῦσιν ἐν εἰλαπίναις τε χοροῖς τε,
 ἀρχόμενοι δὲ Λίνον καὶ λήγοντες καλέουσιν.

Urània va donar a llum un fill amable, Linos.
 Tots els mortals que són cantors o citaristes,
 tots el ploren, en els festins i en els cors:
 en començar i en acabar, clamen “Linos!”.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Així doncs, hi podria haver una tradició constituïda ja des d'Hesíode que associa Linos amb la Musa Urània. Aquest Linos també des de molt antic és vinculat amb la poesia i el lament fúnebre que pren el nom de la seva persona. La notícia d'Heròdot (2.79) constitueix el *locus classicus* de partida d'aquesta qüestió. Aquesta llegenda tebana va mantenir-se al llarg del temps i comptem amb nombroses referències a partir d'Hesíode. Entre les més antigues que citen la mare Urània podem esmentar la que prové de Lòbon d'Argos (fr. 10 Garulli) la qual constitueix un dels exemples aportats als escolis a la *Iliada*¹⁵⁶. Majoritàriament, la parella Urània i Linos queda associada a un culte en terres beòcies. L'epitafi de Lòbon n'és una mostra. Alguns autors hi afegixen dades suplementàries que acaben de caracteritzar el culte a Linos. Per exemple, Pausània (9.29.6) assenyala el motiu de la mort de l'heroi a mans d'Apol·lo per haver volgut rivalitzar amb ell en el cant. Apareix aquí, doncs, com un θεόμαχος que obté el culte i la pervivència del nom per mitjà de l'enfrontament amb el déu. Gradualment sembla que s'anaren constituint els elements perquè s'anés divulgant obra poètica en nom de Linos potser sota el cobert del culte que rebia.

Així és com ho declaren Procle i la *Suda*: fan aquest Linos autor d'escrits sobre el món i el cel, d'una banda¹⁵⁷, i inventor de l'alfabet, ἡγημῶν de la poesia lírica i mestre d'Hèracles, de l'altra. La informació de la *Suda*, però, pretén distribuir

¹⁵⁶ El text de Lòbon apareix entre el d'alguns autors que testimonien el culte que rebia Linos a Tebes (SCHOL. II. Σ 570). Encara que no tots els textos que s'hi aporten citen la filiació de Linos, es tracta del mateix Linos. No es concreta, però, el nom de pare, que com hem vist, segons els autors vacil·la entre Hermes i Amfímaros.

¹⁵⁷ PROCL. *in Hes. Op. proleg.* (p. 28 Gaisford) (=Lin. fr. 88 B); *Suda s. u. Λίνοϋ*.

les tasques i fetes de Linos entre diversos herois que tenen el mateix nom, però diferent origen o parentius¹⁵⁸. El Linos fill d'Urània i Hermes o Amfimaros seria procedent de Calcis.

D'entre els altres testimonis¹⁵⁹ que citen aquesta filiació, volem citar finalment els escolis a *Iliada* 18.570 on s'explica el significat del mot Linos en relació amb el cant, les cordes de la lira i el material amb què estan fetes¹⁶⁰.

Cal·líope

És la tradició que més línies ha fet escriure als estudiosos¹⁶¹. La importància dels versos de Píndar no rau en la notícia en si de la maternitat d'aquesta Musa sinó en les circumstàncies dels personatges que acompanyen Linos. Aquest versos tenen l'interès afegit de constituir la primera aparició de la dada. Així doncs, des de Píndar (fr. 128c Sn.-Maehl. = OF 912) sabem que Cal·líope va tenir quatre fills: Linos, Iàlem, Himeneu i Orfeu. En el fragment que hem comentat a propòsit de la paternitat apol·línica d'Orfeu, s'accentua la personificació dels tipus de cant que representen¹⁶².

Píndar és el primer que dóna l'apunt d'aquests fills de Cal·líope: la que tradicionalment serà la mare d'Orfeu serà també la dels altres tres personatges que encarnen el cant de lament¹⁶³ i el de noces. El denominador comú dels personatges és la seva mort prematura. Malgrat la dada sobre la mort, decisiva en aquests casos, fa l'efecte que la construcció biogràfica dels personatges que apareixen associats és poc

¹⁵⁸ Λίνος, Χαλκιδεύς, Απόλλωνος καὶ Τερψιχόρης, οἱ δὲ Ἀμφιμάρου καὶ Οὐρανίας, οἱ δὲ Ἑρμοῦ καὶ Οὐρανίας. λέγεται δὲ πρῶτος οὗτος ἀπὸ Φοινίκης γράμματα εἰς Ἑλληνας ἀγαγεῖν, γενέσθαι δὲ καὶ Ἡρακλέους διδάσκαλος γραμμάτων καὶ τῆς λυρικῆς μουσικῆς πρῶτος γενέσθαι ἡγεμόν. La informació associa algunes tradicions diferents sobre Linos que podem trobar separatament en els autors que en donen testimoni. La *Suda* esmenta també un Linos tebà, més jove, i encara un Linos filòsof, també de Tebes.

¹⁵⁹ Queden recollides les referències a Linos fill d'Urània al fr. 26 de l'edició de Bernabé. Els testimonis que no hem citat i que aporten també la mateixa informació són FILODEM, *De piet.* (P. Hercul. 243 VI 18s. p. 13 Gomperz), l'escoliaista al *Resos* (SCHOL. Eur. *Rhes.* 346 (II 335, 19 Schwartz)) –amb la informació més complerta sobre les dades d'Apol·lodor i d'Heraclides sobre els fills de les Muses– i HIGÍ (*Fab.* 161).

¹⁶⁰ Per a una discussió sobre el tema i l'aparició del personatge a Homer, cf. SILVA (2002), p. 122-4.

¹⁶¹ CANNATÀ FERA (1990), fr. 56, comentari p. 136-156. GRAF (2009b), p. 37-8.

¹⁶² P. 32.

¹⁶³ Linos i Iàlem comparteixen el mateix àmbit del plany i s'han arribat a confondre (cf. n. 37, p. 34). CANNATÀ FERA (1990), p. 139: “Lo ialemo è senza dubbio un canto funebre; anche il lino, sebbene non manchi chi fa distinzioni all'intero di esso, deve essere annoverato nella stessa sfera; ad altro ambito sembra invece appartenere l'imeneo, che ha avuto una ben diversa destinazione specifica, quella nuziale. Ma che senso può avere l'inserimento di un canto nuziale tra due funebri, all'intero di un contesto luttuoso? Tutto risulterebbe più chiaro se col termine imeneo si designasse, come con gli altre due, un canto funebre.”

definida: comparteixen una mateixa mare i vacil·len en el nom de l'altre progenitor (per exemple, la possible doble atribució de pare a Orfeu). Pel fet d'estar relacionats amb el cant, els és adient tenir una mare Musa i com a pare un déu de l'estil d'Apol·lo. Píndar mateix és qui primer ho suggereix per a Orfeu. Himeneu¹⁶⁴ també és considerat fill d'Apol·lo segons alguns autors; d'acord amb d'altres, és fill de Magnes o de Píeros, com també hem vist en el cas d'Orfeu. Tornem a trobar els mateixos personatges en combinacions recurrents. Així interpretem aquí la presència de Cal·líope, mare de molts personatges relacionats amb el cant, Musa concreta, però Musa al cap i a la fi.

La informació tindrà continuïtat en la literatura posterior i es repetirà en alguns autors, però sense gaire convenciment, entremig de llistats i sense vinculacions a llegendes fundacionals, etiològiques o d'altra mena. És el cas del sofista Alcídamant (*Ulix.* 25 = Lin. fr. 62 II B) que explica les aportacions d'Orfeu, Museu i Linos com a *πρωτοι εὑρηται* del cant o de la música; també el mitògraf Apol·lodor (1.3.2 = Lin. fr. 28 III B) fa de Cal·líope la mare de Resos, Orfeu i Linos. Finalment el llistat de les Muses i els seus fills de l'escoli al *Resos* v. 895 cita Asclepiades de Tràgil per a la filiació de Linos d'Apol·lo i de Cal·líope, comentari que també és la font del fr. 128c de Píndar.

Es podria pensar en una coincidència entre el Linos fill de Cal·líope i d'Apol·lo d'aquests testimonis i el Linos fill de Psàmate i d'Apol·lo en la llegenda argiva. Malgrat la mort prematura que es destaca en el fragment de Píndar i la llegenda que esmenten Conó i Pausànias, no ens sembla que es pugui explicar cap relació en el vincle patern. Els versos de Píndar justifiquen la presència dels déus que tradicionalment han patronejat la inspiració dels poetes. En canvi, la cara venjativa del déu és la que apareix en la llegenda de Linos i Psàmate, que desemboca en una faceta benèfica fundacional del déu. El Linos de Píndar és el fill d'Apol·lo i la Musa, és l'exemple i la personificació, com Himeneu i Iàlem, de la rellevància social de la música en els actes comunitaris en els quals es dibuixa el paper dels joves en la societat. El poeta Linos de Píndar és el poeta que contribueix a perpetuar la glòria i la transcendència del sistema de valors que els grecs atorgaren a la paraula poètica per intercessió dels seus pares, Apol·lo i la Musa.

¹⁶⁴ Cf. cap. "La mort abans d'hora: Himeneu", p. 362 i s.

Clio, Euterpe i Terpsícora

La presència d'aquestes Muses en les biografies dels poetes és donada per fonts tardanes que no ens ofereixen la possibilitat de verificar d'on prové la informació. Aquest ha estat el cas de la diversitat de mares que s'han assignat a Orfeu. En els escolis homèrics¹⁶⁵ se li atribuïa com a alternativa a Cal·líope la mare Clio. En aquest mateix llistat, la Musa que es diu mare de Linos és Terpsícora o Euterpe. Clio o bé Euterpe són mares de Linos en els Escolis a X 435 de la *Iliada*. L'opció de Clio, fent parella amb Magnes, apareix als escolis a Licòfron (*Alex.* 831); hem fet notar que Magnes només apareix en aquesta font. La informació és massa breu i incerta perquè en puguem treure cap conclusió. Només la possibilitat de Terpsícora és confirmada per dos testimonis més: Eustati i la *Suda*, entremig d'altres possibilitats¹⁶⁶.

Les mares nimfes de Linos i la tradició genealògica

Toosa i Etosa són les mares que ens han arribat en els llistats dels ancestres d'Homer que documenten el *Certamen* i Càrax¹⁶⁷ respectivament.

El cas de Toosa interessa per haver fet parella amb Apol·lo, un déu recurrent en el paper de pare de Linos, que comparteix rol amb diverses divinitats o mortals. Muses diverses, Psàmate, i ara Toosa, són les dones que s'han unit a Apol·lo i han engendrat Linos. A més a més, se'ns diu que és filla de Posidó.

La peculiaritat esmentada per a Etosa és l'origen traci. Comença així la genealogia que recull la *Vita* homèrica de la *Suda* (*s. u.* Ὀμηρος):

ἔστι δ' ἡ τοῦ γένους τάξις κατὰ τὸν ἱστορικὸν Χάρακα αὕτη. Αἰθούσης Θράσσης Λίνος, τοῦ δὲ Πίερος, τοῦ δ' Οἶαγρος, τοῦ δ' Ὀρφεύς, τοῦ δὲ Δρής, τοῦ δ' Εὐκλέης, τοῦ δ' Ἰδμονίδης, τοῦ δὲ Φιλοτέρης, τοῦ δ' Εὐφημος, τοῦ δ' Ἐπιφράδης, τοῦ δὲ Μελάνωπος, τοῦ δ' Ἀπελλῆς, τοῦ δὲ Μαίων, ὃς ἦλθεν ἄμα ταῖς Ἀμαζόσιν ἐν Σμύρνῃ καὶ γήμας Εὐμητιν τὴν Εὐέπους τοῦ Μνησιγένους ἐποίησεν Ὀμηρον.

Segons l'historiador Càrax, l'ordre de la genealogia és aquest: Linos era fill de la tràcia Etosa, d'ell [va néixer] Píeros, i d'ell Eagle, i d'ell Orfeu, i d'ell Dres, i

¹⁶⁵ SCHOL. Hom. K 435 (OF 908).

¹⁶⁶ Clio: Lin. fr. 30 B; Terpsícora: Lin. fr. 31 B; Euterpe: Lin. fr. 32 B.

¹⁶⁷ *Certamen Hom. Hes.* 45-53 (36, 8 Wil.) (= Lin. fr. 29 B); *Suda s. u.* Ὀμηρος (III 525, 4 Adler) que cita Càrax com a autoritat (*FGrHist* 103 F 62 = Lin. fr. 5 B).

d'ell Eucles, i d'ell Idmònides, i d'ell Filoterpes, i d'ell Eufemos, i d'ell Epífrades, i d'ell Melanop, i d'ell Apel·les, i d'ell Mèon –que va anar a Esmirna al mateix temps que les Amazones. Va casar-se amb Eumetis, filla d'Èvepes, fill de Mnesígenes, i va engendrar Homer.

De cap altre ancestre s'indica la procedència, només de la mare de Linos Etosa, a qui segueixen altres il·lustres tracis, Linos, Píeros, Eagre, Orfeu...

D'una banda, Etosa és també una de les Plèiades, segons Apol·lodor (*Bibl.* 3.10.1), filla de Posidó i Alcíone, que va ser estimada per Apol·lo i li va engendrar Eleuter i dos fills més, segons el relat del mitògraf. D'altra banda, Pausània (9.20.1) confirma el mateix parentiu: filla de Posidó, de la unió amb Apol·lo té Eleuter. Aquesta informació, doncs, coincideix amb la que el *Certamen* dona per a Toosa, fet que fa pensar en una confusió dels noms. La procedència tràcia pareix ser una assimilació dels orígens de la seva descendència immediata (Linos, Píeros, Eagre, Orfeu). El procés pel qual va arribar a quedar inclosa en les genealogies homèriques ens resta ocult, però el personatge, una nimfa filla de Posidó, i l'aparellament amb Apol·lo per engendrar un poeta encaixa perfectament amb els equilibris amb què els grecs feren créixer unes genealogies completes per als seus poetes més antics.

Linos, fill de Psàmate

La llegenda que pareix transcórrer més al marge de les connexions entre els poetes és la de Linos fill de Psàmate i d'Apol·lo. Els autors que la transmeten, bàsicament Conó i Pausània¹⁶⁸, centren la informació en la mort del nen i les conseqüències benèfiques de la gestió de l'episodi per part dels implicats.

La paternitat d'Apol·lo, en aquest cas, pareix motivada per un intent d'apropiació del santuari de Delfos en la fundació de la ciutat de Tripodiscos. L'heroi fundador Corebos rep la sanció de l'oracle per edificar un nou emplaçament i esdevé objecte de culte a l'àgora de la ciutat de Mègara. Es reproduïx el patró clàssic de les fundacions tutelades per l'oracle. La paternitat d'Apol·lo pareix ser una redundància

¹⁶⁸ Els testimonis queden agrupats a Lin. fr. 27 B; els dos que ens mereixen més atenció són CONO *apud* PHOT. *Bibl.* 186, 133b 26 (III Henry) = *FGrHist* 26 F 1 19 = Lin. fr. 27 I B i PAUSÀNIA 1.43.7 i 2.19.8. No obstant això, també Ovidi (*Ibis* 573-576) relata molt breument una seqüència similar dels esdeveniments, sense incloure cap *aition* de la fundació dels cultes a què s'associa la mort de Linos. Estaci a la *Tebaida* (1.557-668) explica la història de Psàmate i Corebos, que va matar el monstre enviat per Apol·lo, però el relaciona amb un ritual que no podem identificar amb el que Conó i Pausània citen. Recollint l'aportació d'Estaci, els escolis a *Ibis* 480 (p. 133 La Penna) (= Lin. fr. 67 III B) comenten també tot l'episodi.

en el mite: el déu ultratjat intervé doblement en l'èxit de la fundació. També serveix la llegenda per explicar els orígens del culte a Linos i Psàmate i del cant que s'hi reproduïa, el *trenos* que lamentava la història malaguanyada de mare i fill¹⁶⁹. Apol·lo, en aquest cas, no orienta la seva ira contra Linos mateix, com en la tradició tebana del Linos fill d'Amfímaros i una Musa, mort per haver volgut rivalitzar amb el déu; l'acció d'Apol·lo provoca, en canvi, la fundació de les Arneides i la fundació de Tripodiscos a la Megàrida. No s'institueix solament un culte heroic sinó que la reacció del déu comporta especialment una acció civilitzadora en forma de fundació d'una polis i d'un culte cívic.

La consciència que es tractava de dues llegendes diferents queda testimoniada en l'existència de dues tombes, dels dos Linos diferents, el fill de Psàmate i el poeta, al temple d'Apol·lo Lici a Argos (Paus. 2.19.8). Feien mal encaixar els protagonistes de les dues llegendes i l'opció més senzilla era la duplicació del personatge. El caràcter local i etiològic de la llegenda argiva assegurava la incompatibilitat entre el Linos infant devorat pels gossos i el Linos poeta, mestre de música, inventor de ritmes i poesia. El culte al Linos infant és un culte cívic i públic; la producció de l'altre Linos, el poeta, prendrà un caràcter diferent. Malgrat tot, algunes característiques antigues del personatge, jove que canta entre els camperols en temps de collita, heroi mort abans de temps, no deixen de planar sobre aquestes altres construccions del personatge.

La mateixa dada és recollida per Foci (*s. u.* Λίνοϛ), que parla de tres Linos diferents, i per Servi, que curiosament atribueix a aquest Linos obra de caire teològic¹⁷⁰. En la literatura llatina, és Ovidi l'autor que cita l'esquarterament de Linos pels gossos¹⁷¹.

Linos, fill d'Alciópe o de Calcíope

Entre les informacions que ens dóna Eustati en els *Comentaris* a la *Iliada* a 8.570¹⁷², hi apareixen algunes alternatives que ja hem comentat sobre la genealogia del poeta mític. Tracten també aspectes diversos i importants del personatge, com la relació amb el nom del cant i del terme λίνον per designar les cordes de la lira. De manera més marginal, però, i sense aportar cap autoritat que l'avalí, ens parla de tres

¹⁶⁹ Cf. cap. "Les tombes i els cultes de Linos a Argos, Tebes i a l'Helicó", p. 390 i s.

¹⁷⁰ SERVIUS *in Buc.* 4.57 (III 52, 16 Thilo-Hagen) (= Lin. fr. 19 VI, 48 II B): *Linus Apollinis et Psamates filius, qui theologian scribit.*

¹⁷¹ OVID. *Ibis* 480.

¹⁷² EUST. *in Il.* p. 1164, 14 (= Lin. fr. 33 II B).

Linos i un d'aquest, afirma Eustati, és fill de Calcíope i d'Apol·lo. Sembla que reproduceix (amb una variant del nom) la notícia del lèxic de Foci (*s. u.* λίνον), que oferia el nom d'Alcíope.

Així com les tres opcions que apareixen a Foci tenen una correlació amb les genealogies que hem anat repassant (una variant fa de Linos el fill de Cal·líope; una altra, de Psàmate i Apol·lo; i, en darrer terme, presenta com a pares Alcíope i Apol·lo), la informació d'Eustati és més poc versemblant: ἡ δὲ ἱστορία καὶ τρεῖς παραδίδωσι Λίνους, τὸν τῆς Καλλιόπης, καὶ τὸν τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ Χαλκίόπης, καὶ τὸν Νάρκισσον¹⁷³. Ara bé, sembla també recollir l'entrada prèvia del lèxic de Foci en què es llegeix κοινῶς μὲν ἄνθος· Θεόφραστος δὲ νάρκισσον. Sense més fonts per contextualitzar el personatge, ens queda com un altre nom entre les múltiples possibilitats maternes de Linos.

Eumolp, continuïtat de la línia paterna

Eumolp, fill de Quíone

Aquesta relació no es pot analitzar sense recórrer a l'esglaó immediatament superior, Oritia, mare de Quíone. Totes dues tenen en comú el fet de tenir fills d'èssers divins.

El rapte d'Oritia planteja clarament el tema de la ineludible voluntat divina, revestida sovint de violència. Coneixem dues versions del rapte: la primera, amb força similituds amb la història del rapte de Persèfone, ens ambienta l'acció a la riba de l'Il·lis on ella jugava i Bòreas compareix per endur-se-la a Tràcia (APOLLODOR. 3.15.2). D'acord amb la segona versió, que testimonia Plató (Fedre 229 b), el rapte hauria tingut lloc a l'Areòpag.

El resultat de la relació amb la divinitat sol ser l'inici d'una nissaga cridada a dur a terme gestes importants. En el cas que ens afecta, observem la presència recurrent del motiu, amb el perill que això comporta: “The rape of mortal by god has two aspects. On the one hand it is a frightening and irresistible incursion, a seigneurial act of power; but it is also a contact of rare intimacy between the two

¹⁷³ VAN DER VALK, M. (1987), vol. IV, p. 260, *ad loc.*: “Facile intellegimus Narcissum etiam cum Lino esse comparatum, nam formosi iuvenes inter se saepius exaequabantur”.

worlds, which gives the victim's family and community almost unique claims upon the condescending god"¹⁷⁴.

Zetes i Càlais, fills mascles d'Oritia, participen a l'expedició dels argonautes amb Orfeu; una de les seves filles, Cleòpatra, és presa per esposa pel rei Traci Fineu¹⁷⁵; l'altra, Quíone, del tracte amb Posidó, dona a llum Eumolp.

Finalment, per tancar l'episodi d'Oritia, convé recordar dos fets: el primer, l'antiguitat del mite, que ja apareixia en les escenes representades en el cofre de Cípsel datat al s. VII (Paus. 5.19.1) i a Simònides. El segon, la remarca constant de la nacionalitat atenesa d'Oritia. Segons Heròdot, era precisament l'origen atenès i familiar de la princesa Oritia el que permeté rebre el favor de Bòreas durant les guerres mèdiques¹⁷⁶. Aquest fet no se sol perdre de vista en els testimonis posteriors.

Segons Parker, els atenesos intentaren dissimular el fet que Erecteu lluités contra el seu nét i suavitzaren l'entrada d'Eumolp en l'àmbit dels misteris d'Eleusis. Hem comentat el tema a propòsit dels pares d'Eumolp¹⁷⁷.

Quíone, doncs, es troba a mig camí entre l'ascendència atenesa per part de mare, i l'ascendència tràcia per part de Bòreas. El camí cap a veure obertament Eumolp com a traci s'ha encetat, però al nostre parer seran més decisius altres aspectes del personatge (assumpció de la reialesa a Tràcia, vincles genealògics amb Museu i Orfeu, l'alternativa materna de Deíope) per inserir-lo en el llistat de poetes "místics".

Eumolp, fill de Deíope

A més de cercar una paternitat que li permetia entrar en contacte amb l'esfera misteriosa, que correspongué a Museu, Eumolp és adornat amb una ascendència femenina ben d'acord al personatge que es pretengué vincular als misteris. Pausànias (1.14.2) ubica el personatge de Deíope en un context de reivindicació àtica sobre els llocs on Demèter vagarejà a la recerca de la seva filla i l'origen dels informants. D'una banda, Argos reclamava ser pàtria de la informadora de la deessa. Explicaven aquestes fonts que posteriorment un argiu, Tròquil, va esdevenir cap de casal de la nissaga d'Eubuleu i Triptòlem, per haver-se casat amb una dona eleusínia. En

¹⁷⁴ PARKER (1987), p. 205.

¹⁷⁵ Aquest episodi, doncs, afegeix més connexions amb Tràcia en l'àmbit familiar de la descendència de Bòreas. D'altra banda, de Fineu s'explicava també, en una contalla que va interferir en l'anterior, que fou consultat pels argonautes abans d'emprendre l'expedició, i que Zetes i Càlais, en pagament al servei, l'alliberà de les Harpies.

¹⁷⁶ 7.189: Βορέης δὲ κατὰ τὸν Ἑλλήνων λόγον ἔχει γυναῖκα Ἀττικὴν, Ὀρείθυιαν τὴν Ἐρεχθόου.

¹⁷⁷ Cf. "Eumolp, fill de Posidó", p. 41, i "Museu i Eumolp en les genealogies eleusínies", p. 62.

contrast, Atenes, tot al·legant els versos de Museu i d'Orfeu, destaca l'origen eleusini dels informants de la deessa i dels receptors del do de l'agricultura (Eubuleu i Triptòlem). S'ha de dir també que, en les poques línies que Pausànias dedica al tema, Triptòlem apareix amb tres pares diferents: Cèleu, Disaules i Oceà. Pausànias no cita explícitament que Deíope sigui mare de Triptòlem, però hi ha constància d'una tradició en aquest sentit (Ps.-ARISTOT. *Mirab.* 143, 291). És en el passatge de l'escoli a l'*Èdip a Colonos* 1053 on es planteja i se'ns dona la informació complerta que remunta a Istre: el fundador dels misteris és l'Eumolp originari d'Eleusis, nét de Triptòlem i fill de Deíope.

De vegades mare de Triptòlem, de vegades filla seva, se'ns apareix ara vinculada amb el fundador dels misteris, Eumolp. En substància no canvia gaire la situació. Ens agradaria, però, conèixer més el detall d'aquestes vacil·lacions perquè potser ens guiarien en el confús camí de les relacions entre Eleusis i Atenes pel que fa a l'autoritat sobre els misteris. Malauradament, els testimonis no són suficients i només es pot constatar l'existència de les dues versions.

Aquesta mare mortal d'Eumolp emfatitzaria la seva vinculació eleusínia pel fet de ser filla de Triptòlem, el príncep autòcton d'Eleusis que rep la missió de la divulgació de l'agricultura per part de Demèter. Aquesta línia genealògica podria ser fomentada des d'Atenes. La filla de Triptòlem assegura alhora per a Museu¹⁷⁸, el seu espòs i pare d'Eumolp, un arrelament a la terra d'Eleusis i marca les diferències amb l'Eumolp fill de Quíone. Aquestes dues mares encalcen objectius diferents: en un cas es dibuixa l'Eumolp bàrbar que s'enfronta als atenesos, i en l'altre l'Eumolp eleusini que funda els misteris. Paradoxalment, però, va ser la caracterització tràgica el que l'apropà més al misticisme que traspua el culte eleusini.

Les dues mares de Museu: Selene i Pandia

Museu, fill de Selene

Selene és considerada tradicionalment mare de Museu. A més a més, aquest nom resulta especialment significatiu en els estudis sobre aquests poetes per dos motius: l'un és el passatge de Plató que el relaciona amb Orfeu i els fa descendents de

¹⁷⁸ Ps.-ARISTOT. *Mirab.* 131 p. 843b 1(= Mus. fr. 16 B): Φασιν οικοδομούντων Αθηναίων τὸ τῆς Δήμητρος ἱερὸν τῆς ἐν Ἐλευσίνοι περιεχομένην στήλην πέτραις εὐρεθῆναι χαλκῆν, ἐφ' ἧς ἐπεγέγραπτο “Δηϊόπης τόδε σῆμα”, ἦν οἱ μὲν λέγουσι Μουσαίου εἶναι γυναῖκα, τινὲς δὲ Τριπτολέμου μητέρα γενέσθαι. Bekker page 843b, line 3.

la Lluna i les Muses. L'altre és la coincidència que es pot establir entre aquesta tradició i la declaració suposadament autobiogràfica d'Epimènides del fr. 33 B (AELIAN. *Nat. Anim.* 12.7) en la qual també es proclama fill de Selene, aspecte que comentarem més extensament en tractar la mare d'Epimènides.

Abans que res, però, ens cal fer el recorregut de la tradició i mirar fins a quin punt pot considerar-se antiga i genèrica, enfront d'una altra única tradició que matisa la maternitat de Museu, tot inserint Pandia i, per tant, no la modifica substancialment.

D'entre els testimonis, el més antic és el de Plató a *República* 364 e (Mus. fr. 13 I, 76 III B = OF 573 I) on s'explica que Orfeu i Museu són els autors de la caterva de llibres que serveixen com a guia per als qui pretenen convèncer ciutats i particulars dels beneficis de les seves pràctiques. Fins a aquest moment, Museu havia aparegut isoladament sense cap indicació genealògica. Vista aquesta dada amb perspectiva, cal ser prudent sobre l'antiguitat de la procedència selenita de Museu, perquè, abans de Plató, no tenim cap informació directa al respecte. Hem d'observar també el context en què aquesta afirmació està feta: tradicionalment la crítica ha volgut veure en aquest passatge de Plató una crítica a una suposada degradació de l'orfisme, una degeneració llibresca d'allò que podria haver estat una pràctica religiosa i cultural més "depurada"¹⁷⁹.

La primera dada de Plató resta fora de dubtes ni discussions. La descendència de les Muses és tradicional i documentada des de ben antic, no tan sols en les genealogies de poetes relacionables amb l'orfisme, sinó de poetes en general, com hem pogut veure a l'apartat corresponent. Per a Orfeu, per tant, no es presenta cap dubte. Sembla que la notícia sobre la mare Selene ha de referir-se a Museu. I sembla també que la notícia ha de provenir de la literatura pseudoepigràfica de què feien ús els purificadors que són descrits en el passatge. Les primeres traces d'aquesta genealogització comencen quan se'l relacionà amb Eumolp¹⁸⁰ i, per tant, l'acosten al context eleusini. La manca de cap altra dada ens ha de fer pensar que la construcció de la línia genealògica de la figura podria haver anat parella al desenvolupament de la literatura que sota el seu nom va circular, tant en l'esfera eleusínia –com a pare o fill

¹⁷⁹ La bibliografia sobre aquest passatge en concret, i les conseqüències sobre dues concepcions de l'orfisme, és molt abundant: NILSSON (1935), p. 208 i s.; GUTHRIE (1935), p. 161 i s. de la traducció castellana; BOYANCÉ (1936) 14 i s.; LINFORTH (1941), p. 75 i s.; GRAF (1974), p. 14 n. 49; BURKERT (1982), p. 14-23; COLLI (1977), comentaris a 4 [A 36] [A 41]. Tracten també el tema alguns capítols de BERNABÉ-CASADESÚS (2008); JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2008), p. 703-712, MARTÍN (2008c), p. 807-811 i CASADESÚS (2008), p. 1268-1276.

¹⁸⁰ cf. Pèlice del pintor Mídias de final del V amb representació de Museu, Deïope i Eumolp (KAUFFMANN-SAMARAS (1992), Mousaios, *LIMC* VI 1, n. 13, p. 687).

d'Eumolp, i per tant, relacionat amb els Eumòlpides per inserir Museu en un complex genealògic—, com entre el grup de practicants òrfics a què sembla referir-se Plató. Fins a Plató, doncs, no sabem res de Selene. Tanmateix, Plató sembla testimoniar una relació genealògica consolidada.

Autors posteriors com Hermesiànax i Filòcor tornen a donar testimoni de Selene com a mare de Museu. Ja s'ha entrat de ple en una personalització de la lluna en una dona, Selene, que s'aparella amb personatges humans per iniciar o continuar una nissaga. Filòcor (Mus. fr. 11 I B), a qui havíem atribuït la tradició secundària que fa d'Eumolp el pare de Museu, i Hermesiànax (Mus. fr. 13 II; 15 B)¹⁸¹ recullen aquesta dada.

El testimoni de Filodem¹⁸² que aportava les dues variants de la mare de Museu ens remet també a un altre tema, que té a veure amb el procés d'identificació de Pandia i Selene que es va produir en la literatura òrfica de l'antiguitat tardana¹⁸³. Filodem encara coneix una tradició que manté Selene i Pandia com a dos ens diferents. Aquesta distinció apareix quan tracta les genealogies de Museu: suposadament Museu la va declarar en un poema amb dades autobiogràfiques. Segons Henrichs, aquest poema, d'un autor d'Atenes o d'Eleusis dels segles V o IV que escrivia sota el nom d'Orfeu, hauria pogut ser el model del primer vers del fr. 18 B d'Epimènides. L'autor no seria “Museu” sinó “Orfeu”. Si aquesta conjectura fos certa, la construcció genealògica no s'allunyaria gaire de l'època del testimoni platònic a *Resp.* 364 e. El que aportaria de nou i molt destacat seria que ens trobaríem per primera vegada amb una obra poètica d'“Orfeu” que inclouria una referència a Museu. Això podria implicar que les cites d'autors com Aristòfanes, Hípias, [Eurípides] *Resos* o Plató sobre els dos poetes conjuntament reposarien no tan sols

¹⁸¹ HERMESIAN. *Leont.* fr. 7.15 i s. Powell, amb l'aparició de l'alternativa Μήνη, terme més antic per designar la Lluna (Chantraine, p. 696), en comptes de Σελήνη a propòsit dels amors amb Antíope, dada que l'associa amb Zetos i Amfion. GRAF (1974), p. 18.

¹⁸² PHILODEM. *De piet.* (P. Hercul. 243 VI 3-12, p. 13 Gomperz) (= Mus. fr. 10 III; 14 B).

Καὶ Μουσα[ῖ]-
 4 [ο]ν μὲν Ὀρφεὺς υ[ῖ]-
 [ὸν] αὐτῆς [γ]ενέσ-
 [θ]αί φησίν, Μουσαῖ -
 [ο]ς ὄδ' αὐτὸς [α]ὐτὸν
 8 Πά[[ι]]νδίας τῆς Διὸς
 [κα]ὶ Σελήνης κάγ-
 [τι]φήμου, σεληνο-
 [πε]τῆ δ' Ἴων αὐτὸν
 12 [λέγ]ει

¹⁸³ HENRICHS (1985), p. 3.

sobre una similitud de les obres que se'ls atribuirien. També s'hauria d'entendre que un poeta, "Orfeu", ha començat a mantenir una certa posició de superioritat sobre l'altre perquè té l'autoritat per incloure en la seva obra informació biogràfica sobre Museu.

Queda per al·ludir ja només pràcticament a la fórmula d'invocació i adreçament a Museu que citen diversos autors cristians com a versos inicials del *Testament* d'Orfeu¹⁸⁴. Aquest poema és un *hieros logos* que va sorgir en l'àmbit dels jueus hel·lenitzats del segle II aC en endavant. L'exordi que contenen als primers versos transmesos s'insereix en la línia de la tradició didàctica d'un mestre que s'adreça al seu deixeble. El *Testament* hauria mantingut la fórmula inicial dels *hieroi logoi* òrfics genuïns que, després d'una *πρόρρησις* per advertir els no iniciats que no podien ser participants del contingut del poema, continuaven amb la crida solemne de l'iniciand, en aquest cas, el seu fill Museu, i l'exhortació a desprendre's d'opinions errònies i adoptar una disposició adequada per acollir la instrucció teològica¹⁸⁵. De fet, els antics justificaren el poema amb la interpretació que Orfeu, després de rebutjar el politeisme, volgué convèncer Museu de la nova visió teològica com a llegat espiritual. La crida a Museu inclou l'esment a qui era considerada la seva mare: *φαισφόρου ἔκγονε Μήνης, / Μουσαῖ*. Aquesta aparició recurrent indica la consolidació del passatge i de la tradició del llinatge de Museu.

La *Suda s. u. Μουσαῖος* (= Mus. fr. 1 B), com a fet excepcional entre els textos que hem tractat, esmenta la natura humana de Selene, mare de Museu: *Μουσαῖος Ἐλευσίνιος ἐξ Ἀθηνῶν, υἱὸς Ἀντιφήμου τοῦ Εὐφήμου τοῦ Ἐκφάντου τοῦ Κερκυῶνος, ὃν κατεπολέμησεν ὁ Θησεύς, καὶ Σελήνης γυναικός*.

Servi també comenta la genealogia musaica. Les paraules que li dedica *—eum alii Lunae filium, alii Orphei volunt*¹⁸⁶ ens fan pensar en dues tradicions separades: una, la que el fa fill de Selene, eleusínia, potser amb el pare Antifem; l'altra, que el fa fill d'Orfeu i sense esmentar el nom de la mare. En qualsevol cas, no es tracta de Selene.

Pel que fa als estudiosos moderns, el sentit general que s'ha volgut donar a aquesta tradició materna és condicionat per l'antiguitat de la tradició i l'aspecte màgic

¹⁸⁴ OF 377 (v. 2-3) i 378 (v. 3-4). Ps.-IUSTIN. *Coh. ad Gr.* 15.1 (43 Marc); CLEM. ALEX. *Protr.* 7.74.3; EUSEB. *Praep. Ev.* 13.12.4 (= Aristobul. fr. 4 Denis); CYRILL. ALEX. *C. Iulian.* 1.35 (174 Burguinière-Eveux); *Theosoph. Tubing.* 55 (37 Erbse²).

¹⁸⁵ RIEDWEG (1993) i (2008).

¹⁸⁶ *in Aen.* 6.667 (= Mus. fr. 13 IV B).

de la lluna. Així, d'acord amb Parke¹⁸⁷, aquest element miraculós com a fill de la Lluna deu pertànyer a una llegenda antiga, circumstància que, de moment, es pot confirmar per a l'època de Plató. Rzach¹⁸⁸ també accentua el caràcter màgic de la lluna com a fet decisiu que permet encaixar-la en el paper de mare d'un poeta relacionat, des de les primeres notícies, amb l'endevinació oracular, el guariment i els eixarms. El tractament dels poetes antics sobre els mites en què intervé la lluna personificada no recull aquest aspecte; no obstant això, no es pot descartar que una concepció de la lluna com a ésser màgic, present en la imatgeria popular, pugui haver intervingut en la construcció del personatge de Museu en aquesta època.

És més, la filosofia natural dedicava part de les seves especulacions a esbrinar els diversos aspectes dels astres. Durant el segle V i enunciat per primera vegada per Parmènides¹⁸⁹, es va considerar la lluna no un ésser incandescent sinó un planeta que rebia reflectida la llum. Això va permetre la concepció que el lleó de Nemea era un ésser celestial provinent de la lluna¹⁹⁰, i per extensió, d'acord amb el que s'afirma al fr. 33 B d'Epimènides, aquesta provenença directa de la lluna es va poder aplicar també a Museu i es va anomenar *σεληνοπέτης*. Així es deduiria de la línia 11 del fragment de Filodem que hem comentat, en el qual Burkert ha suplementat la llacuna del papir per conjecturar aquesta lectura que hauria aportat Ió de Quios amb un terme no testimoniats en altres textos. En el comentari al passatge en què Epimènides s'adjudica el mateix origen, Breglia Pulci Doria demostra que la lluna en aquest context és vista com a divinitat teriomorfa¹⁹¹.

El testimoni de Polemó d'Ílion¹⁹² ha estat també objecte d'atenció de la crítica moderna. El geògraf permetria, segons Henrichs, relacionar Selene amb un context cultural atenès, però realment no aporta cap dada decisiva en aquest sentit: dins la tradició musaica, les aparicions primeres sense referències genealògiques fan pensar en un personatge en permanent construcció, caracteritzat en uns primers estadis per la capacitat oracular al qual es van anar afegint dades diverses com la generació d'un *stemma* genealògic.

¹⁸⁷ PARKE (1988), p. 180.

¹⁸⁸ RZACH (1933).

¹⁸⁹ 28 B 14 D.-K.

¹⁹⁰ WEST (1983), p. 48-9.

¹⁹¹ BREGLIA PULCI DORIA (2001), p. 295-300.

¹⁹² *Suda s. u. v* Νηφάλιος θυσία: παρά Ἀθηναίους ἐτελεῖτο Μνημοσύνη, Ἡοῖ, Ἡλίω, Σελήνη, Νύμφαις, Ἀφροδίτῃ Οὐρανίᾳ· ὡς φησι Πολέμων (fr. 42 Preller). La dada és confirmada, tot i que sense esmentar lluna, per una inscripció àtica.

La reflexió d'Henrichs sobre les variants que es troben a Filodem pot ser il·lustrativa en aquest sentit: és molt difícil justificar amb tan poques dades quins moviments han influït en la separació o la igualació de les dues figures. Al cap i a la fi, el Museu poeta d'oracles que va ser usat com a instrument de poder pels Pisistràtides i va continuar sent útil en temps de crisi per donar resposta a les indecisions i tensions que patia el poble (així ho demostren les cites d'Heròdot, Aristòfanes, Tucídides i Pausànias, sobre els oracles de Museu, i altres dades sobre el personatge), anava disposant d'un pedigrí ben apropiat per a la seva tasca.

La seva inspiració no té connexió amb Apol·lo, ni amb Delfos, circumstància que se'ns fa ben comprensible, vista la manipulació de la figura feta des de la cort pisistràtida (HERODOT. 7.6). El fet de provenir de la lluna aportava un aspecte sobrenatural que esqueia a la condició oracular. El pas de ser originari de la lluna a ser fill de la dona Selene no sembla que sigui més que una lleugera gradació en la necessitat d'eliminar elements fantàstics de la construcció d'un poeta que anava engrossint la producció amb el pas dels anys i s'anava humanitzant. La connexió genealògica amb Eleusis, com exposa Parke, seria el motiu d'aquesta depuració: "When alternative Attic genealogies were invented to connect him with Eleusis, the Moon was dropped from the legend, or became 'a woman, Selene'"¹⁹³.

També la relació amb Eleusis s'ha pres com a justificació de la versió que intercalava Pandia en la relació familiar de Museu; així Obbink¹⁹⁴ explica la coexistència de les dues versions en aquests termes: "Tras esas dos versiones subyace una compleja red de asociaciones aristocráticas en la política órfico-eleusina del siglo V a. C.". Henrichs interpreta en el mateix sentit la genealogia fornida per Filodem, sense poder exposar-ne el procés per falta de dades: "Ich wage nicht einmal zu entscheiden, ob es sich hierbei um eine antieleusinische Genealogie handelt oder, was viel wahrscheinlicher ist, um eine synkretistische Genealogie innerhalb des weiten Feldes der eleusinisch-orphischen Dichtung. Das es solche rivalisierenden Tendenzen im Eleusis dem 4. Jahrhunderts gab. Beweist ja die Doppelrolle, die Eumolpos als Vater des Musaios (so die Sondertradition bei Philochoros) neben seiner gewöhnlichen Rolle als Sohn des Musaios spielt"¹⁹⁵.

¹⁹³ PARKE (1988), p. 180.

¹⁹⁴ OBBINK (2008), p. 1490.

¹⁹⁵ HENRICHs (1985), p. 6.

La inserció en el cercle de poetes òrfics pot aprofitar de ple aquesta condició de nascut o provinent de la lluna¹⁹⁶. Els poetes que escriviren en nom seu podien posar l'èmfasi en aquesta genealogia perquè garantia una condició semidivina del poeta, un contacte més estret i proper amb el diví. Els destinataris d'aquest tipus de poesia i les cerimònies en les quals es devia recitar podrien haver rebut de bon grat aquesta relació.

Museu, fill de Pandia

Filodem és l'únic testimoni d'aquesta tradició divergent de la més habitual que hem estudiat en el capítol anterior. El fragment prové del *περι θεῶν* d'Apol·lodor d'Atenes. També pertany a l'àmbit eleusini perquè en tots dos casos es comparteix un mateix pare, Antifem, l'esglaó superior en la línia genealògica que desemboca en Eumolp el fundador dels misteris. Un dels punts interessants del testimoni és el fet que la notícia pareix provenir, segons la font esmentada, d'un poema de Museu que era conegut almenys en el segle II aC a l'Àtica. Des de l'*Himne Homèric a Selene*, v. 14-16, Pandia és filla de Zeus i Selene, per tant, la novetat recau en la inserció de la figura en la genealogia de Museu i en el fet que sigui "ell mateix" qui l'aporti. Aquesta dada, com hem indicat, en un suposat poema autobiogràfic de Museu s'oposaria a la tradició que es coneixia i que hauria estat recollida per "Orfeu" en un poema. És a dir, "Museu" contradiu la informació que "Orfeu" ha donat a conèixer sobre ell. Això vol dir que algun poeta va tenir interès o bé de remarcar una tradició secundària per mantenir una distància amb la poesia que es coneixia fins aleshores, o bé volia deixar clar un distanciament amb la poesia d'Orfeu. Tanmateix, l'època en què totes aquestes variacions són documentades no ens permeten, com molt bé apunta Henrichs¹⁹⁷, atribuir més o menys antiguitat a aquestes llegendes sinó més aviat constatar la tendència sincrètica que va caracteritzar la literatura pseudoepigràfica sota els noms d'Orfeu i de Museu.

A l'àmbit àtic, Pandia era coneguda com a figura independent de Selene i restava associada als rituals que es duïen a terme durant la festa atenesa dedicada a Zeus que tenia lloc després de les de Dionís. Si atenem els arguments de Henrichs enfront de Wilamowitz, no pareix haver-hi relació entre aquest i la mare de Museu.

¹⁹⁶ Procle (in Plat. *Tim.* I 165, 16 Diehl = Mus. fr. 13 V B) ens parla de la importància per als Eumòlpides de la procedència selenita de Museu.

¹⁹⁷ HENRICHS (1985), p. 6.

Demòstenes ens permet resseguir la identificació de les dues figures¹⁹⁸. Després, els escrits òrfics presenten una fusió entre elles, fet que es pot veure clarament en expressions com πανδῖα Σεληναίη que apareixen en uns Ἔργα καὶ ἡμέραι d'Orfeu (OF 773)¹⁹⁹. L'opinió de Henrichs és que la identificació en època tardana prové de fonts òrfiques més antigues²⁰⁰.

Des del nostre punt de vista, el fet més important d'aquesta variant no és que Selene passi a ser àvia de Museu i cedeixi el lloc de mare a Pandia, sinó que es pot obrir pas a l'ascendència masculina de Zeus. Això vol dir que entre tota la línia genealògica humana de Museu s'hi insereix el déu suprem. També és usual en les genealogies d'aquests poetes recórrer a variants que es desvien de la línia més habitual, probablement per subratllar-ne algun motiu que faciliti l'apropiació o, almenys, per fer ressaltar l'especificitat de la figura que hom tracta. Les raons, en aquest cas, ens romanen ocultes.

Les mares d'Epimènides: dues tradicions separades

Epimènides, fill de Selene

L'autoproclamació d'Epimènides com a fill de Selene és un dels trets que el fa recaure en la línia de la poesia òrfica, segons comenta Colli a 8 [A 2] (= Epim. fr. 33 B). Els versos són transmesos per Elià (*Nat. Anim.* 12, 7) i fan:

καὶ γὰρ ἐγὼ γένος εἰμι Σελήνης ἠυκόμοιο,
ἢ δεινὸν φρίξασ' ἀπεσεΐσατο θῆρα λέοντα
ἐν Νεμέαι, δ' ἄγχουσ' αὐτὸν διὰ πότνιαν Ἥραν.

Car jo també sóc nissaga de Selene, la de bella cabellera.
Ella que, estremint-se fort, va espolsar-se el ferotge lleó.
A Nemea va escanyar-lo, per volença d'Hera sobirana.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

¹⁹⁸ Els autors i textos que aporten dades sobre Pandia apareixen al comentari del fr. 14 B de Museu.

¹⁹⁹ Segons TZETZES (Prol. ad Hesiod. 18 Gaisf.).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 3, n. 14.

En les partícules inicials del vers (καὶ γὰρ ἐγὼ) es posa de manifest la coincidència amb un altre personatge, Museu²⁰¹. El poeta que va escriure aquests versos coneixia la versió de la genealogia més habitual de Museu que el feia fill de Selene. Aquesta genealogia almenys hauria aparegut en un poema d'Orfeu, segons exposa Filodem en el passatge que hem comentat a propòsit de Museu. La notícia més antiga sobre Museu fill de Selene és a Plató (*Resp.* 364 e). La menció en els versos d'Epimènides del Lleó de Nemea com a ésser caigut de la lluna ens obliga a datar-lo amb posterioritat al 500²⁰². West exposa també que l'obra fou coneguda per Aristòtil i Eudem, per tant no pogué ser composta més tard de final del segle IV. Sembla clara aquí una dependència del poema d'Epimènides del de Museu (o Orfeu, segons Filodem). Queda força limitada, doncs, la datació de la composició del poema. També sembla clara una coincidència en les funcions que se'ls atribueixen.

L'edició de Bernabé posa de manifest en l'aparat de *loci similes* el paral·lel amb algunes fórmules que apareixen a les làmines d'or, concretament amb el v. 3 de les làmines de Túrios dels OF 488-490. Se'n subratlla la pertinença al llinatge d'Eucles, Eubuleu i els altres benaurats (καὶ γὰρ ἐγὼν ὑμῶν γένος ὄλβιον εὔχομαι εἶμεν (OF 488) / ὄλβιον εὔχομαι εἶμεν (OF 489-90)). També es fa ressò de paral·lelismes en la poesia èpica homèrica²⁰³. Tot plegat ens informa sobre la tradició d'on beuen els escrits posats en nom dels poetes mítics i de la tradició que ells mateixos van constituint per als grups que utilitzen els seus textos en la pràctica religiosa.

En conclusió, aquesta tradició materna d'Epimènides té un valor considerable quan es posa en relació amb les tradicions de mare cretenca. L'especificitat cretenca li aporta un to de genuïnitat i un element de distinció respecte dels altres poetes, fet que deu provenir del fons històric que se li pressuposa. Malgrat que la tradició, diguem-ne més historicista, ens proporciona unes dades molt allunyades dels parentius dels altres poetes, tanmateix, entre alguns sectors s'acaba sucumbint a la temptació d'incorporar-lo entre el gruix de literatura que s'usava en un context probablement cultural.

²⁰¹ Diversos elements ens posen en comú els dos personatges. Aquí només citaré com a exemples la capacitat endevinatòria que Plató ja coneix quan parla de la circulació d'almenys un oracle seu, sobre les Guerres Mèdiques (PL. *Leg.* 642 d = Epim. fr. 16 I B). El motiu, en aquest cas, recorda ben especialment la faceta oracular de Museu. N'anirem determinant la resta al llarg d'aquest estudi.

²⁰² WEST (1983), p. 48.

²⁰³ *Hymn. Merc.* 450; Ξ 113; ξ 204.

La poesia sota el nom d'Epimènides pareix que va creixent diversificada en dues tendències. En aquest passatge recollim el testimoni dels poetes que varen escriure en nom de Museu. La dada biogràfica de Museu podria haver estat model al poeta que concedí aquesta genealogia divinal a Epimènides²⁰⁴. El context, lògicament, ha de ser Atenes, on s'ubicà l'activitat religiosa d'ambdós poetes. Les variants sobre la figura materna d'Epimènides el fa entrar de ple en l'entramat de la invenció biogràfica sobre aquests poetes i li obre el camí de la composició i atribució d'obres a nom seu. Altres paral·lels que recauen en el camp de la màgia, la pràctica religiosa i purificadora, la medicina i l'endevinació apareixen en la seva biografia, com en la d'altres poetes mítics. Potser no en tots els casos, la dependència pareix poder marcar-se tan clarament com en el cas dels versos comentats en aquest apartat.

Epimènides, fill de Balte o Blasta

La *Suda* (s. u. Ἐπιμενίδης) ens informa de l'ascendència d'Epimènides, tant de la masculina com de la femenina, i de la procedència. Enfront de les tres possibilitats paternes, el lèxic bizantí només suggereix el nom de Blasta per a la mare. Plutarc (*Sol.* 12.5) coincideix amb el nom d'un dels pares, Fèstios, i declara que el nom de la mare era Balte. Fins aquí, Epimènides encaixaria en un model de naixement corrent si no fos per la dada suplementària que ofereix: Balte era una nimfa. Aquesta associació empeny Parke²⁰⁵ a suggerir una semblança amb les figures de les sibil·les. Remarca l'autor també que aquest fet (combinat amb altres dades de la seva biografia) comporta una separació de la tradició apol·línica, fins i tot un enfrontament.

Pel que fa al nom mateix, alguns estudiosos moderns han establert similituds entre l'antropònim i el terme amb què s'anomena la deessa cananea ugarítica *bā' ālāth*, o l'arcàdica *bêlit*, entre d'altres²⁰⁶.

Certament, el caràcter històric del personatge ens condueix a una mena de duplicació de les dades entre el que té un regust més cretenc i el que pareix encaixar més en els patrons dels poetes que circularen en cercles panhel·lènics. El pas d'Epimènides per Atenes permet engreixar de manera versemblant de nou el corpus de literatura teogònica i oracular: alhora que es feia créixer la seva producció, es feia

²⁰⁴ Malgrat tot, no hi ha unanimitat en la interpretació. Pulci Doria no considera que hi hagi hagut influència de l'obra de Museu sobre la creació d'aquests versos pseudoepigràfics d'Epimènides. Cf. PULCI DORIA (2001), p. 295-300.

²⁰⁵ PARKE (1988), p. 174- 178, i n. 7, p. 187.

²⁰⁶ POLJAKOV (1987), p. 410-412.

créixer la seva llegenda al gust dels grups que feien ús d'aquesta poesia. Per això, la interrelació amb Museu en la coincidència de procedència materna. Queda per veure si les derivacions de la llegenda d'Epimènides en llocs com Esparta o la vinculació amb Creta deixa unes traces similars a les que hem comprovat per a Atenes amb Museu en aquesta primera coincidència en el nom de la mare Selene.

Amfion, fill d'Antíope

Tenim dues alternatives per als avantpassats d'Antíope²⁰⁷. D'una banda Apol·lodor (3.10.1) recull la notícia que era filla de Nicteu i Polixo. Aquesta circumstància la fa una descendent de les Plèiades (filles d'Atlas i Plèione, descendent d'Ocèan) entre les quals destaquem Maia, mare d'Hermes. El lligam amb aquest déu, però, ens resta obscur, si no fos per la notícia segons la qual és Hermes mateix qui li lliurà la lira que utilitza per bastir les muralles de Tebes²⁰⁸. En qualsevol cas, com hem vist en els altres poetes, la presència de l'element aquàtic (ser fill de riu, néixer o ser concebut vora les aigües...) torna a ser recurrent en les històries dels poetes²⁰⁹.

Més palès es fa encara aquest motiu si atenem l'altra alternativa a la paternitat d'Antíope, que des d'Homer (*Od.* 9.260) és considerada filla del riu Asop a Beòcia. També Apol·loni de Rodes (1.735) li atribueix aquesta mare.

El naixement de Zetos i Amfion és accidentat. Després de ser fecundada per Zeus, Antíope és perseguida pel seu pare i ha de fugir de la seva pàtria. És acollida en un altre indret, Elèuteris, on finalment pot donar a llum; els fills, però, són exposats i, després del coneixement dels seus orígens, finalment poden venjar la mare, presonera de l'oncle Licos. No és el primer poeta de qui s'expliquen peripècies similars en els moments previs al naixement: recordem Tàmiris, que neix a Tràcia perquè la seva mare s'hi desplaçà per donar a llum²¹⁰ o Homer mateix²¹¹. Són, doncs, mitemes que compareixen sovint quan gratem el fons de les tradicions que els grecs volgueren preservar per als seus poetes més antics.

²⁰⁷ Cf. VIAN (1963), p. 69-75 i 193-201.

²⁰⁸ EUMEL. fr. 13 Bernabé = *Europa* fr. 3 Davies; APOL·LOD. 3.5.5; PHILOSTR. *Imagines* 1.10; PAUS. 9.5.8. Segons FERECIDES (*FGrHist* 3 fr. 41 a, e), el present va venir de les mans d'Apol·lo. Cf. cap. "Cessió de l'instrument i magisteri", p. 178.

²⁰⁹ Cf. p. 50, p. 58 i s. i notes n. 95-98.

²¹⁰ PHERECYD. *FGrHist* 3 F 120 = SCHOL. MV Hom. *Od.* 19, 432; CONO *FGrHist* 26 F 1 7; PAUS. 4.33.3. Cf. cap. "Tàmiris, fill de Musa o de nimfa", p. 80.

²¹¹ PÒRTULAS (2008), p. 323-4 i 337-340.

Filammó, fill de Filonis

Les candidates a mare de Filammó són dues, Filonis i Quíone, i coincideixen en el fet de ser nimfes. No obstant això, no s'arriba en cap cas a travessar la línia d'atorgar-li una mare Musa, com hem vist en altres casos. Genealògicament queda lleugerament separat del grup de poetes sobre els quals s'han produït més fabulacions pel que fa a les tradicions maternes (Orfeu o Linos), sinó que és una qüestió de tradicions més reduïdes. Aquest fet no té res a veure, però, amb uns suposats intents de fer-los més humans.

La primera mare en qui ens centrem és Filonis, la nimfa que fou posseïda per Apol·lo i li engendrà un fill poeta, Filammó. La història de Filonis es devia explicar a les *Eees* (fr. 63-67 MW). Per tant, la tradició de la genealogia de Filammó ve de ben antic. La dada és confirmada per Ferecides i Conó, que es pronuncien clarament i exclusivament per Filonis. En canvi, Higí deixa oberta l'alternativa de Filonis o Quíone per al nom de la mare de Filammó²¹². El mateix dia Filonis concebé amb Hermes un altre fill, Autòlic, que alguna tradició considera cap de la línia que arriba fins a Odisseu, per les relacions que mantingué Sísif amb Anticlea, filla d'Autòlic, i després lliurada a Laertes.

L'alternativa de Quíone, proposada per Higí, no té res a veure amb la mare de Museu, malgrat la coincidència en el nom. La mare de Museu, filla d'Oritia, i néta d'Erecteu, va néixer després que Bòreas raptés la princesa atenesa a les ribes de l'Ilis. Aquesta mare de Filammó és, en canvi, filla de Cal·líroe i de Nil.

a.3 Altres vincles familiars

Germans: els casos d'Orfeu, Linos i Amfion

El primer poeta que té germans és Orfeu. Des de Píndar hi ha constància d'una tradició fraternal segons la qual era inclòs entre els fills de Cal·líope. Paral·lelament també, sobre Orfeu es va bastint una tradició que el feia fill d'Apol·lo. Aquestes dades han estat presentades i analitzades en els epígrafs que tracten aquestes aspectes concrets. Ens hi remetem per a l'anàlisi exhaustiva de l'evolució que hem resseguit²¹³. En línies generals, però, la seqüència pindàrica dels fills de Cal·líope

²¹² PHERECYD. *FGrHist.* 3 F 120; CONO *FGrHist* 26 F 1 8; HIGYN. *Fab.* 200, 201.

²¹³ Cf. cap. "Orfeu, fill d'Apol·lo", p. 29.

marca un camí que culmina amb Asclepiades de Tràgil i la identificació d'una línia familiar de germans, fixada i tancada per part de pare i de mare, que encarnaven una viva imatge de la poesia i de la música. Oferint com a paradigma la seva vida, aquests germans personificaven alhora els cants que acompanyaven alguns moments clau de la vida de les persones. La seqüència tradicional que enuncia Píndar va quedar fixada en Linos, Himeneu, Iàlem i Orfeu. L'únic altre autor que deixa constància per escrit d'aquest parentiu és Apol·lodor (*Bibl.* 2.4.9 = *Lin.* fr. 34, 63 B) sense citar-ne els pares i sense necessitat de deduir el vincle, sinó amb el terme just, ἀδελφός.

Pel que fa a Iàlem i Himeneu, no tenim altres fonts que corroborin aquesta relació.

A més d'aquests germans, a Orfeu se li n'atribuïren alguns altres, per part de pare o per part de mare. Citem com a exemple Cimotó, que ens és conegut per l'escoli al v. 831 de l'*Alexandra* de Licòfron (OF 913), en el context d'un llistat dels fills de Muses. Com hem pogut anar veient en alguns altres casos, aquests tipus de llistats eren del gust de l'erudició de mitògrafs i d'escoliaistes i, tot i que en la base mantenen una certa similitud, algunes informacions poden variar, com és el cas d'aquest altre fill de Cal·líope i Eagre, Cimotó, de qui no tenim més notícia que aquesta.

Una altra notícia aïllada és la que ens transmet Higí (*Fab.* 165 = OF 914) sobre el vincle paternofilial entre Màrsias i Eagre, nou i únic. Cal suposar que, si tenen el mateix pare, aleshores són germans; però hem de fer notar també que Higí no explicita en cap cas en la faula una relació amb Orfeu, de manera que, malgrat que era prou coneguda i estesa la tradició pare-fill entre Eagre i Orfeu, aquí no pareix voler-la indicar ni suggerir. Màrsias, el sàtir que trobà la doble flauta rebutjada per Atena, apareix en la contalla com un θεόμαχος que combat amb Apol·lo per l'excel·lència en la música. El final, com és habitual, reproduïx el mitema que trobem en molts altres poetes i músics que desafien els déus: la destrucció bé física, bé artística, del mortal. Així comença i acaba la relació entre aquests dos personatges: músics, tots dos mantenen un vincle amb Dionís, l'un per l'instrument en què demostra gran perícia, l'altre per la relació amb els misteris del déu. Així doncs, es tracta més d'una evocació que pot suggerir una certa connexió via la figura del pare, projectada, però, vers un referent superior, el déu Dionís.

A més ens queden unes Eàgrides, citades per Moscos (3.17 = OF 915). Aquestes donzelles, juntament amb les Nimfes bistònies, són les receptores de la notícia de la mort de Bió, "l'Orfeu dori", en paraules de Moscos. Les nimfes bistònies

pertanyen també, com les filles d'Eagre, a Tràcia i, de fet, Orfeu és associat per alguns autors a aquesta regió. L'exercici retòric del poeta fa associar al poeta que pretén lloar, Bió, algunes idees molt properes a Orfeu: els elements amb què s'estableix el vincle són el pare d'Orfeu, Eagre, i unes nimfes de Bistònia. La identificació de les Eàgrides no té més valor que la remissió al pare del poeta mític. De la mateixa manera, hi ha constància d'una tradició que foren les dones d'aquesta regió, de Bistònia, les responsables de la seva mort violenta (Fanocles fr. 1, 7 i s. = OF 1038). Per això probablement Moscos les treu a col·lació en aquests versos. D'altra banda, els antics consideraren Orfeu rei d'aquesta zona²¹⁴. Alguns editors i comentaristes moderns han fet diverses conjetures sobre la identificació d'aquest grup de personatges, del qual no sabem res més. Segons Kern (T 28) es tractaria d'unes germanes d'Orfeu, o fins i tot, com que es parla d'un riu, s'ha adduït la possibilitat que es tractés dels afluents. Legrand planteja el dubte de si es tractaria senzillament d'unes joves del país d'Orfeu.

Aquestes informacions es mantenen en l'àmbit propi d'Orfeu i no interfereixen ni coincideixen amb cap altre poeta. A més a més, per la manera com apareixen en context, sovint ni tan sols comparteixen sentència amb Orfeu. És cert, però, que ajuden a completar la idea del poeta, ja sigui per posar l'accent sobre l'habilitat musical que tan sovint el caracteritza, com per posar l'accent sobre la zona on s'han ubicat circumstàncies de la vida del poeta.

Pel que fa a Amfion, és unànime la tradició de considerar-lo germà bessó de Zetos. De fet, el quadre mític de la fundació de Tebes requereix de la presència de tots dos, cadascun jugant el rol que li correspon en les tasques de bastir la muralla. L'un és complement de l'altre. Zetos varia les seves funcions, segons l'autor que en relata les gestes. Així mentre Apol·loni de Rodes (1.735-41) contraposa la dificultat de Zetos a l'hora de tragar les pedres per a la muralla davant l'automatisme amb què les pedres es movien al so de la lira d'Amfion, Apol·lodori diu que Zetos tenia cura dels ramats mentre Amfion amb la lira feia moure les pedres que fortificaven la ciutat. En qualsevol cas, cap dels autors més tardans que tracta el mite no s'allunya del nucli de la llegenda que atribueix als dos germans bessons la comesa de construir

²¹⁴ APOLL. RHOD. 1.34; *Orph. Arg.* 77 i s. (= OF 928 III-IV).

les muralles (i també fundar la ciutat?)²¹⁵ i l'habilitat prodigiosa d'Amfion que, amb el so de la lira, fa moure les pedres²¹⁶.

Filammó forma part també del grup de poetes que inclou en la seva biografia algun germà. En parlar dels seus pares, Apol·lo i Filonis, hem exposat les circumstàncies particulars del seu cas. Quíone s'uní amb Apol·lo el mateix dia que tingué relacions amb Hermes, fet que provocà una fillada doble, Filammó i Autòlic. L'autor que testimonia la contalla és Ferecides (*FGrHist* 3 F 120).

Un cop revisats els casos del parentiu fratern entre els poetes, hem de concloure que, excepte la notícia antiga de Píndar que relaciona Linos, Iàlem, Himeneu i Orfeu, no ha quedat fixat un vincle que aproxima els poetes en aquests termes sinó que la relació que predomina entre ells és la de filiació. És a dir, es tracta d'una relació de dependència de dalt a baix, que pren la forma de successió de pare a fill i que sovint és equivalent a una relació de magisteri i de successió en el temps. Els pocs exemples que hem pogut aportar ens confirmen que els poetes no es relacionen en termes d'igualtat sinó de continuació i herència literària. Orfeu té germans, però Orfeu és el poeta que al llarg del temps acumulà més tradicions referents a la seva biografia; tanmateix aquestes noves dades no s'aparten del caràcter del personatge i simplement el repinten amb la gamma de colors que li són habituals.

Altres vincles familiars: algunes dades més sobre les relacions paternofilials

Quan hem tractat les relacions paternes dels poetes, hem posat l'accent sobre la figura del pare i de la mare, dels quals hem vist que els grecs entenien que sorgia la inspiració poètica o el saber que es transmetia en el si de la família. Hem constatat que el recurs a la divinitat i a un altre poeta era el més freqüent. També s'han presentat casos de poetes que prenen un pare que els arrelava a un context o un culte o una localització. No han quedat aquí, però, les dades sobre les relacions verticals paternofilials que engrossiren les biografies d'aquests poetes i, en alguns casos, hem conegut de l'existència de fills, que no són cap dels poetes objecte d'aquest estudi.

²¹⁵ Des d'Homer, *Od.* 11.262 i s.

²¹⁶ Des d'Hesíode, *Eea d'Antíope*, fr.182 MW (= 133 Rzach = Palèfat 41).

Alguns d'aquests resten lligats a la poesia i la música, altres notícies entren més en el terreny de la curiositat. En qualsevol cas, no es tracta de recórrer tots els carrerons de la mitografia, sinó de veure els elements que fan sentit en la caracterització dels poetes com a tal.

Els fills d'Orfeu

No cal que tornem a esmentar Museu. És potser el cas més clar del procés d'absorció d'altres poetes per part de la figura d'Orfeu. En cap cas, no es va produir un moviment bruscat d'invasió del camp d'actuació de Museu, sinó que, a poc a poc, es van anar acumulant notícies que comportaven una aproximació més forta entre els dos personatges, fins a arribar a la conclusió que l'un, Museu, era fill de l'altre. Per a l'anàlisi del cas, vegeu l'apartat corresponent a "L'altre pare de Museu, Orfeu", p. 68.

Un dels fills d'Orfeu que gaudeixen de més línies és Leos, considerat pare de les tres donzelles Frasidea, Teope i Eubule que sacrificaren la vida per Atenes, d'acord amb la sanció de l'oracle, per deslliurar la ciutat de la fam²¹⁷. Leos és un dels deu herois epònims que donà nom a una de les tribus de la ciutat. La llegenda està associada al Leocòrion, un lloc de culte ubicat bé al Ceràmic, bé a l'àgora, que és testimoniada ja en el relat de Tucídides sobre l'assassinat d'Hiparc²¹⁸. L'*heroon* recordava el sacrifici d'aquestes tres joves. El culte comportaria un ritual associat al sacrifici de les noies. Les fonts que citen la paternitat d'Orfeu són molt tardanes²¹⁹, si les comparem amb les que citen la història de les princeses ateneses sacrificades per al bé de la ciutat²²⁰. Els informants no remeten a cap font concreta per justificar aquesta paternitat.

D'altra banda, el mite de les filles de Leos té uns paral·lels amb altres mites de donzelles sacrificades pel seu pare, rei o governant de la ciutat, per desencallar una situació calamitosa. Algunes d'aquestes llegendes són ateneses i tenen a veure amb els temps primordials de formació de la ciutat: és el cas de les filles d'Erecteu (amb el sacrifici d'una i la mort voluntària d'algunes altres), o les filles de Jacint (que prenen

²¹⁷ PARKE-WORMELL (1939), vol. 1, p. 295-6; vol. 2, p. 86-7, n. 209; BRULÉ (1987), p. 31, 203-7; PARKER (1987), p. 212, n. 66.

²¹⁸ 1.20.3, 6.57.3.

²¹⁹ PHOT. *Lex. s. u. Λεωκόριον*; *Suda s. u. Λεωκόριον*; SCHOL. Demosth. 54.7; APOSTOL. 10.53 (= OF 917 I-IV).

²²⁰ DEMOSTH. *Epitaph.* 29.2; PAUS. 1.5.1-2; AEL. *VH* 12.28; DIOD. 17.15, entre d'altres. El nom i el nombre de les filles presenta variacions; així Elià les anomena Praxitea, Teope i Eubule; Jeroni, en canvi, només en cita una. Teope també és coneguda amb el nom de Teopompe. L'únic fill mascle de Leos nomia Cilante. Els apòlogistes cristians utilitzaren el mite com a exemple per a les seves argumentacions.

el nom de l'heroi lacedemoni), segons les versions, ambdós grups anomenats Jacíntides, que són convertides en constel·lació després de la seva mort²²¹. En totes dues ocasions, són víctimes propiciatòries ofertes pel pare en un context de guerra; en el primer cas, són involucrades en les guerres d'Erecteu contra els eleusinis quan l'exèrcit comandat per Eumolp o pel seu fill Immàrados s'acostava a Atenes i, en el segon, durant la pesta i la fam que assolava Atenes quan es trobava en guerra contra Minos. En aquests exemples, i en el de les filles de Leos, es repeteix la seqüència dels mitemes: la plaga, la consulta a l'oracle, el sacrifici de les princeses, la remissió i la fundació d'un culte.

I, en tot aquest context, destaca la vinculació d'Orfeu a aquest arbre genealògic, al capdavant d'una línia de la qual només coneixiem Leos, segons els testimonis de què disposem. No tenim constància de cap nom relacionat amb Leos, excepte el dels seus fills, un jove i tres noies. No constaven, doncs, pares coneguts. L'únic que d'antic sabem d'ell és que fou elegit com a epònim. Tot i no saber els motius de la inclusió d'Orfeu en aquest grup, hem d'esmentar dos fets que podrien explicar-la.

D'una banda, aquesta integració podria estar relacionada amb la datació tardana dels testimonis que esmenten aquesta dependència. D'aquesta manera, així com podem trobar Orfeu barrejat en diverses famílies, en la fundació de tota mena de cultes, o en la més variada producció poètica, no resulta inversemblant que també s'immisceixi en la línia genealògica d'un dels epònims atenesos, de qui no constava parentiu.

D'altra banda, la llegenda de les filles de Leos té paral·lels amb altres mites que protagonitzen personatges relacionats amb Orfeu o amb la seva poesia. Ens referim especialment a Eumolp, traci com Orfeu, que va fundar els misteris d'Eleusis, fet que algunes fonts atribueixen a Orfeu i que va acabar formant part d'una mateixa línia genealògica. Així doncs, Leos i les filles, i la fam que assolava l'Àtica, corresponen a un mateix temps mític que Erecteu i les seves filles i la guerra contra els eleusinis capitanejats per Eumolp o pel seu fill. No pareix que hagués de grinyolar aquesta informació, especialment si havia sorgit com a reivindicació d'un ancestre amb molt prestigi per a la nissaga de Leos.

Finalment, el darrer fill d'Orfeu que ens han llegat alguns autors és Ritmoni, nom parlant que té a veure amb una part essencial de la música. Fill d'Orfeu i d'una

²²¹ PARKER, R. (1987); CLAVO, M. (2013).

nimfa, Idomene, al segle II aC, Nicòcrates²²² en un llibre sobre Museu, dóna aquesta genealogia. No hi desdiu ni el nom del fill ni la presència de la informació en una obra sobre qui fou considerat deixeble i fill d'Orfeu.

Els fills de Museu

Ja hem explicat la relació entre Museu i el seu fill Eumolp. En aquest apartat, només hi afegirem un testimoni més, certament sorprenent, que considera Hèlena filla del poeta atenès (Mus. fr. 19 B). La notícia ens és transmesa per Foci i forma part del resum de la història en sis volums que va escriure Ptolemeu Hefestió, el gramàtic del I-II dC²²³.

En el llibre quart, Ptolemeu explica algunes anècdotes referides a Hèlena i els personatges coneguts sota aquest nom. El resum de Foci ens permet fer una idea de l'extremada fabulació que inventà sobre aquests personatges. Ptolemeu parla de vuit dones anomenades Hèlena en temps de la guerra de Troia i explica el sentit d'alguns objectes i anècdotes relacionats amb ella. La genealogia que ens explica d'Hèlena, filla de Museu, no és ni de bon tros la història més fantasiosa de les que relata. En tot aquest context, fa mal justificar o cercar una explicació a tal paternitat. Si bé Museu havia estat inclòs en els arbres genealògics que arribaven a Homer i així hi havia obert un punt de connexió, tanmateix el nivell d'invenció és tan desproporcionat que no cal valorar-ho més que com una dada anecdòtica en la biografia del poeta Museu.

Els fills de Linos

La gran abundància de pares i de mares atribuïdes a Linos contrasta amb l'escassetat de dades sobre la seva descendència. Un dels fills que se li compta és Píeros. La seqüència Linos-Píeros forma part de la línia tradicional de descendència dels poetes considerats més antics pels grecs fins a Homer²²⁴.

Segons una inscripció en un disc trobat a Patres (Lin. fr. 35 B), Eros era fill seu. També és el cas de Melpos, d'acord amb l'escoli a Hesíode²²⁵.

²²² *FGrHist* 376 F 4 (= OF 918).

²²³ PTOL. ΗΕΡΗ. ap. Phot. *Bibl.* 190, 149b 20.

²²⁴ Cf. cap. "Linos, fill de Píeros", p. 60.

²²⁵ Τερψιχόρης δὲ, ἢ Μελομένης καὶ Λίνου τοῦ Ἀπόλλωνος, ἢ κατὰ τινὰς Λάρου, Μέλος· SCHOL. in Hes. *Op.* (ed. Gaisford) 1, 92.

Els fills de Tàmiris

En la genealogia que es bastí al voltant de Tàmiris, el traci queda envoltat de poetes tant per la línia ascendent (Filammó n'és el pare), com per la descendència. De la seva filla Menipa, neix Orfeu. I se li assenyala també com a fill el poeta per excel·lència, Homer. Entre els noms dels pares d'Homer (Mèon, Meles, Dmasàgoras, Daèmon, Menènac), s'hi fa un lloc Tàmiris (*Certamen Hom. Hes. 22*). El procés d'elevat un personatge de l'obra a protagonista d'algun fet de la seva vida és un procediment habitual en les biografies que els grecs inventaren dels seus poetes històrics o mítics.

Les relacions amb altres poetes, però, no s'esgoten amb Homer, sinó que també Museu es comptava entre els descendents del poeta. La notícia prové de la *Suda s. u. Μουσαῖος Θηβαῖος*²²⁶. Malgrat la duplicació dels personatges anomenats Museu, el context remet a una mateixa figura mítica que suposadament produí poesia de tema escatològic i algunes altres obres que, per la variació del tema, feia més bon d'atribuir a un altre Museu, aquest cop tebà.

Els fills d'Eumolp

Un dels senyals més clars que Eumolp va ser utilitzat com a heroi fundador d'un culte és el nom dels fills que se li atribuïren. La seva descendència no respon a variacions genealògiques més o menys atzaroses, sinó a una necessitat real de fornir uns ancestres amb pedigrí a sacerdots i a altres oficiants del culte eleusini o a fundadors d'altres cultes de caràcter demetríac. Són Cèrix, epònim de la nissaga dels Cèrices, d'on sortia elegit el daduc i el hierocèrix d'Eleusis, Naos, fundador del culte a Demèter a Fèneos, i Immàrados o Ísmaros, que fou mort en la batalla dels eleusinis contra els atenesos.

Cèrix és el descendent més conegut i significatiu d'Eumolp, perquè va ser considerat fundador del casal que prenia cura d'alguns oficis sacerdotals a Eleusis. D'entre els seus membres s'elegia el daduc, el portador de les torxes en les cerimònies dels misteris, i el hierocèrix, que feia la proclama sagrada, ordenava el silenci en la cerimònia dels misteris i actuava com a *mistagogos*. Els Cèrices cooperaven amb els Eumòlpides, l'altra família que tenia gran protagonisme en el culte d'Eleusis i es proclamava descendent d'Eumolp, no per la via de Cèrix,

²²⁶ Μουσαῖος, Θηβαῖος, Θαμύρα υἱός, τοῦ Φιλάμμωνος, μελοποιός, γεγονώς πολλῶ πρό τῶν Τρωϊκῶν. ἔγραψε μέλη καὶ ᾠσματα.

òbviament. Membres de les dues famílies conservaven, doncs, el privilegi de realitzar la iniciació²²⁷.

Entre aquests dos personatges s'estableixen clares diferències des d'antic. I és que Eumolp és citat a l'*Himne a Demèter* fins a dues vegades (v. 154 i 475) i se'n diu que rebé la revelació dels misteris, per la qual cosa els seus descendents queden legitimats per reproduir anualment allò que Eumolp va rebre directament de la deessa i deixà instaurat en la cerimònia d'iniciació; en canvi, no es fa esment de Cèrix²²⁸. Per tant, es tracta d'un personatge més recent, fins on podem arribar amb les fonts de què disposem. El culte a Cèrix, doncs, es difonia de manera apartada en un altre àmbit familiar al d'Eumolp.

Un altre bloc de testimonis ens confirma la divisió entre aquests dos herois, perquè ens aporten una genealogia diferent per a Cèrix: segons aquests, Cèrix no fou el fill més jove d'Eumolp, sinó fill d'Hermes i d'una Cecròpida. Habitualment s'esmenta Aglauros o Pàndrosos²²⁹. La genealogia, que enriqueix els mites sobre els temps primordials d'Atenes i el seu rei Erictoni/Erecteu, és antiga. Parker²³⁰ n'analitza els motius principals i indica l'antiguitat de la tradició ("this simple and appropriate aetiological tradition is doubtless ancient"). La història va perdurar ampliada amb motius de gelosies entre les germanes en els segles posteriors²³¹.

Pausànias²³² ens desvetlla l'entrellat de la informació. Segons les dades de què disposa, són els Cèrices mateixos qui reivindiquen aquest origen: τελευτήσαντος δὲ Εὐμόλπου Κήρυξ νεώτερος λείπεται τῶν παίδων, ὃν αὐτοὶ Κήρυκες θυγατρὸς Κέκροπος Ἀγλαύρου καὶ Ἑρμοῦ παῖδα εἶναι λέγουσιν, ἀλλ' οὐκ Εὐμόλπου. La constatació de la doble versió de la genealogia de Cèrix ens obre la porta a identificar aquesta família com d'origen atenès, no eleusini²³³. Sembla que no tenia residència a Eleusis, però que va connectar-se amb el santuari arran de la dominació atenesa. Venerava Hermes com a déu ancestral i oficiaven el servei a Apol·lo Piti i Delí, un

²²⁷ MYLONAS (1961), p. 229-237; BURKERT (1987), p. 61-2 de l'edició castellana. Per als Cèrices, cf. TOEPFFER (1889) p. 80-92.

²²⁸ RICHARDSON (1974), p. 9.

²²⁹ Alguns exemples de la relació de filiació: fill d'Aglauros: PAUS. 1.38.3; fill de Pàndrosos: POLLUX 8.103, SCHOL. II. 1.334, SCHOL. in Aeschin. 1.20; fill d'Herse: CIG n. 6280, Kaibel *Epigrammata Graeca* 1046; sense especificar la Cecròpida, sinó només Hermes: Harpocració, Hesiqui, *Suda s. u.* Κήρυκες.

²³⁰ PARKER (1988), p. 196-8.

²³¹ OVID. *Met.* 710-835, amb les protagonistes Herse i Aglauros.

²³² PAUS. 1.38.5.

²³³ Per al llinatge dels Cèrices, cf. també MYLONAS (1961), p. 234-5; RICHARDSON (1974), p. 8; SHAPIRO (1989), p. 71-74.

culte que és aliè a Eleusis. Perdem el rastre d'aquesta família cap al segle IV, en què sabem que el daduc va passar a ser elegit entre els membres de la família dels Licòmides, que tenien connexions amb un culte misteriós a Flia on es recitaven poemes de Museu²³⁴. Al segle II dC tornem a tenir notícia de la família (Pausànias i Aristides), amb les dues versions de la genealogia que hem esmentat. Aquesta descendència d'Hermes i d'una Cecròpida demostra l'interès de la família a reivindicar l'arrelament a Atenes, no la procedència eleusínia.

D'Agostino²³⁵ relaciona la sistematització genealògica que provocà la multiplicació de les generacions dels Eumolps amb la inserció de Museu i Cèrix. Alhora que es resolia el problema d'Eumolp, Museu justificava amb el lligam sanguini el paper important que jugava en el panorama cultural eleusini.

És possible que la figura de Cèrix es veiés beneficiada pel procés que féu de Cèrops un heroi cultural. Parker assenyala els punts principals d'aquest desenvolupament: "When in the fourth century the Attidographers constructed a systematic account of the growth of civilisation in Attica, he [Cecrops] became a key figure who introduced the first basic institutions of a way of life removed from barbarism. He brought the Attic people together into the first twelve townships and established the earliest Athenian rituals, those that were conducted in the innocent ancient way without blood sacrifice and that honoured the old gods who ruled before Zeus. Cecrops is seen, as it were, as Kronos to Erichthonius/Erechtheus' Zeus, and his reign takes on certain tinges of the golden age. He was eventually credited with the foundation of many institutions, including that of marriage. A kind of mythographic imagination was, certainly, still at work in shaping the image of Cecrops as a 'culture hero'; but there is no trace of this conception in the fifth century, and even in the fourth century perhaps not before Philochorus"²³⁶.

La doble genealogia que tenim de Cèrix, fill d'Eumolp, d'una banda, o d'Hermes i d'una Cecròpida de l'altra, podria tenir a veure amb l'interès atenès d'intervenir sobre els misteris i d'apropiar-se d'una altra de les accions civilitzadores que Atenes exportà arreu. Aquesta segona genealogia de Cèrix, que no correspon als temps més antics de l'*Himne a Demèter*, contribueix a aquesta imatge: s'allunya d'Eumolp, el traci, del bàrbar fill de Posidó, i s'insereix en la tradició més civilitzadora que va incorporar part de la mitologia eleusínia en el seu sistema de

²³⁴ PAUS. 1.22.7.

²³⁵ D'AGOSTINO (2007), p. 90-2, esp. p. 91, n. 16.

²³⁶ PARKER (1990), p. 197-8.

propaganda cap a l'exterior²³⁷. Dos elements importants d'aquest procés són, primer, l'apropiació de la missió de Triptòlem, que a l'himne rebia la revelació dels misteris, però que a la tradició posterior atenesa esdevé difusor de l'agricultura i, segon, la inclusió del fill d'Eumolp, Cèrix, en una genealogia radicalment atenesa.

En qualsevol cas, sembla clar que l'aparició de Cèrix ha de ser posterior a l'*Himne a Demèter* i probablement deu estar relacionada amb la intervenció atenesa sobre els misteris. És versemblant que en el procés d'ampliació de la genealogia eleusínia que hem documentat amb la inclusió d'alguns Eumolps i de Museu, s'hi escolés també l'epònim dels Cèrices. Llavors, el personatge va sorgir marcat per l'interès d'un grup familiar relacionat amb els misteris i va continuar absorbint més significacions que pràcticament només podem intuir. La relació amb la família sacerdotal com a fundador va permetre que perdurés la seva memòria i el seu culte fins al segle II dC, segons la informació que rebé Pausànias, malgrat les vicissituds de la família al llarg de la història en relació amb les tasques d'administració a Eleusis.

Pausànias ens subministra la informació sobre l'altre fill conegut d'Eumolp, Immàrados²³⁸. En tres ocasions el cita com el cap que guiava les tropes eleusínies. En la batalla que lliuraren aquests dos pobles veïns resultaren morts el rei dels atenesos Erecteu i el cap de l'exèrcit eleusini. Els passatges insisteixen en el fet que, per part eleusínia, fou mort Immàrados; també s'hi deixa ben clar que és fill d'Eumolp. Potser això és reflex de la propensió a mantenir a una certa distància el fundador dels misteris de les lluites contra els atenesos. En aquest cas, sembla que el paper de "dolent" és atribuït al fill, mentre que el pare Eumolp es troba en un segon terme del context de la guerra. Podria tractar-se d'una tendència similar a la que va fer generar una línia genealògica extensa que conduí fins al fundador dels misteris, i passà per altres personatges significats en la mitologia eleusínia (Museu i Cèrix, per exemple). Sembla haver-hi una evolució des d'una època primordial en què el barbarisme i l'enfrontament entre els dos centres eren la nota destacada: els personatges que hi intervenen no són els qui després tindran el rol fundacional del culte eleusini.

Climent (*Protr.* 3.45.1) esmenta que, en el recinte de l'Eleusini d'Atenes, hi ha un sepulcre d'Immàrados i Daira. En aquest passatge del *Protrèptic*, Climent treu a la llum la veneració supersticiosa de personatges i se centra en el culte que reben en els recintes sagrats. Acompanya el nom d'Immàrados el de Daira, que està

²³⁷ BERNABÉ (2008a).

²³⁸ PAUS. 1.5.2, 1.27.4, 1.38.3.

connectada per diverses vies amb els misteris d'Eleusis. Alguns autors l'han identificada amb Persèfone o usen el terme com a epítet de la deessa²³⁹; d'altres la consideren mare d'Eleusis, l'epònim del lloc (Paus. 1.38.7); d'altres, finalment, la fan germana d'Estix²⁴⁰. Pel que fa a la procedència de l'heroi, Kérenyi²⁴¹ ha volgut relacionar el nom amb el topònim traci Ísmaros, però la connexió tràcia era ja prou establerta pel fet de ser descendent d'Eumolp. Així doncs, Immàrados engrossí els noms propis que tingueren paper en la mitologia eleusínia.

L'escoli a Eurípides *Phoen.* 854 encara fa una passa més i recull un altre fill d'Eumolp i germà d'Immàrados, Forbas. Malgrat que aquest és el nom de diversos herois, de procedència diversa (atenès, tessali, argiu, flègia), no hi ha constància de cap altra vinculació eleusínia.

Una atenció especial mereix Naos, que fou considerat el fundador del culte de Demèter a Fèneos a Arcàdia²⁴². Es tracta d'uns misteris que tenen una connexió clara i, fins i tot, una similitud amb els ritus místics eleusinis. També sembla que hi havia relació amb el mite etiològic. La genealogia del fundador la confirma fins al punt que esdevé l'element que autentica la genuïnitat del culte i en justifica el valor. La intervenció de l'oracle de Delfos (PAUS. 8.4.1) contribueix a més a més a prestigiar el culte. Segons Jost²⁴³, la datació de la institució del culte ha de ser posterior al segle V, però la dada no ens serveix gaire per determinar els detalls de l'ús del personatge per part dels administradors del culte ni les relacions de Naos en la línia familiar d'Eumolp.

Graf destaca que Fèneos, abans de la introducció del culte de caire eleusini, ja es comptava entre els llocs de vagareig de la deessa i suggereix una possible connexió amb les doctrines òrfiques i pitagòriques pel fet d'esmentar la impuresa de les faves en una llegenda sagrada que tractava de la introducció dels llegums (PAUS. 8.15.3). Altres elements com l'epítet Tèsmia per a Demèter podria remetre també a un context òrfic.

No es pot excloure, segons Graf, la figura d'un intermediari eleusini, fet que podria connectar-se amb els sacerdots itinerants de què tenim testimoni tant per a la

²³⁹ AESCH. fr. 277 Radt; SCHOL. Apoll. Rhod. III 846-847a.

²⁴⁰ PHERECYD. fr. 46. Cf. PÀMIAS (2008), FBM, vol. 1, p. 115.

²⁴¹ KÉRENYI (1966), p. 49.

²⁴² Per a una anàlisi dels trets principals dels misteris de Fèneos, cf. JOST (1985), p. 317-24 i JOST (2003), p. 143-168, i GRAF (2003).

²⁴³ JOST (1985), p. 354.

difusió de doctrines òrfiques com per als cultes eleusinis²⁴⁴. La relació-identificació del sacerdot itinerant amb l'heroi itinerant que difon el culte es podrà veure en altres exemples de les biografies dels poetes mítics.

En general, es constata un fort contrast entre l'abundància de citacions de pares i mares i l'atenció a la descendència dels poetes. Entre aquests personatges, es pot establir un doble tractament: d'una banda, quan eren incorporats al "circuit" dels poetes més antics, dels fundadors de modes poètics, de misteris o innovadors en algun sentit, solen aparèixer entrelaçats els uns amb els altres; un és fill de l'altre, s'intercanvien les posicions, procedeixen d'un mateix ancestre... En canvi, altres cops apareixen amb una mena d'apèndix, un fill o una filla. La relació, en aquests casos, és molt més genèrica i es decanta per l'àmbit esperable de la poesia i de la música. Altres cops aporta una informació força independent del que sabem d'aquests poetes. Les fonts que transmeten tals informacions solen ser tardanes i és impossible esbrinar d'on procedeix la dada. Cercar explicacions a algunes revelacions d'aquest estil pot resultar una feina estèril i sense sentit: des de reivindicacions locals fins a invencions diverses, qualsevol argument podria valer. Malgrat tot, alguns descendents sobresurten de manera especial: és el cas de Cèrix, que donà nom a la família dels Cèrices que col·laborava amb els Eumòlpides en el culte d'Eleusis o el de Naos, fundador mític del culte misteriós de Fèneos. En qualsevol cas, els qui desenvolupen més material mític són els qui han estat relacionats amb el culte misteriós d'Eleusis i Orfeu, per descomptat, i així es confirma també en la descendència.

Relacions amoroses i conjugals

Els lligams genealògics entre els poetes mateixos fan que sigui habitual la citació de la dona, nimfa o deessa amb qui s'uní el poeta mític per engendrar el nou poeta. Sovint, l'afany per completar l'arbre genealògic ha estat el motiu de citar aquest personatge femení, que hem detallat en l'apartat de les mares dels poetes. Malgrat això, però, hem pres nota d'altres casos en què el paper de la parella, esposa o amant del poeta, afegeix un significat destacable a la contalla i aporta un tret important per establir la biografia del poeta.

²⁴⁴ BURKERT (1982), p. 14-23.

Hem descartat, doncs, amb aquest criteri, la nimfa amb qui Filammó tingué relacions, Argíope. Al nostre parer, en aquest personatge compta més el fet de ser la mare del poeta Tàmiris que no pas la dona del ja esmentat Filammó, encara que, en la línia narrativa, un punt important de l'episodi comporti el repudi de la nimfa i el desplaçament a Tràcia per donar llum a Tàmiris.

En canvi, Eurídice i Níobe, les esposes d'Orfeu i d'Amfíon respectivament, tenen, per tradició o per actuació, més pes per elles mateixes i mereixen, per tant, unes línies. També és el cas de l'esposa que s'ha atribuït a Museu, Deíope, de procedència eleusínia i mare d'Eumolp, el fundador dels misteris, o d'Antíope, la seva amant, que es mostra lligada al sacerdoci eleusini també. En aquest exemple, totes dues accentuen el caràcter d'heroi epicòric de Museu.

Orfeu i Eurídice o Agríope

Malgrat la gran fama que aquest personatge va assolir a l'antiguitat com a esposa d'Orfeu, Eurídice no és determinant per al trànsit d'Orfeu entre el món dels vius i el dels morts. La seva presència en el més enllà no és condició *sine qua non* per al viatge d'Orfeu, més bé proporciona un motiu més, un afegit a la contalla que es devia haver generat sense intercessió del tema amorós. En la història del poeta, prèviament a la incorporació d'Eurídice, el poder de la música ostentava el paper decisiu.²⁴⁵

Les primeres aparicions del motiu²⁴⁶ no surten de les manifestacions literàries. Els primers autors que tracten el pas d'Orfeu al més enllà per endur-se'n algú no

²⁴⁵ Aquesta és l'opinió expressada per GRAF (1987), p. 81-2 i BREMMER (2002), p. 36-7; en canvi, LINFORTH (1941), p. 16-21, a partir dels testimonis d'Eurípides, Plató i Isòcrates, sosté que abans de l'època hel·lenística coexistien dos finals per a la mateixa història, un de feliç i un altre, el que ha llegat la tradició llatina.

²⁴⁶ EUR. *Alc.* 357-362 (= OF 980), *Med.* 543 (= OF 981), ISOCR. *Busir.* 10.8 Mathieu-Brémond (= OF 982) i PLAT. *Sympos.* 179 d (= OF 983). En èpoques posteriors quan ja té un llarg recorregut la contalla d'Orfeu i d'Eurídice com a esposa seva, encara Eratóstenes (*Cat.* 24) la cita sense esmentar-ne el nom. Tampoc no s'hi refereixen nominalment ni Diodor (4.25.4 = OF 984) ni Plutarc (*M.* 556c). Els passatges d'Eurípides i de Plató varen suscitar entre els estudiosos la teoria sobre si la contalla tenia final feliç. El tema en qüestió es dirimeix entre els qui opinen que el motiu de la permanència d'Eurídice als inferns fou una innovació tardana i els qui pensen que no hi ha hagut lloc en el mite d'Orfeu a la superació de la trava de la mort, malgrat que Orfeu era el candidat òptim per alliberar-la'n. BOWRA (1952) encetà el tema que el final desgraciat del mite és obra de la font hel·lenística que serví d'inspiració a la versió d'Ovidi i de Virgili. El relat, segons aquest autor, hauria tingut un final feliç en les versions prèvies a l'hel·lenisme, en base sobretot al testimoni de l'*Alcestitis*. Una síntesi de les postures dels autors es troba a la introducció de Bernabé als textos que tracten el descens als inferns (OF 978-999), PEG pars II, Fasc. 2, p. 443-5 i a la seva aportació "Orfeo, una "biografia" compleja", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2009), p. 21-25, en què es decanta per descartar aquest suposat final feliç. Els arguments contraris a SANTAMARÍA

registren encara el nom de la persona que Orfeu va a cercar: és una dona sense identificar la que apareix a dos passatges d'*Alcestis* i de *Medea*, en què es posa l'èmfasi en el poder sobrenatural de la veu del poeta. Abans de tenir testimonis escrits, hem de recórrer a la iconografia, en concret al relleu del Museu Nacional de Nàpols, còpia de l'obra del cercle de Fídias que es pot datar sobre el 420-10 en què és representat Orfeu, Eurídice al seu costat, i Hermes, que fa el gest d'endur-se-la de nou cap al regne dels morts. Les còpies que conservem d'època romana corresponen a un original que es devia poder veure a l'Altar dels dotze déus a l'Acropoli²⁴⁷. Aquest episodi té paral·lels amb contalles similars que s'han explicat arreu sobre algú que passa al món dels morts per treure'n algun ésser estimat²⁴⁸. En cap cas, no queda clarament explícit el nom de l'acompanyant d'Orfeu.

No obstant això, el viatge d'Orfeu a l'infern és documentat també amb independència de la presència de la dona: anteriorment a les tragèdies d'Eurípides, al fresc de Polignot de Delfos (c. 450 aC), Orfeu era presentat al món dels morts juntament amb altres poetes famosos i no hi ha menció d'Eurídice, en la descripció de Pausànias²⁴⁹. Es fan també ressò del tema un conjunt de peces de ceràmica del sud d'Itàlia del segle IV²⁵⁰; en aquestes àmfores apúlies en què es representa Orfeu als inferns no hi ha lloc per a l'esposa perquè el rol que sembla adoptar és el del mistagog, poeta i mediador entre el món dels vius i el dels morts. És un Orfeu victoriós en els paratges de Persèfone i Hades. Tot plegat, sembla que el nom de la dona no quedà fixat fins a l'època hel·lenística.²⁵¹

El primer testimoni del nom de l'esposa d'Orfeu no és Eurídice, sinó Agriope²⁵². El fet pot semblar desconcertant, vista la força que va tenir el nom

ÁLVAREZ, Marco Antonio (2008b), p. 1347-1355. Per a l'anàlisi del text de Plató, cf. BERNABÉ (1998), p. 41-43. Resulta molt clara l'exposició dels punts principals del mite a GRAF-JOHNSTON (2007), p. 165-184 (sobre Orfeu i Eurídice, cf. especialment p. 172-175).

²⁴⁷ GAREZOU (1994), Orpheus, *LIMC* VII 1, p. 99, n. 5 (còpies romanes), n. 6 (a una moneda). Interpretació del relleu, cf. OLMOS (2008), p. 171-173.

²⁴⁸ GRAF-JOHNSTON (2007), p. 173. GAREZOU (1994), *ibid.*, n. 72-84. Els testimonis iconogràfics que mostren Orfeu acompanyat d'aquesta figura femenina són molt poc habituals (OLMOS (2008), p. 170-174). A més del relleu que hem citat, cal esmentar la cratera de volutes del Museu de Nàpols n. 3222, en què Orfeu agafa la mà d'una dona, en un gest propi de l'espòs. A l'Àtica, responen a aquest patró la tornada de Persèfone, tot i que circumscrita al món diví, i el mite d'*Alcestis*, rescatada per Hèracles.

²⁴⁹ GUTHRIE (1935), p. 29-32 de la traducció castellana.

²⁵⁰ OLMOS (2008), p. 167-71.

²⁵¹ S'ha descartat la identificació de la dona que apareix en una cratera de volutes apúlia amb una inscripció sobre la figura femenina amb el nom Eurídice; en comptes de referir-se a l'esposa d'Orfeu, hi ha consens a identificar-la amb l'esposa de Creont de l'*Antígona* de Sòfocles.

²⁵² SANTAMARÍA (2008b), p. 1347-1355.

d'Eurídice en la tradició. Hermesianax²⁵³, al poema que dedica a la seva estimada, descriu els paisatges infernals per on passa Orfeu a la recerca de la seva esposa i els personatges que ha de persuadir. Els manuscrits donen el nom d'Agriope, però alguns editors (Zoëga, Powell) han optat per la lectura Argiope²⁵⁴. En favor de la proposta d'Argiope destaquem la coincidència del nom amb el d'una de les mares de Tàmiris²⁵⁵, encara que hi hauria desavinença amb la pàtria de la nimfa, que segons Pausània no era Tràcia, sinó que té vincles amb aquesta regió per haver-hi donat a llum el seu fill. Així doncs, sobre el 300, un dels noms amb què es coneixia l'esposa d'Orfeu podria haver coincidit amb el de la mare de Tàmiris, fet que podria constituir un precedent del testimoni de Tzetzes sobre la successió genealògica Tàmiris-Menipa-Orfeu. La línia aquí se suggereix a la inversa, el nivell més alt correspon a Orfeu, que és aparellat amb la mare del poeta Tàmiris. No podem filar prim amb aquestes associacions, però és evident que eren un lloc comú en les construccions biogràfiques dels poetes mítics i que es permetien, des d'un punt de vista actual, una laxitud i unes imprecisions considerables.

Santamaría suggereix que Hermesianax seria o bé el primer que establiria la tradició d'atorgar nom a l'esposa d'Orfeu, o bé s'oposaria al nom més conegut d'Eurídice. Segons aquest autor, seguint la tesi de Ziegler, seria poc probable que aquesta figura mítica coneguda almenys des d'Eurípides no tingués assignat cap nom. L'atzar, continua, ha fet que ens hagi restat amagat fins a aquesta època i després fins a Moscos, és a dir, fins a final del II o principi del I aC. L'episodi en què intervé l'esposa hauria estat incorporat al mite d'Orfeu pels seguidors de la seva doctrina en el segle V a Atenes per justificar el descens d'Orfeu a l'Hades i fer-la reviure amb el poder de la seva música. El nom que se li hauria assignat seria Eurídice, pel significat del nom, “la d'ampla justícia”, molt del gust dels qui pertanyien a aquests cercles que prenien Orfeu com a guia i quedà més o menys ocult entre aquests grups culturals. No és fins a Hermesianax que fa el bot cap a la poesia i esdevé motiu de versos i versions segons els aspectes que es volien destacar del mite del citarode. Tot i els arguments que aporta per sostenir la tesi de l'aparició del nom, no s'ha d'oblidar que la

²⁵³ HERMESIAN. *Leont.* fr. 7, 1-14 Powell (= OF 985).

²⁵⁴ Per als motius de la correcció i els autors que l'han acceptada, cf. SANTAMARÍA (2008b), p. 1348, n. 31.

²⁵⁵ Cf. “Tàmiris, fill de Musa o nimfa”, p. 80. Els autors antics que documenten aquest nom per a la mare de Tàmiris són Apol·lodor *Bibl.* 1.3.3 i Pausània 4.33.3. Alguns altres motius adduïts per a l'elecció del nom són de mena subjectiva, com per exemple que el nom és ingrat per a assignar-lo a l'esposa del poeta Orfeu, cf. PIRANESI-ZOËGA (1808). *Li bassirilievi antichi di Roma*. I. (1808), p. 199, n. 14.

presència d'Orfeu a l'Hades estava testimoniada amb independència de la presència de la dona. El patetisme o almenys el toc romàntic que aportava aquesta part de la història casava molt bé amb els gusts de la poesia alexandrina i no ens sorprèn que sigui en aquesta època que ens surtin a la llum els detalls de la història, com és també en aquesta època quan les biografies dels poetes començaven a créixer amb profusió de detalls sobre les genealogies.

No han faltat propostes de diversa mena per justificar el nom d'Argíope. S'han suggerit vincles amb cultes dionisiacs i amb Eleusi²⁵⁶. En el primer cas, la connexió vindria donada per les Agriònies celebrades a Beòcia en honor a Dionís *Agrion* o *Agrios*, possibles abreviatures d'*Agriopos* amb derivació del nom de l'esposa a partir de l'epiclesi del nom del déu. Pel que fa a Eleusis, s'ha tractat de relacionar Argíope amb algunes Argíopes beòcies i el Ἀργίπιος χώρος que hi havia vora el santuari de Demèter Eleusínia a Beòcia també.

El nom d'Argíope, tal com apareix als manuscrits, no ens és conegut per cap altra font. Etimològicament, hi llegim “la d'ull o la de veu salvatge”; l'única altra informació que ens aporta el text (OF 985) és, com hem dit, l'origen traci de la dona o nimfa.

Finalment, ens cal comentar algunes dades més sobre el nom més estès d'Eurídice. Ja hem dit que el primer autor que ens en dóna el nom és Moscos al *Plany per Bió* (III 124), en un text datat, amb divergències d'opinions, entre final del segle II i principi del segle I. És, per tant, una data força tardana per registrar-ne la primera aparició. Bremmer²⁵⁷ dedica unes pàgines a l'origen del nom de l'esposa i als motius per què no ens és conegut fins a final del període hel·lenístic. Dóna per fet l'anonimat de la dona en els períodes arcaic i clàssic i insisteix que els noms femenins no apareixen fixats molt clarament en els mites grecs. Pel que fa al nom d'Eurídice, suggereix diversos possibles orígens: d'una banda, l'elecció del poeta pel nom d'una de les Eurídices que apareixen a la mitologia (l'esposa de Nèstor, Eneas o Creont). D'altra banda, i com a proposta principal, esmenta que el nom era usual a la regió de Macedònia on es deien així algunes dones prominents (mares, esposes, filles) relacionades amb governants de la zona. El nom és exclusiu de la regió d'on es considerava originari Orfeu, Libetra, que en època històrica romangué sota el domini macedoni. La zona tràcia d'on provenia Orfeu era dominada pels macedonis. Així doncs, la conclusió de Bremmer se centra en aquestes coincidències i considera que

²⁵⁶ Per a les propostes de vinculació dels noms, cf. SANTAMARÍA (2008b), p. 1351, n. 40 i 41.

²⁵⁷ BREMMER (1991), p. 13-17.

s'elegí el nom d'Eurídice per a l'esposa d'Orfeu perquè era un nom típic de princeses macedònies. Deixa oberta encara una tercera possibilitat: que el nom fos expressament triat per honrar una de les Eurídices històriques per tal d'atorgar-li un vincle amb un gran poeta del mite.

Pel que afecta a les relacions entre els poetes que estudiem, la informació sobre Eurídice no contribueix a marcar ni semblances ni distàncies, però sí confirma que aquestes figures es trobaven en constant evolució i creació. Si no era indispensable per a l'aventura d'Orfeu al més enllà, tanmateix va poder ser incorporada a la contalla sobre el personatge; la falta de definició del nom ha obert la possibilitat que la influència macedònia li atorgués un nom testimoni al lloc d'on es considerava originari Orfeu. Eurídice, així, insistiria en la caracterització del poeta com a originari de Libetra, zona sota influència macedònia a l'època quan es comença a tenir notícia del nom de l'esposa. De fet, hem trobat en alguns casos que les esposes són les que aporten la caracterització local. Pensem en el cas de Museu i Eleusis. Es podria tractar d'un fenomen similar, tot i que de molt menys abast, perquè la pàtria d'Orfeu estava més que fixada i constituïda a l'època hel·lenística. Es tracta, doncs, d'un recurs utilitzat en les biografies dels poetes que satisfaria els interessos de certs llocs per vincular el poeta amb cultes o per donar prestigi a una localització amb l'enllaç del poeta. Malgrat tot, les diferències amb la dona de Museu són importants: el nom d'Eurídice no té un arrelament mític a la zona de Macedònia, com el té la dona de Museu a Eleusis. En aquest cas, com hem dit, i si la tesi de Bremmer és certa, es tractaria d'una hipercaracterització del personatge: es fa coincidir la pàtria del poeta amb un nom de dona que concorda amb versemblança amb el lloc d'on procedeix.

Amfion i Níobe

Níobe és el nom que la tradició atribueix unànimement a l'esposa del poeta fundador tebà. També originària de Tebes, Níobe és un exemple dels problemes que la saga tebana exhibeix amb la línia femenina i la successió. Al llarg dels esglaons de la nissaga, es constata, de vegades, un paper excessiu de la figura femenina, altres vegades, un paper massa minvat. Un dels motius recurrents és veure anihilada la descendència; així també Amfion veu perdre's tota la fillada seva i de Níobe a mans d'Apol·lo²⁵⁸. Es tracta d'un personatge que encaixa a la perfecció en el context mític

²⁵⁸ DARMON (1981), p. 159-160.

en què s'ubica. Aquest és el valor principal que donem a Níobe, com a esposa i mare dels fills del poeta.

La incorporació d'aquesta relació familiar es duu a terme en un niu de connexions apol·línies. Entre aquestes, paga la pena destacar en primer lloc el fet de la fundació de Tebes i la imatge factual d'aquesta fundació: es basteixen les muralles de la ciutat al so de la lira. Apol·lo és el déu fundador per excel·lència, de qui emanen les sancions per a la fundació de nous centres. Aquí és Amfíon, en delegació del déu mateix, qui n'assumeix la responsabilitat. Alhora, Amfíon queda lligat a Apol·lo amb la poesia, malgrat que no és exclusivament per inspiració apol·línia que s'hi dedica sinó, segons algunes versions, gràcies al do d'Hermes de la lira: els candidats a mostrar la música i la poesia a Amfíon són també, com podríem esperar, d'una banda, Apol·lo, de l'altra, les Muses.

En segon lloc, entra en joc el destí personal del poeta i l'enfrontament amb el déu. Amfíon adopta el paper del θεόμαχος: combat Apol·lo, en aquest cas, per la via de la descendència i amb la intercessió de la seva esposa Níobe. Segons el mite, Níobe es vanta de la seva nissaga nombrosa, en comparació amb el doble part de Leto. La venjança dels bessons és implacable i acaben amb la vida dels fills d'ambdós. Les versions en aquest punt es diversifiquen i la mort d'Amfíon pren formes diferents, però quasi sempre és a mans d'Apol·lo. Uns diuen que el seu palau quedarà destruït per les sagetes del déu o de la deessa Àrtemis; en altres versions, ell mateix trobarà la mort en l'intent de calar foc al temple de l'Ismeniòn²⁵⁹.

En resum, la identificació d'Amfíon amb el déu pren la forma de l'assumpció d'algunes de les seves funcions i se sublima amb la mort final a mans del déu. La relació conjugal i les conseqüències que es deriven de l'actuació de l'esposa acaben de reblar aquesta figura certament redundant. Níobe, així doncs, accentua el personatge d'Amfíon quan l'empeny a una mort com a heroi avatar del déu.

L'esposa eleusínia de Museu

Les dues tradicions que conservem sobre les dones de Museu incideixen en un mateix aspecte, la vinculació amb Eleusis. Tant Deíope com Antíope són conegudes per haver estat lligades al culte eleusini²⁶⁰.

²⁵⁹ Cf. cap. "Poetes guerrers: Eumolp, Filammó", p. 279.

²⁶⁰ Mus. fr. 15-18 B. Els fragments 17 i 18 recullen els testimonis de la filiació d'Eumolp, encara que no citen el nom de la mare Deíope. Malgrat tot, considerem que la tradició de la línia Museu-Eumolp passava pel reconeixement de la mare eleusínia Deíope, gràcies a l'aportació de la representació ceràmica del grup Museu-Deíope-Eumolp de final del segle V.

La primera que tenim documentada en antiguitat, Deíope, és la que uneix Museu amb el fundador dels misteris i fill seu Eumolp. La tradició que dibuixa aquesta línia tendeix a difuminar la procedència tràcia per mitjà de la intercessió de cinc generacions entre el primer Eumolp, el traci, i el fundador del culte eleusini. Hem parlat d'aquestes relacions genealògiques en l'apartat corresponent als ascendents d'Eumolp²⁶¹. L'element que fa de nexa, doncs, és la dona procedent d'Eleusis de qui es trobà la tomba quan construïen el temple de Demèter Eleusínia a Atenes, a l'extrem sud-oriental de l'àgora, segons s'explica al tractat pseudoaristotèlic *Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων*. I segons aquest mateix compendi, Deíope era considerada per alguns esposa de Museu, encara que, per a d'altres, era la mare de Triptòlem:

(*Mirab.* 131 p. 843b 1 = Mus. fr. 16 B) φασὶν οἰκοδομοῦντων Ἀθηναίων τὸ τῆς Δήμητρος ἱερὸν τῆς ἐν Ἐλευσῖνι περιεχομένην στήλην πέτραις εὐρεθῆναι χαλκῆν, ἐφ' ἧς ἐπεγέγραπτο “ Δηϊόπης τόδε σῆμα”, ἦν οἱ μὲν λέγουσι Μουσαίου εἶναι γυναῖκα, τινὲς δὲ Τριπτολέμου μητέρα γενέσθαι.

Diuen que, quan els atenesos estaven bastint el temple de Demèter a Eleusis, van trobar una estela de bronze rodejada de pedres. Sobre l'estela hi havia escrit: “Aquest és el sepulcre de Deíope”. Es tractava, segons els uns, de l'esposa de Museu; segons els altres, de la mare de Triptòlem.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Una altra font que testimonia la relació de Deíope amb Eleusis és el passatge en què Pausània (1.14.1-3) esmenta les versions sobre qui va rebre primer de Demèter el do de l'agricultura i sobre la primera sembra del gra per part de Triptòlem. Malgrat tot, no reproduïx les contalles sobre aquest personatge, perquè li ho impedí una visió en somnis. Tanmateix, Pausània afirma que els versos que haurien aportat tal tipus d'informació serien obra de Museu i d'Orfeu (o transmesos sota el nom d'aquests dos poetes). Així doncs, inferir arran de l'obra de Museu el nom de l'esposa és un mecanisme de generació de biografemes molt usat. És cert que no en tenim dades suficients, però resulta ben versemblant.

²⁶¹ Cf. p. 66.

El lèxic de Foci (*s. u.* Εὐμόλπιδαι) explica el que hem anat exposant: Εὐμόλπιδαι· πατρία Ἀθήνησιν ἀπὸ Εὐμόλπου· ἐγένοντο δὲ τρεῖς· ὁ μὲν ἐκ Θράκης ἐπιστρατεύσας, ὃν οὐ προσποιῶνται οἱ Εὐμόλπιδαι· ὁ δὲ Ἀπόλλωνος καὶ Ἀστυκόμης· ὁ δὲ Μουσαίου καὶ Δειόπης. En resum, la línia que lliga Museu amb Eumolp duu travada la figura de Deiópe com a mare del fundador i com a esposa de Museu. En la iconografia, el triangle familiar és present ja des de final del segle V a la pèlice del pintor Mídias. Els testimonis escrits no ens han llegat la connexió explícita i completa fins molt més tard, però no hem deixat de trobar-ne dades des del segle IV.

De la segona esposa, poc podem dir, excepte que era coneguda per haver estat hierofanta. La notícia prové del poeta Hermesiàanax (*Leont.* fr. 7, 15-20 Powell = *Mus.* fr. 15 B):

οὐ μὴν οὐδ' υἱὸς Μήνης ἀγέραστον ἔθηκε
 Μουσαῖος Χαρίτων ἦρανος Ἀντιόπην,
 ἢ τε πολὺν μύστησιν Ἐλευσῖνος παρὰ πέζαν
 εὐασμὸν κρυφίων ἐξεφόρει λογίων,
 ῥάριον ὀργγίωνα νόμῳ διαπομπέουσα
 Δημήτρα· γνωστὴ δ' ἐστὶ καὶ εἰν Αἴδη.

Tampoc Museu, fill de la Lluna, majoral de les Gràcies,
 no frustrà Antíope de les honres que li eren degudes.
 Ella revelava als iniciats, en les ribes d'Eleusis, el clamor
 immens dels secrets oracles. En honor de Demèter Rària,
 va guiar la processó ritual dels confreres. I és gran la seva
 fama, fins i tot en les pregoneses de l'Hades.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

El poema suggereix que “Museu” va honorar-la (potser amb uns versos en els quals recollia alguns trets del personatge?), que Antíope va emetre vaticinis i que exercia com a sacerdotessa del culte eleusini, és a dir, com a hierofanta. Que “Museu” la cités en alguna de les composicions que se li atribuïren no resulta inversemblant, com tampoc la inferència que mantenia algun vincle amb el poeta, pel fet d'aparèixer en els versos. Les altres dues dades s'adiuen perfectament amb qui és considerat amant seu, Museu: és expert en oracles i vaticinis i té una vinculació reconeguda amb

el culte eleusini. Així doncs, l'amant duplica alguns trets que són considerats propis del poeta oracular.

Malgrat tot, el nom ens resulta poc conegut, però no és sorprenent aquesta dada. De fet, no coneixem pràcticament res de la poesia que es va produir en l'àmbit eleusini que podria haver estat atribuïda a Museu o a Eumolp²⁶² i el nom ens queda aïllat sense més context que els versos d'Hermesiànax. La coincidència amb el nom de la mare de Zetos i Amfíon és només això, una coincidència.

Hi ha una connexió contínua de Museu amb Eleusis mitjançant el recurs de la genealogia: les esposes que se li atribueixen (tant Deíope com Antíope), l'ascendència de Deíope (Triptòlem, segons les fonts que hem citat, és el pare o el fill d'aquesta dona eleusínia), el fill Eumolp (és considerat per aquestes fonts fundador dels misteris, segons hem analitzat a l'apartat corresponent). Aquestes coincidències fan pensar a Graf que Museu tenia atribuïda una poesia de tema escatològic relacionada amb el santuari eleusini, que circulava paral·lela a la poesia escatològica composta sota el nom d'Orfeu i que es mantenia a una certa distància de l'àmbit eleusini²⁶³.

a.4 Revisió de les dades

Fet, doncs, el recorregut sobre els enllaços genealògics que s'elaboraren sobre aquests poetes mítics, convé cercar el sentit possible d'aquestes construccions de parentiu. Això ens hauria de permetre fer-nos una idea de conjunt més ajustada de la imatge que es forjaren els antics sobre els poetes dels primers temps tant individualment com de vegades entesos com a col·lectiu.

Així doncs, la combinatòria de l'element patern s'entrecrua en els poetes Orfeu i Linos. Les notícies que sembraven el dubte sobre una possible paternitat apol·línica d'Orfeu, especialment de Píndar i Baquilides, constaten, segons el nostre punt de vista, una connexió clara entre el déu i el poeta des de ben antic. Aquest vincle s'ha ampliat fins a tocar el pla de la relació paternofilial gràcies a dos elements

²⁶² GRAF (2008), p. 694: "Es más fácil de señalar qué textos conocidos relacionan a Orfeo con Eleusis que cuáles conectan a los eleusinos Museo y Eumolpo con sus misterios: una situación paradójica causada por el hecho de que los poemas de Orfeo eran mucho más conocidos, leídos y conservados que los puramente locales de los dos héroes de Eleusis, a excepción de la *Teogonía* de Museo".

²⁶³ GRAF (1974), p. 18-19.

més: el primer, que també hem fet notar, és la incorporació de tots dos poetes en un llistat sota el denominador comú de la coincidència de pare i mare (Apol·lo i Cal·líope) i el segon, la constant oscil·lació entre alguns d'aquests poetes, pel que fa a les seves funcions, els noms i els parentius. La poesia (i els elements tècnics i retòrics que fa servir) és un camp propici per als dobles sentits i les lectures en segon pla.

Des d'aquest moment, Linos i Orfeu s'entrelliguen en el motiu de la paternitat d'Apol·lo. Des del punt de vista de la tradició literària ve més coll avall una genealogia a partir d'Apol·lo per a tots dos, però és a un pas la transformació del bloc i la coincidència amb la figura paterna d'Eagre. Malgrat que Linos és qui mostra més clarament i des d'antic la filiació apol·línica i pot esdevenir el canal d'aproximació d'Orfeu a Apol·lo per mitjà de la figura de la mare Cal·líope, hem constatat també el moviment invers que ha conduït a considerar Linos fill d'Eagre.

Els altres casos de parentiu diví no uneixen els poetes mítics. O bé són relacions consolidades, com les de Tàmiris d'Apol·lo, o responen a unes intencions que van encaminades a la construcció d'un imaginari col·lectiu que reforça el paper de la ciutat d'Atenes en relació amb les altres *poleis*. Són construccions pròpies d'una època que deixaren traça perquè anaven aparellades a l'hegemonia cultural que els va permetre la pervivència.

El pare d'Eumolp Posidó serveix per subratllar l'estranyesa del personatge en el context atenès. Al mateix temps, a partir d'un sistema d'oposicions, Eumolp ajuda a definir els trets essencials del que volen ser i mostrar els atenesos a la resta del món grec. En canvi, les relacions d'Eumolp amb Museu, ja sigui com a pare o com a fill, li faciliten una inserció en el context religiós més ampli que el que li conferia l'autoctonia eleusínia. Alhora Museu també veia enriquida la seva figura pel fet d'entrar amb poesia de tipus escatològic en el domini d'Eleusis i facilitava una altra via d'aproximació amb Orfeu, en comptes de mantenir un repartiment tan marcat de funcions com semblava haver-hi en els primers testimonis que els agrupen.

El pas que no s'arriba a produir mai, significativament, és considerar Eumolp fill d'Orfeu. Queda com a màxima aproximació entre les dues figures el fet que el fundador dels misteris d'Eleusis va ser considerat deixeble d'Orfeu, a partir de la tradició hel·lenística tardana que testimonien Ovidi i la *Suda*²⁶⁴.

En el cas d'Orfeu es produeix una hipercharacterització per part de totes les opcions paternes i maternes: tant Apol·lo com el riu Eagre són sinònims, en el pla

²⁶⁴ OVIDI. *Met.* 11.92, *Pont.* 3.3.41 i *Suda s. u.* Εὐμόλπος.

ideològic i d'imaginari de la fluència de la paraula poètica i de la inspiració. La mare, Musa, persisteix en els mateixos trets que el caracteritzen. La figura d'Eagre és especialment rica en significació per a Orfeu, amb més matisos que qualsevol altre pare que hom li ha atribuït, perquè ha permès eixamplar el camp d'acció d'Orfeu.

En algunes ocasions, Eagre també ha absorbit els terrenys que trepitjava Orfeu, per la via de l'herència i de la transmissió familiar, en sentit invers. Allò que hauria d'haver rebut Orfeu ha estat transferit prèviament al seu pare: així per exemple, el tema de la recepció dels misteris i la transmissió familiar, que recau en els avantpassats com a reflex de la imatge present que els grecs projectaven sobre Orfeu. Eagre té també un component recurrent en tractar la poesia: la naturalesa fluvial i aquàtica. Aquest aspecte ens ha conduït a plantejar algunes imatges de competició poètica entre l'epos homèric i la poesia d'Orfeu, que s'han resolt de manera diferent, segons el punt de vista de l'autor i l'interès i el públic a qui s'havia d'adreçar el discurs.

Les mares d'Orfeu transmeten la paraula poètica i l'estatut del poeta al seu fill. Si són Muses, directament des d'Apol·lo; si la mare no és Musa, és filla d'un altre poeta (Pieros, Tàmiris). Orfeu beu de la tradició familiar i recull i renova els trets que per línia genealògica se li atorguen com a fill o nét de poeta. La tradició que el relaciona amb Tàmiris és massa tardana per no fer pensar que la caracterització ha fet el camí invers i s'ha aprofitat Orfeu per fer créixer el prestigi de la figura de Tàmiris, tot i ser antiga. La connexió amb Pieros no desdiu gens entre les llegendes ubicades en les zones de Díon i de Libetra a la Pièria, que, segons Graf, tenen aparença de genuïnes i antigues.

Linós, per les genealogies, és també un poeta en estat pur: Apol·lo, les Muses, una nimfa... són els pares que els antics li atribuïren. És forçat, doncs, que hagi coincidit amb pares o mares dels altres poetes que hem estudiat. Fa l'efecte que és un personatge poc definit inicialment a qui es va construir un bloc genealògic coherent. Al mateix temps, també se li va construir un bloc de motius mítics que l'acosten més a Orfeu, bé manllevant, bé prestant alguns aspectes de la seva vida i biografia. La integració dins una producció poètica òrfica no té l'origen en les connexions genealògiques sinó en la importància que els antics han atorgat a altres mitemes com l'associació mestre deixeble o alguns fets concrets de la seva vida. Tanmateix, Linós ha tingut una existència independent com a fill de Psàmate, fet que han remarcat especialment els autors antics quan han intentat delimitar els camps concrets de l'obra de Linós.

Un cas especial, el d'Amfion, destaca per no presentar vacil·lacions ni pràcticament variants en l'element de la paternitat. La vena poètica li ve, diguem-ho així, de part de mare, nimfa, i sobretot del conjunt importantíssim de motius relacionats amb Apol·lo. La fixesa de Zeus com a pare pot ser conseqüència de la força i antiguitat de la genealogia. Que aparegui com a fill de Zeus a Homer és decisiu en el manteniment de la tradició. El motiu de la paternitat de Zeus el fa independent de la resta de poetes mítics: és fill d'un déu, però no és cap dels qui habitualment relacionem amb la poesia. No obstant això, hi ha altres aspectes del personatge que es presten a rastrejar influències mútues entre els poetes, interpretacions superposades al nucli de mite. Un aspecte destacable és la mare nimfa, que en darrera instància té relació amb Hermes i que és un tòpic en les vides dels poetes. Així i tot, les similituds no s'esgoten amb la genealogia. Per a la nostra recerca, prenen més importància les asseveracions que la seva poesia i manera de bastir les muralles tenen un rerefons màgic o l'associació amb Orfeu, motius clarament susceptibles d'analitzar en conjunt amb els altres poetes.

El personatge de Museu queda força ben definit per les paraules de West: "his life is a blank... His parentage and land of birth vary according to the use being made of him"²⁶⁵. De vegades li escau una aproximació a Eleusis i esdevé fill o pare d'Eumolp i espòs d'una dona eleusínia; altres vegades, se l'aproxima a Orfeu i, després de rebre'n la inspiració per diverses vies, finalment acaba caient en la xarxa genealògica, darrer esglaió de la connexió de les obres que se'ls atribuïa. Ara bé, pareix que la vinculació amb Orfeu no el deixa mai totalment en segon lloc: el poeta Museu va mantenir la seva força i especificitat i no va arribar a ser una simple duplicació d'Orfeu. Tanmateix, però, el punt fort de la genealogia de Museu és Selene, que competeix amb molt poques altres figures. Alguns altres elements annexos a la línia genealògica li accentuen el lligam amb Eleusis: la seva amant Antíope, que proclamà oracles i fou sacerdotessa del culte eleusini, i la seva esposa Deíope, enterrada al temple de Demèter Eleusínia a Atenes.

Museu és certament un cas especial: té nom de Musa, però no manté relació amb elles ni amb Apol·lo. No és tampoc fill d'Apol·lo, sinó fill d'Eleusis o d'Orfeu. Poden ser indicis d'una creació posterior del personatge? O elements de subordinació a un lloc o a un personatge? La mare Selene li atorga un aire certament diferent als altres poetes pel que fa a les genealogies. Fa l'efecte de ser una dada dissonant entre

²⁶⁵ WEST (1983), p. 39.

els grups de mares nimfes, Muses, d'una banda, i les mares més "humanes", de l'altra. No passa desapercebuda dins del conjunt, sinó que pareix una construcció interessadament cridanera i que destaca en un bloc més o menys homogeneïtzat.

Enllaçant amb la tradició de Museu, Epimènides declara ser fill de Selene. La dada té valor per la conscient repetició del motiu que apareix a la tradició musaica per part del poeta. La voluntat d'unir els dos personatges sota una mateixa línia comença en el nostre estudi per la genealogia però no deixa de desvetllar coincidències de l'ús dels dos poetes en la tradició poètica atenesa o produïda en l'esfera d'influència àtica. La tradició cretenca de Balte o Blasta és el contrapunt que confirma, al nostre parer, la tendència.

Alguns altres personatges queden circumscrits en la seva tradició i recullen alguns dels tòpics que descriuen els poetes mítics: Filammó, Tàmiris, Amfíon tenen una línia genealògica prou definida en què l'element intercanviable sol ser el nom de la Musa o la nimfa que li fa de mare, però les seves tradicions no semblen haver-se interrelacionades amb altres com Orfeu o Linos. El lloc comú de la Musa o el succedani de la nimfa és molt present en tots ells. Potser el fet destacable en aquests casos és el grup de noms que no han encaixat en aquestes categories.

Així i tot, no hi ha una distinció clara i separada entre dos grups de poetes, els qui tenen una línia genealògica autònoma i en principi sense interferències o interacció amb altres personatges i els qui mostren, en un moment o altre, senyals de connexió, bé sigui per coincidència en el pare, bé sigui per ascendència materna. En el recorregut que han fet per l'imaginari grec, aquestes figures han estat sotmeses a vaivens, i allò que en alguna època semblava un signe d'exclusivitat o de tradició arrelada s'ha vist modificat pels interessos d'autors, pseudoepigràfics o amb nom propi, d'adjudicar-li uns lligams parentals diferents del que solem tenir notícia.

Altres tipus de vinculacions personals (esposes i amants) dels poetes ens remetent a uns mateixos motius: sovint les esposes aporten una caracterització suplementària al poeta, bé sigui per qüestions d'origen, bé sigui per accentuar algun tret del personatge. Així, d'una banda, Museu i Orfeu podrien aprofitar el fet de tenir una esposa eleusínia o tràcia-macedònia respectivament; de l'altra banda, Amfíon aconsegueix ser avatar d'Apol·lo també gràcies a l'acció superba de la seva esposa Níobe i li facilita l'opció de ser mort pel déu i així rebre un culte. Val a dir que aquestes relacions sovint contribueixen a fer un retrat més viu del personatge, però no necessàriament són determinants en la seva construcció.

El cas dels germans i els fills que atribuïren a aquests poetes ens ha de conduir a una reflexió metodològica sobre el tractament de la informació de què disposem, tan fragmentària i tan dilatada en el temps, fruit d'autors i d'èpoques molt diversos. A ningú no se li acudiria dir que Eumolp i Hèlena són germans. Malgrat tot, apareixen tots dos com a fills de Museu, a partir de testimonis diferents. El vincle ens resulta massa forçat, perquè no hi ha punts en contacte entre els tres personatges. Fins i tot, se'ns fa difícil explicar per quins motius es pot haver arribat a l'extrem de considerar Hèlena filla de Museu. Però quan els personatges en escena no se'ns mostren tan allunyats sinó que comparteixen algun punt, interès o dedicació, alguns estudiosos moderns han entrellaçat les dades i s'han inflat les biografies d'aquests poetes amb apunts que fan de mal casar, bé perquè els autors que testimonien el cas beuen de tradicions diferents irreconciliables entre si, o bé perquè el lapsus temporal entre l'un i l'altre és insalvable, o bé perquè també l'element de fabulació és present en les obres o els comentaris que alguns autors antics feren. L'exemple d'Hèlena, Eumolp i Museu hauria d'alertar-nos del perill de relacionar notícies que el sentit comú i la recerca ens fan mantenir separades, amb la intenció darrera de no sobredimensionar la imatge que els antics tenien d'aquests poetes mítics. Això no resta valor a una notícia; al contrari, pot ser testimoni d'una tradició local, però no sempre trobem una imatge unitària, sumativa, de tot el que els grecs deixaren escrit sobre els que volgueren considerar els seus poetes més antics.

Malgrat tot, entre els descendents destaquen especialment alguns personatges com els fills d'Eumolp. La importància del pare en els misteris d'Eleusis tingué com a conseqüència l'allargament de la seva descendència i el valor dels fills com a fundadors legitimats d'estirps i cultes relacionats amb Demèter. Així ho demostren Cèrix i Naos. El fet de la intervenció atenesa sobre els misteris fou decisiva per a aquestes evolucions mítiques. El lligam genealògic és dels més efectius per autenticar la fundació de cultes o de sacerdocis familiars i és usat en més d'un d'aquests casos.

El que ens ha de fer reflexionar dels parentius d'aquests poetes és que vehiculaven una de les maneres més fortes de marcar influències i línies poètiques. El pes de la tradició era indispensable per tenir un nom en el món poètic i destacar al costat d'Homer podia ser una tasca complicada si no es disposava del pedigrí adequat. O bé era reivindicat per una tradició local forta des de ben antic, o bé s'inscriu en l'enfilall de pares i fills amb què es vestien les vides d'aquests personatges. La solució més reeixida era la que aconseguia mantenir la força local i la integració en la línia genealògica (potser Eumolp?). La majoria d'aquests poetes, en

un moment o altre de la seva tradició, varen quedar inclosos en una línia genealògica: aquesta inclusió va esdevenir un lloc comú al qual varen recórrer molt sovint els autors més tardans que, alhora que veien eixamplada la producció poètica en noms d'aquests autors, també engrandien la seva línia genealògica i la possibilitat de construir una biografia que abraçava des dels orígens fins a la continuïtat de la poesia que representaven.

La via genealògica és un mètode molt efectiu per establir relacions entre poetes. De vegades, equival a la declaració de dependència mestre-deixeble; altres cops, constata la coincidència en la poètica, en el contingut, la forma o el públic a qui s'adreça. En molts casos, en definitiva, és la via que es privilegia per expressar la proximitat entre ells. També és un element de competència. En aquests termes s'expressa Griffith²⁶⁶ en l'apartat sobre "Parentage, Etymology, and Doubling": "A common and flexible form of contradiction or innovation is the rejection of one supposed origin or "true nature" of a familiar personality or entity, in favor of another. Since parents were generally thought to be responsible for their offspring's natural disposition (and name, too), a poet could always come up with a striking new characterization or aetiology by inventing new parents, or choosing the appropriate ones from among preexisting alternatives. Some revised genealogies are meant to be taken more seriously than others [...] but a new pedigree may have large implications for our view of the person under discussion. [...] A poet's concern in thus choosing (or inventing) parents for a divinity or hero is not to establish orthodoxy or consistency of belief, a Creed, leading to permanently valid and irreversible "truth," but to develop plausible and satisfying aetiological relationships between narrative and cult, between hallowed figures of traditional myth and contemporary rulers or victors, or between different cultural and moral forces in the world, and thereby to establish the proper feelings of *charis* ("mutual favor and gratitude") between poet, divinity, and celebrants/audience". Uns raonaments similars són aplicables en la vertebració de la figura del poeta per mitjà de les variants en el parentiu.

Destaquem finalment que, en les tradicions genealògiques, alguns poetes tenen ben definit un context familiar; d'altres, en canvi, no tenen família. Habitualment, les construccions genealògiques solen anar acompanyades d'altres motius biogràfics, com la varietat en la pàtria, les relacions magisterials, la coincidència en habilitats o circumstàncies importants en la seva vida; i, també

²⁶⁶ GRIFFITH (2008), p. 194-7.

habitualment, es presten més a la coincidència amb altres poetes, ja sigui per atzar o per contaminació d'un sobre l'altre. Els interessos relacionats amb cultes han d'haver estat importants en la generació d'aquestes relacions.

Pel que fa a la contraposició entre l'ascendència divina i l'ascendència humana, no es pot establir una casuística que respongui a usos i intencions diverses. En qualsevol cas, l'elecció sembla estar causada per motius de privilegi, sense que es pugui prioritzar una modalitat sobre l'altra. El recurs a un ésser diví és més genèric i fàcilment adaptable a qualsevol biografia: al cap i a la fi, proporciona el model mític, l'arquetip de la paraula poètica i de la inspiració. Tanmateix, els motius patriòtics i religiosos s'han de tenir en compte. De vegades la divergència entre dues notícies sobre un mateix poeta treu a la llum la utilització del mateix personatge en contextos diferents, sense que hi hagi "enfrontaments" entre versions, ni la necessitat que una exclougui totalment l'altra. Pot estar motivada per interessos locals o espirituals (Eumolp, en la línia de Posidó o en la línia d'Orfeu; la reivindicació eleusínia, l'autoctonia?). En darrer terme, algunes tradicions se'ns mostren molt més independents que les altres i no entren en el joc de la combinatòria genealògica, que insisteix en la recurrència d'uns mateixos personatges en els diversos nivells de l'estructura familiar.

b. Lligams magisterials

Mestres i deixebles: la transmissió del saber, la poètica i la inspiració

En les biografies dels poetes mítics, solen ser freqüents les contalles que expliquen el procés d'aprenentatge o d'iniciació. De vegades, la qualificació poètica és el fruit de la relació amb un altre poeta, que li transmet les habilitats concretes que el faran excel·lir com el mestre. Són escenes recurrents, que s'adapten al llenguatge plàstic o a l'escrit i poden veure modificats els detalls segons les èpoques i els mitjans que les fan servir. Reflecteixen, en darrera instància, la importància que els grecs atorgaren a la transmissió de la poesia i del coneixement.

Altres vegades el protagonisme no correspon a l'esfera humana sinó a la divina. En aquest cas, els déus prenen el paper d'iniciador i mestre, atorguen el do de la poesia a l'escollit o la capacitat d'establir un contacte íntim i directe amb el seu món. Aquests dos temes són tractats preferentment pel motiu típic de la cessió

simbòlica de l'instrument musical, en el primer cas, i de la iniciació o de la revelació del culte, en el segon.

Mestres i deixebles: la transmissió del saber i de la poètica

És obligat començar aquest apartat amb la figura d'Orfeu. En alguns motius biogràfics ha estat un personatge de referència en el punt de mira de les construccions mítiques dels altres poetes. Pel que fa a la transmissió de la poesia o dels ritus, és encara més destacable l'omnipresència d'Orfeu i el contacte i la influència que exerceix. Apareix en totes les variants, la de la iniciació poètica i la de la iniciació màgica i tant en el paper de mestre com en el de deixeble. L'organització dels motius confirma un rol de contacte entre el món dels déus i el dels homes, amb una vocació magisterial clara: absorbeix uns coneixements que escampa per mitjà dels seus deixebles a la humanitat. Ara bé, és precís marcar el *tempo* d'aquest procés i intentar aclarir què podria ser antic en aquestes contalles i quins elements se li afegeixen i a quines èpoques, o quins elements interessa més a certs autors destacar o incorporar de nou al personatge.

Els testimonis ens donen la dada que Orfeu és deixeble de Linos, de Quiró i dels Dàctils²⁶⁷. Alhora és mestre de Linos, Tàmiris, Amfion, Homer, Museu, Eumolp, Hèracles i alguns altres personatges del mite com els dos fills d'Hipsípila i Jàson, Èuneu i Toant, que prengueren part en l'expedició dels argonautes. Se l'ha fet deixeble, doncs, dels dos educadors més privilegiats en la tradició grega, Quiró i Linos, i dels qui li obren el camí al coneixement màgic, els Dàctils. Tot encaixa amb els patrons establerts per al personatge. Precisament aquest és el fet a destacar: a la imatge que es va anar conformant del personatge mític, s'hi incorporaren alguns motius que contribuïen a hipercharacteritzar-lo un altre cop. El llenguatge d'aquests testimonis s'acosta molt més al nostre esquema de pensament, perquè enuncia a les clares allò que teníem entès pels camins secundaris del mite, per mitjà de les connexions genealògiques entre els poetes i altres aspectes que desplega el personatge.

L'apartat dels deixebles seus afavoreix una lectura més complexa perquè ens deixa acostar també a l'Orfeu iniciador de joves i a l'Orfeu guru, que intervé en cultes

²⁶⁷ Museu també entra en el catàleg dels qui tingueren cura de l'aprenentatge d'Orfeu, però només quan és confós amb Moisès en la tradició jueva.

mistèrics establerts i els modifica o els funda directament. Ens interessen especialment les notícies sobre el mestratge d'Hèracles i dels fills d'Hipsípila: a més de provenir d'èpoques força antigues, deixen entreveure la versatilitat del personatge i l'aprofitament del mite en contextos diversos.

Els mestres d'Orfeu: Linos, Quiró, els Dàctils. Altres notícies menors

Linos

Una de les figures que més ressò ha tingut en el paper de mestre és Linos. Tant en les representacions gràfiques com en les escrites és protagonista d'escenes en què el tema és la transmissió del coneixement, especialment poètic i musical. Les imatges de la ceràmica esdevenen un tòpic al segle V, en què, a més d'ensenyar la lira, esdevé símbol de la poesia hexamètrica i potser també és ja relacionat amb coneixements esotèrics: entre aquests dos pols, sense que siguin excloents, s'ha interpretat l'escena de la copa del Louvre entre Linos i Museu²⁶⁸. Així sembla lògica la relació amb Orfeu des del punt de vista de la transmissió de la capacitat poètica i de la transmissió de coneixements relacionats amb el més enllà, perquè ja des d'Hesíode s'havia desenvolupat la imatge de Linos com a cantor i poeta savi (Lin. fr. 2, 3 B = fr. 305, 306 MW) i no sorprèn l'associació amb les dues facetes d'Orfeu.

El primer autor que testimonia la relació magisterial és Diodor de Sicília. La font dels dos passatges en qüestió és Dionisi Escitobràquion, autor del segle III aC que fa una interpretació evemerista d'alguns episodis de la mitologia. Orfeu passa també per aquest sedàs i queda fixat el paper de Linos com a mestre de música i de lletra (DIOD. 3.67.1-2 = DIONYS. SCYT. *FGrHist* 32 F 14 = fr. 8 Rusten = OF 941 I; Lin. fr. 39 I B; 44; 55 I-II B; 59a I B; 60 I B; 62 III B):

Φησὶ τοίνυν παρ' Ἑλλησι πρῶτον εὐρετὴν γενέσθαι Λίνον ῥυθμῶν καὶ μέλους, ἔτι δὲ Κάδμου κομίσαντος ἐκ Φοινίκης τὰ καλούμενα γράμματα πρῶτον εἰς τὴν Ἑλληνικὴν μεταθεῖναι διάλεκτον, καὶ τὰς προσηγορίας ἐκάστῳ τάξαι καὶ τοὺς χαρακτῆρας διατυπῶσαι. κοινῇ μὲν οὖν τὰ γράμματα Φοινίκεια κληθῆναι διὰ τὸ παρὰ τοὺς Ἑλληνας ἐκ Φοινίκων μετενεχθῆναι, ἰδίᾳ δὲ τῶν Πελασγῶν πρῶτων χρησαμένων τοῖς μετατεθεῖσι χαρακτῆρσι

²⁶⁸ KAUFFMANN-SAMARAS (1992), Mousaios, *LIMC* VI 1, n. 12, p. 687. GRAF (1974) p. 10 i s.; SHEFOLD-JUNG (1988), p. 91.

Πελασγικὰ προσαγορευθῆναι. τὸν δὲ Λίνον ἐπὶ ποιητικῇ καὶ μελωδίᾳ θαυμασθέντα μαθητὰς σχεῖν πολλοὺς, ἐπιφανεστάτους δὲ τρεῖς, Ἡρακλέα, Θαμύραν, Ὀρφέα.

Així doncs, Dionisi Escitobràquion afirma que, entre els grecs, Linos fou el primer inventor dels ritmes i les melodies; i que, després que Cadmos portà de Fenícia les anomenades «lletres», va ésser el primer a adaptar-les a la llengua grega, fixant-ne el nom i precisant-ne els caràcters. Les lletres, en conjunt, foren denominades «fenícies» pel fet d'haver estat importades de Fenícia a Grècia; però, en particular, com que els pelasgs foren els primers a fer servir aquells signes adaptats, hom els anomenà «alfabet pelàsgic». Linos, doncs, fou admiradíssim per la poesia i el cant, i va tenir molts deixebles; entre ells, els més famosos foren Hèracles, Tàmiras i Orfeu.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

A partir d'aquest moment, comencen les atribucions de deixebles a Linos: Orfeu és un més del llistat dels il·lustres alumnes que passaren per les seves mans. El text de Diodor planteja primer com Linos va introduir la lletra i que va innovar en diversos aspectes de l'art musical (3.67.1-2) i, tot seguit, s'inicia una seqüència de la poètica primera entre els grecs. Els noms citats no responen a cap successió sinó que fa l'efecte que es recullen notícies diverses: el motiu de la mort de Linos per part d'Hèracles era ben present en la ceràmica des de l'època clàssica i, de passada, genèricament el motiu de Linos com a mestre seu. Posar al mateix nivell Hèracles que Orfeu no diu gaire de bones pràctiques poètiques sinó que més aviat subratlla la fama i capacitat del poeta Linos per transmetre el seu art a generacions posteriors. El model és Orfeu, i els altres dos, Hèracles especialment però també Tàmiris, representen el pol oposat. No obstant això, el passatge en qüestió tracta de fer veure com l'aportació de Linos a la humanitat fou la innovació de l'escriptura, fet que incidí molt positivament en la composició dels poemes i alhora es possibilità que la tècnica arribés ja depurada fins a Homer per la intercessió de Linos i els seus deixebles. Que aprofités les construccions genealògiques precedents (que hem analitzat en el capítol anterior) per fer encaixar Orfeu com a deixeble de Linos, no fuig de la lògica, però no és necessari. Ja Linos, des del segle V, és relacionat amb Museu, i aquest amb Orfeu. Aquí trobem la verbalització del que devia ser la idea d'un grup de poetes similars. En parlarem quan ens centrem en aquest personatge. De Linos, Orfeu també podria

haver après el recurs i l'habilitat per innovar en la música: els seus dos deixebles, Orfeu i Tàmiris, foren capaços de redescobrir juntament amb les Muses l'harmonia de les cordes que Apol·lo havia descobert i destruït, després de la contesa amb Màrsias (3.59.5-6 = OF 976 I; Lin 44 B):

[Ἀπόλλωνα] ταχὺ δὲ μεταμεληθέντα καὶ βαρέως ἐπὶ τοῖς ὑπ' αὐτοῦ
πραχθεῖσιν ἐνέγκαντα τῆς κιθάρας ἐκρῆξαι τὰς χορδὰς (sc. τὸν Ἀπόλλω
μυθολογοῦσιν) καὶ τὴν εὐρημένην ἁρμονίαν ἀφανίσει. ταύτης δ' ὕστερον
Μούσας μὲν ἀνευρεῖν τὴν μέσην, Λίνον δὲ τὴν λίχανον, Ὀρφέα δὲ καὶ
Θαμύραν ὑπάτην καὶ παρυπάτην.

Apol·lo, penedint-se'n tot d'una i dolgut profundament pel que havia fet, va rompre les cordes de la cítara i va fer desaparèixer l'harmonia descoberta. Més tard, les Muses en descobriren de nou la corda del mig, Linos, la del dit índex, i Orfeu i Tàmiris, l'última i la penúltima²⁶⁹.

El testimoni de Diodor no se centra en un únic punt, sinó que sembla recuperar dues tradicions diferents, una, que enfocaria els aprenentatges d'Orfeu des del punt de vista musical, i l'altra, des del punt de vista iniciàtic i místic. El segon cas correspondria a la notícia que fa Orfeu deixeble dels Dàctils de l'Ida. La informació apareix a l'excurs sobre aquests éssers mítics i remarca la gran capacitat d'Orfeu per la poesia i el cant (5.64.4). Deixem el tema per a l'apartat de la iniciació divina mística.

Troblem la mateixa informació sobre les relacions entre Linos i Orfeu a l'entrada sobre Orfeu de la *Suda* (OF 941 II), com a dada biogràfica. Queda inclosa, doncs, en una relació racionalitzada de la vida del poeta i no ens suscita més interès que la repetició de la mateixa informació.

Quiró

El segon mestre que destaquem d'Orfeu és Quiró. Trobem aquesta dada en els escolis a la *Iliada* 22.391 (OF 939 = SCHOL. Hom. X 391b (V 340 Erbse)):

²⁶⁹ Les cordes ὑπάτη i παρυπάτη donaven els dos sons més greus de la lira.

Ἀχιλλεὺς (cf. *Il.* 9.185-189) δὲ μόνος καὶ Πάρις (cf. *Il.* 3.54) οἶδε παρ' Ὀμήρῳ, ὁ μὲν ὑπὸ Χείρωνος τοῦ καὶ Ὀρφέα παιδεύσαντος, ὁ δὲ ἐν Ἴδῃ τραφεῖς, οὗ διέτριψαν οἱ Ἴδαῖοι Δάκτυλοι.

Segons Homer, només Aquil·les i Paris en saben [de tocar la lira]. El primer, va aprendre'n de Quiró, que també havia estat mestre d'Orfeu; de l'altre, que va créixer a l'Ida, se n'ocuparen els Dàctils Ideus.

En aquest cas es destaquen dos alumnes d'un mateix mestre, l'un, paradigma de l'heroi èpic, Aquil·les, i l'altre, paradigma del poeta, Orfeu. Aquesta imatge encaixaria en l'esquema de transmissió de les arts tradicionals en el si de la noblesa, perquè Quiró n'és model mític: la música, l'art de la guerra i medicina són part dels seus ensenyaments. Els seus deixebles excel·leixen en qualsevol d'aquestes disciplines. Així, Aquil·les apareix tocant la lira quan es troba amb l'ambaixada que l'ha de convèncer d'entrar en combat de nou²⁷⁰; Pàtrocle, d'altra banda, pot curar les ferides. Quiró també és mestre de molts personatges il·lustres, com havíem fet notar igualment amb Linos. El vessant guerrer d'Orfeu, en el context d'iniciació del cor dels joves, i el vessant poètic feien fàcil l'aproximació al mestre per excel·lència; era qüestió de temps que se'ls associés sota aquesta mateixa imatge del noble. El component d'iniciació és important en tots dos casos²⁷¹ en la forma d'un mestre d'iniciació mig home mig animal que pren cura del pas de l'heroi al món dels adults. La figura d'Orfeu apareix en el paper d'iniciat i d'iniciador en moltes contalles, de manera que aquesta dada n'és una confirmació també.

Quiró és, doncs, qui el recomana perquè acompanyi els herois de la nau Argo en la travessia, perquè pot fer un bon servei a l'hora de superar el pas de les Sirenes (APOLL. RHOD. 1.32-4 = OF 1010 I). Així doncs, encara que no queda explícita la relació mestre-deixeble, tots dos personatges queden vinculats des d'Herodor (que va escriure cap al 400), segons llegim als escolis dels versos citats (OF 1010 III): φησὶ δὲ Ἡρόδωρος (*FGrHist* 31 F 42 = fr. 42 Fowler) ὅτι παρήντησεν ὁ Χείρων τῷ Ἰάσονι, ὅπως τὸν Ὀρφέα σὺν τοῖς Ἀργοναύταις παραλάβῃ²⁷².

²⁷⁰ *Il.* 9.185-9.

²⁷¹ MOREAU (1992), p. 197-201.

²⁷² La notícia recorda la polèmica sobre si fou Orfeu o Filammó el poeta que acompanyà els argonautes. Cf. PHERECYD. fr. 26 Fowler (= OF 1010 II). Cf. p. 38.

A més de les vinculacions directes de Quiró amb els seus deixebles, també la imatge educativa es fa explícita amb l'obra coneguda amb el títol de *Preceptes de Quiró*, que va ser atribuïda a Hesíode. Els alexandrins Aristòfanes de Bizanci i Aristarc foren els primers que varen considerar-la espúria; no obstant això, va gaudir de força popularitat a Atenes al segle V. Es tractaria, doncs, d'un altre mode de representació del magisteri entre el centaure i els poetes o herois. L'antiguitat i prestigi d'aquesta figura en el paper de mestre afavoria augmentar el nombre de deixebles que se li atribuïren i Orfeu n'era un candidat adient perquè comparteix alguns trets amb herois com Jàson o Aquil·les, que s'educaren sota la seva protecció.

La relació amb Quiró, tanmateix, fa que la caracterització tràcia del poeta Orfeu quedi en segon terme. Aquest mestratge l'allunya del *vates* traci i de les representacions que l'associaven a aquest poble: la vestimenta, les representacions envoltat de dones tràcies o la ubicació al Mont Pangeu. Quiró li confereix una aparença molt més grega, que, malgrat tot, no és exclusiva de cap època sinó que va apareixent i desapareixent segons el temps i l'autor, des de la inclusió com a argonauta a la metopa del tresor dels sicionis (ca. 570-60), a la Lesque dels Cnidis a Delfos, vestit de grec i acompanyat d'altres poetes, entre d'altres representacions. Com a deixeble de Quiró, al mateix nivell que Aquil·les i altres nobles herois grecs, Orfeu és el poeta més apol·lini.

Museu

La inclusió de Museu com a mestre d'Orfeu²⁷³ és el fruit de l'interès dels jueus a reconèixer Orfeu entre els teòlegs més antics que havien elaborat una doctrina compatible amb la jueva. Tal informació s'ha de relacionar amb la identificació judeoalexandrina de Museu i Moisès²⁷⁴. Aquest profeta, tal com diu Eusebi en el passatge citat, ensenyà a la humanitat nombroses coses i n'inventà moltes més. Anomenat Museu entre els grecs, va prendre cura dels ensenyaments d'Orfeu i li va transmetre els elements positius que els cristians llegiren en la doctrina atribuïda a Orfeu. La inversió en la cronologia tradicional prové d'Artàpan (*FGrHist* 726 F 3a 3), historiador jueu del II aC, i pretén demostrar que la cultura hebraica és anterior i superior a la grega. Com que Orfeu gaudia d'un gran prestigi en l'àmbit religiós, es donava per fet també que la seva saviesa provenia de Moisès/Museu.

²⁷³ EUSEB. *Praep. Ev.* 9.27.3 (= OF 942).

²⁷⁴ WEST (1993), p. 44; BERNABÉ (2002), p. 65 i s.; D'AGOSTINO (2007), p. 41-3; RIEDWEG (2008), p. 381, n. 9; HERRERO (2008b), p. 1566 i n. 120; BLOCH (2009).

Apol·lo

Ja per acabar amb el capítol dels mestres d'Orfeu, hem de citar breument una informació que ens proporciona Aviè, l'autor llatí de final del IV dC, en l'adaptació del poema astronòmic d'Arat (AVIEN. *Phaen.* 618-626 = OF 977):

*Hanc ubi rursum
concentus superi compleuit pulcher Apollo,
Orphea Pangaeo docuit gestare sub antro.*

Així que, al seu torn, el bell Apol·lo emplenà aquest instrument amb acords celestials, ensenyà a Orfeu a tocar-lo en un antre del Pangeu.

(Traducció de Pere Villalba)

Amb la formulació directa d'aquesta dada, per primera vegada la línia magisterial entre Apol·lo i Orfeu no s'expressava sols en termes d'inspiració sinó també directament com una relació mestre-deixeble²⁷⁵.

Egipte

A cavall entre l'ensenyament i la transmissió del saber i la iniciació, ubiquem els passatges de Diodor que explica com Orfeu viatjà a Egipte d'on va aprendre tota mena de saviesa (4.25.3 = OF 48 IV):

περὶ δὲ παιδείαν ἀσχοληθεὶς καὶ τὰ περὶ τῆς θεολογίας μυθολογούμενα μαθὼν, ἀπεδήμησε μὲν εἰς Αἴγυπτον, κάκεῖ πολλὰ προσεπιμαθὼν μέγιστος ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων ἔν τε ταῖς θεολογίαις καὶ ταῖς τελεταῖς καὶ ποιήμασι καὶ μελωδίαις.

Després d'ocupar-se de la seva formació i haver après el que expliquen els relats sobre els déus, va marxar a Egipte, on va aprendre-hi encara més i va ser el més entès entre els grecs en els assumptes divins, les iniciacions, els poemes i els cants.

²⁷⁵ Per a les variants del motiu com a cessió de l'instrument, cf. p. 184.

En altres passatges, és citat conjuntament amb personatges com Museu, Melamp, Dèdal, Homer, Pitàgoras, Soló, Licurg, Eudoxos, Enòpides de Quios i Plató²⁷⁶. No s'especifica cap mestre en particular, però els passatges de Diodor deixen entreveure que Orfeu va aprendre de la cultura egípcia aspectes de la religió que suposadament va dur a Grècia. Les explicacions a tal aportació egípcia es poden trobar, d'una banda, en la moda a atribuir un origen egipci a trets culturals grecs genèricament i, d'altra banda, a l'interès dels Ptolemeus a reivindicar una supremacia cultural sobre altres pobles²⁷⁷. Pel que fa a Orfeu, la influència egípcia es troba bàsicament en la poètica, en els misteris que va fundar i en l'escatologia (1.23, 1.69.4, 1.92.3, 1.96.4 = OF 48). La informació remuntaria fins a Hecateu d'Abdera, per al llibre primer, i a Dionisi Escitobràquion, per al tercer i quart. Aquest darrer autor, doncs, podria ser el testimoni d'on provenen les tradicions de Linos i Egipte com a fonts dels coneixements poètics i místics d'Orfeu; la tradició egípcia podria provenir de l'època de Ptolemeu I.

No considerem rellevant per al tema que tractem el passatge de Píndar de la *Pítica* 4 (v. 176 i s.= OF 899 II) i els escolis corresponents²⁷⁸. Pensem que el fragment només és relacionable amb la disputa sobre la filiació de l'heroi traci i que, només adaptant la lectura a una interpretació fixada prèviament, pot lliscar cap al terreny de la transmissió del saber poètic. De fet, ja ho hem indicat abans, la filiació d'un poeta és equiparable al fet de rebre del pare-mestre uns coneixements, unes tècniques, unes habilitats.

Els deixebles d'Orfeu: Linos, Tàmiris, Amfíon, els fills d'Hipsípila, Hèracles, Museu, Eumolp.

Ens correspon ara girar les tornes i determinar quins poetes foren deixebles d'Orfeu. Així com havien aparegut Orfeu, Hèracles i Tàmiris a Diodor (3.67.2) com a alumnes destacats de Linos, també aquests tres han estat deixebles d'Orfeu.

²⁷⁶ A 1.69.4 (= OF 48 V), comparat amb Homer, Soló i Pitàgoras; a 1.96 (OF 48 II, 55 i 61), Diodor explica amb detall els aspectes concrets que tots aquests personatges varen aprendre d'Egipte i traslladaren a Grècia. No s'hi especifiquen les aportacions de Museu, potser per imprecisió, oblit, o perquè Museu era ja en aquesta època un personatge força assimilat a Orfeu. Cf. cap. "El viatge a terres estrangeres", p. 258 i s.

²⁷⁷ BERNABÉ (2000), esp. p. 43-7 i 51-3 i DIEZ DE VELASCO-MOLINERO POLO (1994), p. 89-93.

²⁷⁸ Cf. p. 29.

Linos

Pel que fa a aquest paper de Linos, el tret més destacable és el context en què es transmet la dada. El pitagòric Nicòmac de Gèrasa, que va viure entre els segles I i II dC, explica les vicissituds del lliurament de la lira a Orfeu i enllaça el motiu amb la línia poètica que inaugura. Enuncia, a més a més, els poetes que foren educats per Orfeu i el lloc final de la lira (NICOMACH. GERAS. p. 266, 2 Jan = OF 1099 = Lin. fr. 59 I, 62 V B):

τὴν λύραν τὴν ἐκ τῆς χελώνης φασὶ τὸν Ἑρμῆν εὕρηκεναι καὶ κατασκευάσαντα ἐπτάχορδον παραδεδοκέναι τὴν μάθησιν τῷ Ὀρφεϊ. Ὀρφεὺς δὲ ἐδίδαξε Θάμυριν καὶ Λίνον (Lin. fr. 59 I B). Λίνος Ἡρακλέα, ὑφ' οὗ καὶ ἀνηρέθη (Lin. fr. 62 V B). ἐδίδαξε δὲ καὶ Ἀμφίωνα τὸν Θηβαῖον, ὃς ἐπὶ τῶν ἐπτὰ χόρδων ἐπταπύλους τὰς Θήβας ὠικοδόμησεν, ἀναιρεθέντος δὲ τοῦ Ὀρφέως ὑπὸ τῶν Θραικικῶν γυναικῶν τὴν λύραν αὐτοῦ βληθῆναι εἰς τὴν θάλασσαν, ἐκβληθῆναι δὲ εἰς Ἄντισσαν πόλιν τῆς Λέσβου. εὐρόντας δὲ ἀλιέας ἐνεγκεῖν τὴν λύραν πρὸς Τέρπανδρον (Test. 53b Gostoli), τὸν δὲ κομίσει εἰς Αἴγυπτον. εὐρόντα δὲ αὐτὸν ἐκπονήσαντα ἐπιδείξει τοῖς ἐν Αἰγύπτῳ ἱερεῦσιν, ὡς αὐτὸν πρωθευρετὴν γεγενημένον. Τέρπανδρος μὲν οὕτω λέγεται τὴν λύραν εὕρηκεναι, Ἀχαιοὺς δὲ ὑπὸ Κάδμου τοῦ Ἀγήνορος παραλαβεῖν.

Diuen que Hermes va inventar la lira que es fa amb una tortuga i que, després d'haver-la armat amb les set cordes, va confiar-ne l'aprenentatge a Orfeu. Orfeu va ensenyar Tàmiris i Linos; i Linos, Hèraclès (i va morir a mans d'aquest). També va instruir Amfion de Tebes, el qual, a partir de les set cordes, va construir Tebes amb set portes. Després que Orfeu va morir a mans de les dones tràcies, la seva lira va ser llançada a la mar i va anar a parar a Antissa, una ciutat de Lesbos. Uns pescadors trobaren la lira i la dugueren a Terpandre i ell se l'emportà a Egipte. Després d'haver-la trobat, s'hi va aplicar amb afany i la va mostrar als sacerdots d'Egipte com si en fos el primer inventor. Es diu, doncs, que Terpandre va inventar la lira, però que els aqueus la van rebre de Cadmos, fill d'Agènor.

Com podem llegir, el passatge conté molts motius encaixats un rere l'altre i remarca alhora la successió entre els diversos poetes i la legitimació de llocs i noms com a hereus del favor diví de la poesia. El passatge mereixeria un estudi més detallat del que farem aquí, perquè els mitemes que hi apareixen poden ser confrontats amb altres versions. És a dir, tot plegat constituiria una explicació de com imaginaven els grecs els inicis de l'activitat poètica²⁷⁹.

Reservarem el tema de la cessió de la lira d'Hermes a Orfeu per al proper apartat sobre la iniciació musical i el lliurament de l'instrument. Altres temes, relacionats amb Lesbos i les reivindicacions de ser el bressol de la poesia lírica, són analitzats per Graf en els seus arguments sobre la figura d'Orfeu i els tractarem també en altres punts d'aquest estudi²⁸⁰. El motiu de la transmissió del coneixement, en aquest passatge, apareix lligat a l'acció de les dones tràcies: la lira arriba a Terpandre, que esdevé hereu de l'art d'Orfeu, encara que, com era habitual, la discrepància sobre el predomini poètic prenia la forma d'una procedència diferent de l'instrument²⁸¹.

Deixarem, però, totes aquestes ramificacions del passatge i ara només tractarem de Linos, Tàmiris i Amfion com a deixebles del bard traci.

²⁷⁹ PÒRTULAS (1983), esp. p. 93-99, on s'analitza la rivalitat entre Hermes i Apol·lo pel patronatge d'aquesta activitat humana, des de plans diferents, com el mite de la invenció de la lira, la influència sobre figures de poetes i algunes manifestacions de l'àmbit cultural. En definitiva, el mite configura una primera reflexió dels grecs sobre la natura de la poesia mateixa i els àmbits d'influència del poeta.

²⁸⁰ GRAF (1987), p. 92-5, treu a la llum les llegendes que relacionen Lesbos amb Orfeu; des de l'historiador local del III aC Mírsil (*FGrHist* 477 F 2 = OF 1065 I), aquestes llegendes volen explicar l'habilitat musical dels lesbis. El motiu principal és la troballa del cap del poeta, encara que es presenten algunes variants que justifiquen l'origen de la institució de cultes, com explica Graf sobre l'oracle d'Orfeu a Lesbos, testimoni per Llucià (*adv. indoct.* 11 = OF 1052) i Filòstrat (*Vit. Apoll.* 4.14 = OF 1057; *Heroic.* 28.8-12 = OF 1056 I). L'episodi de Nicòmac s'insereix en aquest grup de troballes del mar, tot i que no hi ha relació amb institució de culte, sinó que té el caràcter d'institucionalització de la capacitat poètica. Sobre el mateix tema dels objectes trobats i la relació amb el cap cantor i la lira, cf. SANTAMARÍA (2008a), p. 125-128. També sobre objectes del mar i el paral·lel amb la llegenda del culte a Hesíode, cf. BURKERT (1972a), p. 203-4 de la traducció anglesa. En aquest estudi, cf. cap. "Prodigis diversos", p. 379.

²⁸¹ Orfeu era vist com a antecessor de Terpandre i, en alguns casos, inspirador seu: ja des de Timoteu (*Pers.* fr. 791, 221-226 = OF 883) se'ls relaciona en termes de successió i Ps.-Plutarc (*de mus.* 5 p. 1132 f = OF 884) en termes d'inspiració i imitació. Cf. MARTIN (2001), p. 32; CALAME (2008), p. 843, analitza com Timoteu pren Orfeu com a iniciador de la línia poètica de què se sent hereu i com a legitimació de les seves intervencions en la tècnica musical. Terpandre en fou el mediador, segons hem llegit en el passatge. La ceràmica podria ser testimoni també de l'escena del descobriment del cap oracular i la inspiració poètica: l'hídria àtica de figures roges de l'Antikenmuseum de Basilea podria representar el moment en què Terpandre troba el cap d'Orfeu i amb les cintes l'hauria de treure de l'aigua per dipositar-lo a la cavitat oracular (cf. OLMOS (2008), p. 160-1).

Linos és preferentment mestre abans que deixeble: ho testimonien des de data ben antiga les representacions ceràmiques²⁸². És un motiu típic de la imatge educativa a la Grècia clàssica on Linos assumeix el rol d'iniciador i mestre en les arts de la música i la poesia. La proximitat amb Orfeu en aquest aspecte és ben constatable, perquè també Orfeu s'ha presentat com a educador en l'aspecte poètic i musical. Malgrat tot, el passatge que hem llegit ara és l'únic que presenta aquesta inversió i no sembla fruit de l'atzar. Més aviat, el fet d'incorporar més deixebles juntament amb Linos deixa clar el lloc de privilegi d'Orfeu. La datació de l'autor, entre els segles I i II dC, i l'adscripció a les doctrines neopitagòriques, en podrien justificar el canvi. D'una banda, en aquests segles, Orfeu ha estat integrat en tota mena de connexions genealògiques, en iniciacions diverses i en el paper d'iniciand o d'iniciat. També, d'altra banda, és ben constatat que les doctrines dels òrfics i dels pitagòrics mantenien punts en comú. De fet, es van adscriure obres conjuntament a Orfeu i a pitagòrics (Cèrcops, Zòpir, Brontí)²⁸³.

A més de les doctrines concomitants, un altre aspecte ben significatiu de contacte entre ambdós grups és la contaminació entre les llegendes d'Orfeu i Pitàgoras que llegim a les *Vitae* de Pitàgoras de Jàmblic i Porfiri i a Diògenes Laerci, gestades a partir de testimonis anteriors. Així doncs, citat per un neopitagòric, l'atestació que Orfeu era mestre de poetes no es presenta com a circumstància estranya: pot capgirar la tradició de Linos i encara afegir-hi, per reblar la informació, dos poetes més, Tàmiris i Amfíon. Nicòmac atribueix un lloc de privilegi a Orfeu: afí a les doctrines pitagòriques, el considera inspirador i estableix línia de successió poètica. Aquest fet va acompanyat, com podem veure en aquest passatge, per la inserció de material biogràfic en les narracions sobre aquests poetes, de manera que s'aplana el camí a l'atribució d'obra a Orfeu i a poetes com Linos mateix: com que Orfeu en fou el mestre, també n'inspirà la doctrina que apareix en les teogonies o cosmogonies.

²⁸² BOARDMAN (1992), Linos, *LIMC* VI 1, p. 290.

²⁸³ La connexió venia ja d'antic, amb un primer testimoni, Heròdot (2.81 = OF 650), molt discutit d'altra banda. No era, però, l'únic autor que veia en les normes i tabús que es relacionaven amb el mode de vida que propugnava Orfeu una coincidència clara amb el βίος pitagòric. També en el segle V aC, Ió de Quios (Clem. Alex. *Strom.* 1.21.131.3 = OF 1018 III) considerava que Pitàgoras havia atribuït escrits seus a Orfeu. També afirma Climent que Epígenes (un autor de mal datar i identificar probablement de la meitat del IV) ja propugnava que Cèrcops i Brontí eren autors respectivament d'una *Catàbasi* i un *Hieros logos* i d'una obra titulada *El Peplos* i *Physika*. WEST (1983), p. 7-15 (sota l'epígraf "Early Pythagorean Orphica") i p. 29-33 ("Neopythagorean Orphica").

Tàmiris

L'associació de Tàmiris com a deixeble d'Orfeu és més conflictiva, en el sentit que no hi ha tradició educativa en aquesta direcció. Tampoc no hi havia relacions genealògiques. Sembla, doncs, que els grecs no imaginaven els dos poetes, Orfeu i Tàmiris, estretament connectats, encara que poguessin coincidir alguns motius de llurs biografies. La notícia de Nicòmac podria ser deguda bé a un interès particular del filòsof, bé a una interferència produïda per la presència de Linos, el mestre de música i poesia per excel·lència. Un dels mitemes inclosos en aquest breu relat, el llançament de la lira al mar, també recorda vivament una de les circumstàncies més intenses de la figura de Tàmiris, la derrota davant de les Muses i el llançament de la lira al riu Balira com a símbol de la desfeta poètica²⁸⁴. Al contrari de Linos, en què la lira simbolitza l'essència de la seva figura com a educador, per la qual mor i tot a mans d'Hèracles, i també en contrast amb Orfeu, per a qui la lira és instrument d'accés al coneixement, de pas al més enllà i de superació de perills en viatges iniciàtics, la lira de Tàmiris és la imatge de la seva derrota.

Amfion

No gaire lluny de context, se'ns apareix també Amfion, que construeix amb la lira les muralles de Tebes. De nou, la lira és part central de la figura mítica, en aquest cas també símbol de la seva capacitat poètica i generadora: el poeta crea i construeix alhora. Alguns testimonis incideixen en el fet que el cant que acompanyava l'erecció de les muralles era una cosmogonia²⁸⁵. La lira és també un element en què els antics fixaren l'atenció, ja sigui per la procedència (si era un present d'Hermes, de les Muses, d'Apol·lo) i pel destí final, en forma de constel·lació²⁸⁶. La lira d'Amfion movia les pedres, com el cant o la cítara d'Orfeu. El paral·lels són adduïts en època tardana²⁸⁷ i solen ser relacionats amb els dots màgics que s'atribuïen a aquests poetes

²⁸⁴ El motiu és ja testimoni per Sòfocles 238 Radt (= 217 Nauck), 241 Radt (= 219 Nauck) i 244 Radt (= 223 Nauck) i 245 Radt (= 224 Nauck) i a la ceràmica (hidria de Boston, Ashmolean Museum G 291 (V 530), de final del segle V aC). GRAU (2002), p. 148, suggereix que el tema del llançament podria haver estat iniciat per la tragèdia de Sòfocles. L'assumpte continua en autors posteriors (PAUS. 10.30.8; HONESTUS XX = I.G. VII 320). El fet que l'instrument és llançat a un riu és també present en la llegenda de Màrsias i la flauta. A la ceràmica, de vegades, es representa la lira trencada als peus de Tàmiris.

²⁸⁵ EUR. *Antiope*, fr. 182 a Kannicht = fr. 6 Kambitsis; PHILOSTR. *Imagines* 1.10.3. Cf. PÒRTULAS (2002), p. 110-1.

²⁸⁶ PÒRTULAS (2002), p. 111-3.

²⁸⁷ PAUS. 6.20.18 (= OF 964); fins i tot s'atribueixen les accions d'un a l'altre: PS.-CALLISTH. *Hist. Alex. Magn.* Rec. E 12.6 (46.2 Trumpf)(= OF 965). Altres testimonis citats per BERNABÉ PEG II 2,

fundadors. Entremig d'informacions d'aquest estil, en èpoques en què Orfeu ha anat engrossint el seu bagatge mític, les similituds entre els dos poetes poden prendre la forma d'una relació entre mestre i deixeble i, també en aquestes etapes, Orfeu havia esdevingut prou fort per erigir-se en mestre i inspirador, fins i tot en l'aspecte més genuí i específic d'Amfion, la lira.

Com a consideració final d'aquest passatge volem subratllar que el denominador comú d'aquest grup de personatges és la lira. *Lira* era també el títol d'una obra suposadament d'Orfeu (SCHOL. Verg. *Aen.* 6.119 = OF 417 I). Aquests poemes atribuïts al traci podrien provenir, segons afirma Bernabé, de cercles pitagòrics antics i s'acullen a un esquema comú: la comparació del món amb un objecte quotidià. Així trobem títols com Δικτύον, Πέπλον ο Σφαίρα.²⁸⁸ El poema *Lira* seria de final de l'època hel·lenística i principi d'època romana. A més de l'existència del poema, que podria haver estat conegut pels neopitagòrics posteriors, també se'ns fan presents les referències a la lira còsmica, el so de la qual es podia percebre al marge dels sentits i podia transcendir la mort. Les comparacions de les cordes de la lira amb les set zones del cel eren, a més a més, habituals en autors d'èpoques diverses²⁸⁹. La lira es convertí en imatge de l'ànima, i Orfeu esdevingué l'encarregat d'ensenyar altres joves poetes, com Amfion, com Linos o Tàmiris, les harmonies que provenien de l'instrument i que permetien ultrapassar el coneixement més terrenal: la música fa de frontissa entre l'encanteri i la persuasió, d'una banda, i la pacificació, de l'altra.²⁹⁰ En qualsevol cas, en cercles pitagòrics, tant l'instrument i l'harmonia a què s'associava, com les imatges poètiques sobre aquest, devien ser ben probablement objecte d'interès i d'anàlisi.

Els mites d'aquests poetes relacionats per Nicòmac com a mestres i deixebles demostren la capacitat de la música per sotmetre els elements naturals i humans. Ara bé, quan l'objecte a què s'ha d'aplicar aquest poder no entra dins aquests àmbits sinó que recau en el diví, el resultat no és clar. El poeta, tot i estar dotat d'uns poders que freguen pràcticament l'aspecte màgic, només en surt vencedor quan els projecta sobre la comunitat (aquí en la representació de la *paideia*) i sobre la natura inert, no per

p. 436. El paral·lel entre els dos personatges és utilitzat molt més tard encara per Nonnos per la capacitat prodigiosa de la seva música; cf. GARCÍA-GASCO, Rosa (2008), p. 1582-1583.

²⁸⁸ WEST (1983), p. 7-15; BERNABÉ (2002), p. 72; (2008), p. 399; MOLINA (2008), p. 50-6.

²⁸⁹ BERNABÉ (2008d), p. 399, n. 43.

²⁹⁰ MOLINA (2008), p. 46-50; sobre la concepció pitagòrica que atorgava una funció pedagògica a la música i la relació amb el poder màgic, cf. *ibidem*, p. 37-39. Cf. p. 174, n. 354.

sotmetre la divinitat. Els exemples ho demostren quan s'explica la mort d'Amfion a mans d'Apol·lo o quan es reconeixia la pèrdua de la capacitat poètica de Tàmiris arran de l'enfrontament amb les Muses i la incapacitat d'Orfeu de superar els límits de la mortalitat en l'episodi d'Eurídice. L'altra cara de la moneda és el favor que, en alguns casos, el déu atorga al poeta amb la mort que li provoca.

Els fills d'Hipsípila

La imatge d'Orfeu com a educador apareix de nou amb la notícia d'Eurípides sobre el magisteri que exercí sobre els fills d'Hipsípila. Segons el fr. 759 Kannicht de la tragèdia *Hipsípila*, es donava per fet que els dos fills d'ella i de Jàson aprengueren d'Orfeu l'art de la cítara i el de la guerra, alternativament. Això és, un, Èneu, prengué lliçons d'Orfeu sobre música i poesia, i l'altre, Toant, sobre l'art de la guerra. D'acord amb els fragments que ens han arribat, sembla que, un cop mort Jàson, després de tornar de la Còlquida Orfeu complí amb l'encàrrec del pare i els educà. Els menà a Tràcia on, textualment, Èneu afirma que Orfeu li ensenyà l'art de la cítara i al seu germà Toant les arts de la guerra (Eur. *Hypsip.* fr. 759 Kannicht v. 1622-3 [101-102]):

μοῦσάν με κιθάρας Ἀσιάδος διδάσκειται,
τοῦτ[ο]ν δ' ἐς Ἄρεως ὄπλ' ἐκόσμησεν μάχης.

M'ha ensenyat la música de la cítara asiàtica,
i aquest, l'ha preparat per a les armes de la batalla d'Ares.

El fragment presenta algunes dificultats com ara el dubte de si Jàson els dugué o no a la Còlquida²⁹¹ i si Eurípides es faria eco d'una versió del mite en què Jàson mor allà. En qualsevol cas, pel que ens afecta, és clara la informació que se'ns transmet sobre Orfeu i aquests dos joves. El context argonàutic en què es presenta aquesta dada és un aspecte destacable. De fet, la llegenda s'associava a Orfeu des d'antic, però el motiu anava perdent força sobretot en la iconografia, malgrat les excepcions literàries notables de temps posteriors. Alhora Orfeu guanyava terreny en la faceta d'instaurador de ritus i cultes místics. El tema dels argonautes és adient per desenvolupar l'aspecte educatiu de la relació entre aquestes figures: el context ha

²⁹¹ Depenent si s'accepta la lectura original del manuscrit al vers 1614 o si s'esmena.

estat descrit i argumentat per Graf i Bremmer²⁹² i en aquest cas té el reflex en la figura d'un adult poeta, iniciador entre un grup de guerrers. S'uneix sota una mateixa figura aquí l'ensinistrament en l'art de la guerra i en l'art de la poesia i el paper d'iniciador de l'adult. No és habitual la conjunció en un mateix passatge dels dos aspectes d'Orfeu, encara que l'heroi encaixa bé en el model aristocràtic. En aquest cas, Eurípides sembla haver-lo aprofitat per presentar un heroi fundador per a la família dels Euneides.

Aquest *genos* jugava un paper destacat en algunes festes ateneses, tant per la seva habilitat en l'execució de la cítara com en l'aportació d'algun sacerdot en certes cerimònies. Els testimonis antics destaquen la fama dels seus integrants per tocar la cítara. Així el lèxic d'Harpocració ens confirma, citant Lísias, que el seu ancestre epònim era el fill de Jàson citat per Eurípides en relació amb Orfeu i que estaven vinculats amb les activitats religioses de la ciutat:

Εὐνεῖδαι· Λυσίας ἐν τῷ κατὰ Τελαμῶνος, εἰ γνήσιος. γένος ἐστὶ παρ' Ἀθηναίοις οὕτως ὀνομαζόμενον Εὐνεῖδαι, ἧσαν δὲ κιθαρῳδοὶ πρὸς τὰς ἱερουργίας παρέχοντες τὴν χρεῖαν.

Euneides. [Citats per] Lísias, en el discurs *Contra Telamó*, si és autèntic. Hi ha un llinatge a Atenes anomenat així, Euneides. Eren citarodes i prestaven servei en les cerimònies religioses.

En el mateix sentit llegim les notícies que aporten Hesiqui i Eustati de Tessalònica²⁹³. També el llinatge està testimoniats per una inscripció perquè un representant de la família, com a sacerdot de Dionís Melpomen, tenia reservat un seient en el teatre de Dionís²⁹⁴.

És possible que els Euneides tinguessin una funció ritual relacionada amb els festivals de Dionís, però no queda clara la vinculació del *genos* amb aquesta festa. Burkert²⁹⁵ ha analitzat les connexions de la família amb Dionís i amb els textos òrfics.

²⁹² GRAF (1987), BREMMER (1991). Per al passatge concret, cf. LINFORTH (1941), p. 5-7.

²⁹³ Hesiqui (*s. u.* Εὐνεῖδαι): γένος ἀπὸ Εὐνεω κεκλημένον, τοῦ Ἰάσονος υἱοῦ, οἷον γένος ὀρχηστῶν καὶ κιθαρῳδῶν. ἐνταῦθα γὰρ ᾤκησαν οἱ ἀπόγονοι αὐτοῦ. οἱ δὲ γένος τι Ἀθήνησι κιθαρῳδῶν. Eustati de Tessalònica (in *Il.* p. 828, 15): Ἰστέον δὲ ὡς οὐ μόνον Εὐνηος τὸ κύριον, ἀλλὰ καὶ Εὐνεως, ὅθεν Εὐνεῖδαι, γένος μουσικόν, ἀπὸ Εὐνεω δηλαδὴ, φασί, τοῦ τοῦ Ἰάσονος. (v. 740). La forma Εὐνηος (en la transcripció Euneu) és una variant èpica.

²⁹⁴ IG II-III³ 5056: Ἰερέως Μελπομένου Διονύσου ἐξ Εὐνειδῶν.

²⁹⁵ BURKERT (1994).

D'aquesta manera, constituiria un exemple més de l'ús dels poetes en cultes per part de grups familiars o d'altra mena²⁹⁶.

Hèracles

És certament curiosa la notícia sobre Hèracles com a deixeble d'Orfeu, per poc usual i perquè modifica la tradició més coneguda. La notícia en qüestió és part d'un vers de l'epitafi que refereix el sofista Alcidamant (Alcidam. *Ulix.* 24 (p. 32 Avezzù = 30 Muir) = Anth. Gr. App. Ep. sepulcr. 148, 1 = OF 1073 I):

Μουσάων πρόπολον τῆδ' Ὀρφέα Θρηϊκες ἔθηκαν,
ὄν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει,
Οἰάγρου φίλον υἷον, ὃς Ἡρακλῆ ἐδίδαξεν,
εὐρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.

Orfeu, el servidor de les Muses, els tracis el sebolliren aquí.
Zeus, el de pensaments abissals, occí amb el seu dard
fumejant el fill amable d'Èagre, el que havia educat Hèracles,
el que havia trobat per als homes les lletres i la saviesa.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Generalment hom està d'acord que aquesta declamació no és del segle IV, època en què va viure Alcidamant. Ara bé, Linforth²⁹⁷ ha suggerit que les modificacions al mite d'Orfeu que es desprenen de la lectura podrien ser una reacció a l'opinió sobre els tracis expressada per alguns contemporanis seus, concretament Androcio (*FGrHist* 324 F 54a)²⁹⁸. Aquesta és la clau amb què Linforth interpreta els tres elements que divergeixen de la tradició: la mort ocasionada per Zeus i l'enterrament per part dels tracis, el fet de ser mestre d'Hèracles i la invenció de les lletres. Conclou que, malgrat que la totalitat de l'escrit no correspon al segle IV, és possible que l'epigrama pugui ser datat un segle abans, cap al començament de la guerra del Peloponès i que podria respondre a aquesta voluntat de suavitzar la imatge incivilitzada que es tenia sobre els tracis per afavorir l'aliança i l'amistat amb el rei Sitalces dels odrisis. S'hauria procedit, segons exposa Linforth, a depurar del mite els

²⁹⁶ Cf. cap. "Els fills d'Eumolp", p. 109 i "Tàmiris i el culte misterià d'Andània", p. 343.

²⁹⁷ LINFORTH (1931), p. 5-11.

²⁹⁸ AELIAN. *V. H.* 8.6 (94, 25 Dilts) (= OF 1028).

detalls que podrien haver interferit en l'objectiu i se n'haurien inventat de nous. Així doncs, s'evita qualsevol esment dels misteris i la màgia i apareix aquesta relació amb Hèracles i amb la invenció de les lletres.

Independentment de la influència o no d'aquestes circumstàncies històriques, les principals idees que es desprenen sobre el context d'aquest epitafi i les de l'epitafi mateix no resulten alienes a les figures dels poetes mítics del moment i n'analitzarem els tres motius principals. La primera aportació de l'epigrama ens remet a la noció del poeta com a descobridor o inventor i, en efecte, molts d'ells innoven en el camp de la música i de la poesia: renovacions en l'instrument, descobriment de versos, de lletres, d'harmonies, i altres troballes poètiques, figuren en els seus currículums²⁹⁹. Així doncs, ni és estranya l'atribució de la invenció de la lletra a Orfeu, ni tampoc haurien de resultar estranyes les altres dues informacions del text.

Pel que fa al segon punt, la mort d'Orfeu, veiem que transcorre en unes circumstàncies diferents a les que tradicionalment s'havien representat. El motiu del canvi podria haver estat la intenció de recompensar moralment el poble traci, tan malmenat entre els atenesos, fins i tot en el mite³⁰⁰. Aquest fet podria formar part d'una mateixa tendència d'incorporar els tracis en la mitologia atenesa. N'hem parlat a propòsit d'Eumolp com a fill de Posidó, una innovació que probablement introduí Eurípides a *l'Erecteu*, que diluïa l'element traci amb la tirallonga de noms entre el primer Eumolp i el fundador final dels misteris. El tema que apareix, doncs, a l'epigrama, podria compartir la tendència que hem resseguit en altres personatges.

Pel que fa a la darrera informació, que Hèracles és deixeble d'Orfeu, algunes dades poden contribuir a esclarir la relació, encara que no hi ha cap fet concret que n'aporti una explicació definitiva. En qualsevol cas, la tradició els feia contemporanis en l'expedició de la nau Argo, cosa que permetria ampliar el paper d'iniciador educador d'Orfeu sobre aquest heroi.

Malgrat aquesta coincidència, hi ha un seguit d'aspectes que permeten aproximar els dos personatges en l'àmbit de l'orfisme. En primer lloc, la presència

²⁹⁹ Aquest tipus d'informació sol ser més habitual entre autors més tardans, quan es generalitzen entre els poetes mítics alguns trets que se'ls associaven en èpoques anteriors més selectivament. Entre les més antigues, cf. Píndar 128c Sn.-Maehl. (= OF 912 I), Demòcrit 68 B 16 DK (= Mus. fr. 29 I B), Crítias 88 B 3 DK (= OF 1029 I), Plató *Leg.* 677 d (= OF 1017). Cf. cap. "Πρῶτοι εὐρηταί", p. 295 i s.

³⁰⁰ Cf. cap. "Eumolp, fill de Posidó", p. 41 i "Museu i Eumolp, pare i fill intercanviables", p. 66, on es tracten la genealogia d'Eumolp i els equilibris per suavitzar l'associació tràcia amb el fundador dels misteris d'Eleusis.

d'Hèracles en la poesia òrfica és recurrent. D'una banda, D'Agostino³⁰¹ suggereix que, ja en el segle VI sota el poder dels Pisistràtides, Onomàcrit participà en la manipulació del mite d'Hèracles que promogué la tirania amb la inserció a la *nekylia* odisseica d'uns versos sobre l'apoteosi d'Hèracles. Onomàcrit és citat prou vegades com el poeta que va escriure versos que posà sota el nom d'Orfeu³⁰². D'altra banda, queda com a coincidència la presència del llamp de Zeus en la manera de morir d'Orfeu, segons aquest epigrama, i la d'Hèracles, sobre la pira del qual va caure el llamp del seu pare abans de l'ascensió a l'Olimp³⁰³. El passatge en què Diodor cita aquest mite també transmet els versos interpolats suposadament per Onomàcrit (*Od.* 11.602-3).

En segon lloc, el nom d'Hèracles és citat per Damasci i Atenàgoras (OF 76, 79) a propòsit de la teogonia òrfica de Jeroni i d'Hel·lànic, amb unes altres intencions i de manera independent. Tots dos autors recullen el passatge en què Hèracles i Temps són el mateix element primigeni que sorgeix de l'aigua primordial quan es transforma en fang³⁰⁴. Aquest Hèracles-Temps té una aparença de drac, amb caps de lleó, toro i entremig un rostre de déu. Ara bé, el motiu del nom Hèracles roman ben obscur. Les interpretacions de West i de Brisson³⁰⁵ no ens aporten llum sobre la relació discipular entre els dos herois que ara comentem. Veritablement, la representació de Temps-Hèracles s'allunya força de l'heroi que rep els ensenyaments d'Orfeu.

I, finalment, Hèracles és un personatge que es va relacionar tant amb Eleusis com amb el viatge al més enllà³⁰⁶. Tenim notícies d'una possible *Catàbasi* d'Hèracles que es podria datar cap al 550 aC. El tema apareix parodiat a les *Granotes* quan l'heroi fa de guia a Dionís i és possible veure-hi referències a Píndar i Baquilides; Apol·lodor, finalment, en resumeix el contingut³⁰⁷. Per tant, Hèracles és un dels herois que, juntament amb Orfeu i pocs més, acompliren una gesta de tal magnitud.

³⁰¹ D'AGOSTINO (2007), p. XXIX-XXXII i 95-106.

³⁰² OF 1109-1119.

³⁰³ DIOD. 4.38.4-5.

³⁰⁴ La datació que proposa Bernabé (2003) per a aquesta teogonia és el segle II aC.

³⁰⁵ Les interpretacions d'aquests autors (WEST (1983), p. 193-4, i BRISSON (1995), IV p. 2913-14) es basen en l'acceptació d'una influència estoica en la Teogonia de Jeroni. Segons aquesta interpretació, s'establiria una relació entre l' ἐκπύρωσις i la pira on Hèracles va ser cremat i va ascendir cap als déus i entre el cicle dels dotze treballs amb els períodes en què es dividiria el Gran Any.

³⁰⁶ LLOYD JONES (1967), p. 206 i s.; BOARDMAN (1975), p. 1-12; GRAF (1974), p. 268; WEST (1983), p. 144; BERNABÉ (2008d), p. 401-5.

³⁰⁷ OF 713-716. Cf. APOLLODOR. 2.5.12; DIOD. 4.25.1; PIND. fr. 346 Maehl.; BACCHYL. 5.56-175 i VERG. *Aen.* VI.

D'aquesta catàbasi s'ha suggerit una suposada autoria de Museu³⁰⁸. Alhora es fan conèixer els detalls de la iniciació d'Hèracles a Eleusis, a mans d'Eumolp, prèviament al descens a l'Hades. Diodor (4.25.1), en canvi, apunta que la iniciació d'Hèracles va produir-se quan Museu, el fill d'Orfeu, presidia les iniciacions³⁰⁹. La catàbasi, doncs, podria tenir un origen òrfic i considerar-lo deixeble podria ser interpretat en termes d'iniciació: li fa conèixer els detalls que requeria per a l'èxit en el descens a l'Hades³¹⁰.

La purificació i la iniciació d'Hèracles amb la intervenció d'Eumolp o de Museu, i no d'Orfeu, en els ritus dels misteris manté de manera persistent un allunyament del poeta traci dels misteris d'Eleusis. Malgrat tot, el nom d'Hèracles, com en altres casos ha succeït amb Museu o Eumolp, podria haver suggerit una certa connexió entre Orfeu i Eleusis, sense que això sembrés dubtes sobre l'autoritat dels personatges específicament eleusinis relacionats amb l'elit del santuari.

Així doncs, no hi ha més notícies que qualifiquin Orfeu com a mestre d'Hèracles explícitament, però la inclusió de les dues figures en ambients similars i envoltats del mateix grup de personatges (Eumolp, Museu) podrien haver facilitat aquesta circumstància. Així doncs, concorren a aquest motiu tres elements: el primer, la associació constant i persistent de les figures d'Eumolp, Museu i Orfeu, amb diverses variants: la genealogia, la iniciació, la procedència; en aquest cas, tots tres en contacte amb Hèracles. En segon lloc, la incorporació de la propaganda atenesa sobre els misteris d'Eleusis que duia implícita l'atribució de poemes a Orfeu de tema probablement similar al que es tractaven en el culte eleusini: els poemes de descens, amb Hèracles com a protagonista, podien haver estat obra suposadament d'un poeta d'influència òrfica com Museu. Finalment, la incorporació d'Hèracles, també amb dimensió panhel·lènica i propagandística en el culte eleusini, per mitjà de la purificació i la iniciació a Eleusis. En aquest cas, dir que Orfeu fou mestre d'Hèracles és similar a dir que Hèracles fou iniciat per Orfeu, o que Hèracles va poder participar exitosament en un descens a l'Hades gràcies als ensenyaments que Orfeu li va transmetre. I que, tot plegat, va transcórrer en un medi que no era aliè al poeta traci, Eleusis, malgrat que mai no desplaçà els poetes autòctons o assimilats a l'indret,

³⁰⁸ LLOYD-JONES (1967), p. 228.

³⁰⁹ La història apareix per primera vegada a Eurípides (*HF* 613).

³¹⁰ Es tractaria del reflex mític del que es llegia a les làmines? Per a les làmines d'or, cf. PUGLIESE CARRATELLI (2001); BERNABÉ-JIMÉNEZ (2001); GRAF-JOHNSTON (2007).

Eumolp i Museu. Hèracles en aquest cas podria ser un element més que donava joc a les disputes i interferències entre els que reivindicaven uns poetes o uns altres.

Ja per acabar, no convé deixar de banda dues connexions d'Hèracles amb la música. Una correspon a la relació clàssica Linos-Hèracles, ben testimoniada en la ceràmica a partir del segle V, l'altra, a la popularitat d'Hèracles tocant la cítara en la ceràmica atenesa des del 530 fins al 490-80³¹¹. No seria estrany que, per un joc de mans a què se sotmeten aquestes figures mítiques, es produís un intercanvi de cartes i, com a variant per reivindicar un paper preponderant d'Orfeu sobre Linos³¹², es donés per bona la solució d'un Orfeu que ensenya la saviesa poètica i mística a alguns dels deixebles més típics del mite grec. Així com de Linos es diu que inventà la lletra, modes poètics, melodies i ritmes, i ho ensenyà als grecs, també d'Orfeu se citen en aquest epigrama algunes d'aquestes troballes; atribuir-li també el deixeble més conegut de Linos és un procediment no gens estrany, especialment per part d'Orfeu. Un cop més, es constata la tendència d'Orfeu d'anar assimilant característiques específiques d'altres poetes amb qui entra en contacte. La connexió entre Linos i Hèracles fa possible la connexió entre Orfeu i Hèracles i, de passada, prestigiar un poeta sobre un altre.

Alhora es presenta també una imatge d'Hèracles més civilitzada. Es deixaria, doncs, de banda l'aspecte més salvatge representat amb la mort del mestre i se'l mostraria atent als ensenyaments d'Orfeu. En aquest cas, l'epigrama recolliria el detall inicial de l'episodi mític de la catàbasi d'Hèracles i posaria en contacte les dues figures.

Museu

No poden mancar en aquest capítol Museu i Eumolp. El motiu del magisteri es pot entendre com una duplicació dels lligams genealògics que ja hem analitzat. I, si atenem els autors, les èpoques i el context de què obtenim la informació, es pot entendre també com una evolució del mitema. El contacte entre els poetes alterna la successió pare-fill amb la modalitat mestre-deixeble.

³¹¹ Tot i que motiu de molta controvèrsia, s'ha explicat la presència d'Hèracles amb la lira com un ressò de la política dels Pisistràtides en relació amb les competicions poètiques i musicals de les Panatenees. També s'ha debatut intensament la importància que el tirà atorgà a l'heroi i les conseqüències en les manifestacions artístiques de l'època (discussions a BOARDMAN (1975) i SHAPIRO (1989), p. 157-163).

³¹² Recordem que Orfeu va ser també mestre de Linos (cf. p. 132).

Museu és un poeta que ha anat presentant una imatge oscil·lant al llarg del temps. La varietat dels matisos que aplega és deguda probablement a la versatilitat de la seva imatge inicial: amb nom poètic, se li reconeix en primer lloc la producció d'oracles, tot i que no descartaria la vinculació d'aquest poeta amb la poesia hímnica en uns estadis primers. Museu, però, no va quedar tan sols com a endeví i productor d'oracles, sinó que va ser vist com a model poètic, de l'alçada d'Orfeu, Homer o Hesíode. Els temes que se li adscrigueren foren bàsicament escatològics. Aquesta faceta el va fer encaixar bé en el culte eleusini, on Atenes va anar guanyant preeminència en detriment (o amb el consentiment) de les famílies locals. Museu va ser un camí obert vers la ingerència en el culte, malgrat que la impressió que transmeten les fonts és el d'un equilibri i acceptació entre els personatges eleusinis del santuari: s'integra en les genealogies com a pare o com a fill d'Eumolp i no el desplaça de cap paper, segons es constata en els privilegis que mantingueren les famílies nobles locals. És bàsicament un personatge atenoeleusini.

Eumolp també admet diverses lectures, depenent de si l'enfocament sembla més centrat en Eleusis o si s'hi juguen altres cartes com l'atribució de la pàtria tràcia o la filiació amb Museu. Ara bé, mai no es va establir un enllaç de sang entre Orfeu i Eumolp: la màxima aproximació va ser per la via de la inspiració dels poemes, el magisteri, i sempre amb la intercessió del nom de Museu.

El tipus de poesia que se'ls atribuï coincidia amb la que s'atribuïa a Orfeu. Però Orfeu no va aconseguir pràcticament mai transformar aquest binomi Museu-Eumolp en una tríada. Allà on va aconseguir aproximar-se Orfeu fou a les genealogies i a dur a terme la funció d'inspirador o iniciador. Ja hem vist com i en quins moments Orfeu integra algunes funcions parentals i s'immisceix en l'arbre de què fan part Museu i Eumolp³¹³.

Passem a analitzar ara qui i quan explica que Orfeu fou mestre de Museu. Entre els testimonis literaris, les fonts ens remeten a èpoques tardanes. El primer testimoni que aportem apareix a la *Suda s. u.* Μουσαῖος (= Mus. fr. 1 B):

Μουσαῖος (III 414, 24 Adler), Ἐλευσίνιος ἐξ Ἀθηνῶν, υἱὸς Ἀντιφῆμου, τοῦ Εὐφῆμου, τοῦ Ἐκφάντου, τοῦ Κερκυῶνος, ὃν κατεπολέμησεν ὁ Θησεύς, καὶ Σελήνης γυναικός· ἐποποιός, μαθητὴς Ὀρφέως, μᾶλλον δὲ πρεσβύτερος·

³¹³ Cf. cap. "L'altre pare de Museu, Orfeu", p. 68.

ἤκμαζε γὰρ κατὰ τὸν δεύτερον Κέκροπα καὶ ἔγραψεν Ὑποθήκας Εὐμόλπῳ τῷ υἱῷ ἔπη δ΄. καὶ ἄλλα πλεῖστα.

Museu. Eleusini, de llinatge atenès, fou fill d'Antifem –fill d'Eufem, fill d'Ecfant, fill de Cerción, a qui Teseu occí en combat– i de la Lluna, esposa seva. Poeta èpic, deixeble d'Orfeu o, potser, més probablement, anterior a ell; perquè va florir en temps del segon Cècrops. Va escriure uns *Preceptes a Eumolp*, el seu fill, en quatre mil versos, i moltes coses més.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Aquesta notícia dona la imatge típica del Museu eleusini: originari d'aquell indret, fill d'Antifem i de Selene i pare d'Eumolp. El text deixa a entendre que fou deixeble d'Orfeu en el camp de la poesia. No suggereix en cap cas una iniciació ni relació amb cap culte místic ni amb Eleusis, pel que fa a la intervenció d'Orfeu. Una cosa és la procedència de Museu i l'altra, les seves funcions com a poeta. Aprengué a compondre poemes d'Orfeu, però aquí s'acaba la informació.

Per explicar els orígens d'aquest aparellament ens cal acudir, molts segles abans, a les representacions iconogràfiques. Així doncs, la imatge típica de Linos (l'adult) i de Museu (un jove) pot ser-ne el punt de partida, ja que representen la imatge habitual de la transmissió del saber i de la tècnica poètica del mestre al jove efeb³¹⁴. Així doncs, al voltant del 420 es pot datar la copa del pintor d'Erètria, que s'exhibeix al Museu del Louvre, en la qual es dibuixa l'escena de Linos quan ensenya Museu. Aquest copia en una tauleta les paraules que el mestre llegeix d'un rotlle, uns ensenyaments que versen sobre ΣΟΦΡΟΣ[ΥΝΕΝ i ΘΕΟΝ ΑΙ]ΕΙΓΕΝΕΤΑΟΝ, segons la inscripció gravada sobre el rotlle que sosté Linos. Aquests dos poetes, juntament amb Tàmiris, constitueixen un dels motius recurrents en la ceràmica de l'època clàssica³¹⁵. Museu és vist com un contrapunt atenès a l'Orfeu traci per part dels pintors.

Aquesta escena podria tenir relació amb un altre grup en el qual el tema del magisteri podria haver quedat transferit a Orfeu com a coprotagonista de la seqüència iconogràfica i centrar la vinculació mestre-deixeble en Orfeu i Museu. Aquesta és la lectura que proposa Olmos per a la hídria de figures roges de Dunedin, del darrer quart del V: un jove efeb, amb la lira a la mà i sostenint unes branques de llorer, rep

³¹⁴ BOARDMAN (1992), Linos *LIMC* VI 1, p. 290; OLMOS (2008), p. 159-166.

³¹⁵ SHEFOLD-JUNG (1988), LINFORTH (1941), p. 122-129, i GRAF (1974), p. 11.

la inspiració (poètica o profètica, o totes dues alhora), del cap d'Orfeu³¹⁶. Estan escortats per dues dones, dues Muses, que observen l'escena. Queda oberta, doncs, la possibilitat que Orfeu, i el motiu del cap oracular, tingués un paper en la confirmació del Museu endeví i poeta d'oracles que va gaudir de gran fama des de l'època dels Pisistràtides i va oferir bon servei en temps de les guerres contra els perses. Caldria, però, una confirmació més clara de les representacions iconogràfiques.

Una altra imatge on s'ha vist reflectit Museu i no un jove qualsevol davant del cap d'Orfeu és la de la copa àtica de figures roges del Corpus Christi College de Cambridge. Són tres els integrants d'una de les escenes que s'hi han dibuixat: el cap d'Orfeu, al centre, adreçant-se a un efeb que escriu i pren nota del que li dicta, i Apol·lo, a l'altre costat amb la mà estesa. Les interpretacions de l'escena no són unànimes: alguns estudiosos hi han llegit l'aprovació, i d'altres, la desaprovació de l'acció duta a terme pel déu davant de l'emissió probable d'oracles i l'enregistrament escrit³¹⁷. En qualsevol cas, d'oracles, se n'havien escrit i en circulaven prou per Atenes per poder plasmar en la ceràmica l'acció de l'emissió i la posada per escrit d'aquest dictat. També eren prou coneguts versos, de tema no oracular, associats al nom d'Orfeu. En tots dos casos, Museu podria ser el receptor d'aquestes paraules. Ara bé, tampoc no és segura la identificació de Museu. A més a més, les representacions d'aquest poeta, independentment del context educatiu que tractem aquí, mostren una similitud gran amb les d'Apol·lo a la ceràmica fins al punt que si no fos per la inscripció que en revela el nom, en alguns casos, l'identificaríem amb el déu³¹⁸.

Així doncs, allò que trobem en els escrits més tardans es correspon a la representació gràfica de l'acció en l'art des del segle V. De l'entrada de la *Suda*, no en podem treure informació sobre les fonts de les quals procedeix la dada. Els altres autors que comenten el fet, tot i que només sigui de passada, són Tacià, Eusebi, Servi

³¹⁶ La interpretació no és compartida per GRAF (1987), p. 93, que identifica amb Apol·lo el jove que conversa amb el cap d'Orfeu. Cf. també WEST (1983), p. 41.

³¹⁷ Identificació amb Museu, cf. OLMOS (2008), p. 162, citant FURTWÄNGLER (1900) III, 248 i GRAF (1974), p. 11, que ho suggereix com a possibilitat. Sense concretar el nom del jove, però amb interpretació del gest imperatiu d'Apol·lo al jove perquè prengui notes, cf. GRAF (1987), p. 94.

³¹⁸ Cf. el comentari de SCHEFOLD-JUNG (1988) a les peces on és representat amb seguretat el poeta atenès i el reconeixement de la semblança o fins i tot confusió amb Apol·lo. Es fa evident especialment a la que apareix acompanyat de Terpsícora amb l'arpa i Melusa amb la flauta. Museu sosté la lira.

i Tzetzes³¹⁹. L'Orfeu traci iniciador entre guerrers ha cedit el lloc a l'Orfeu hel·lenitzat per influència del més apol·lini dels efebs atenesos, Museu. Però no ha pogut ocupar el lloc del mestre més tradicional en el context àtic, Linos. Ha estat, un cop ja mort, una part del seu cos, el cap, que ha adoptat la funció magisterial, mitjançant la revelació i la transmissió dels coneixements.

I tal com es podia preveure, també en aquesta relació es produeix l'exemple contrari, que Museu fou el mestre i Orfeu el deixeble. El context en què s'esdevé aquesta inversió és el de la justificació de l'antiguitat del cristianisme per davant dels cultes pagans. Els apologetes identifiquen Museu amb Moisès i d'ell fan derivar tota mena de coneixements. També Orfeu, doncs, obtingué la inspiració de la saviesa de Museu/Moisès i es construí una cronologia *ad hoc*. N'hem parlat breument a l'apartat corresponent dels mestres d'Orfeu³²⁰.

L'altre aspecte que implica de nou una transmissió del saber és la iniciació per si mateixa. Orfeu en diversos testimonis és l'iniciador de Museu. Malgrat que els personatges siguin els mateixos i que el motiu és realment una variant del tema del magisteri, el tractarem a l'apartat següent. Les connotacions religioses comporten l'addició de característiques noves com la modificació de la procedència del poeta, la connexió amb cultes i la justificació de dependència d'uns dels altres. En altres casos, pot tractar-se d'aproximacions i d'intents d'interferència de la figura d'Orfeu sobre àmbits místics nous per donar-los prestigi. Per tant, l'anàlisi del conjunt de les aparicions del motiu que els relacionen i de les aparicions d'altres poetes en context similar pot ajudar a descriure el mecanisme i les intencions dels qui vincularen aquests poetes mítics per la via de la iniciació.

Eumolp

El poeta eleusini Eumolp és inclòs en el motiu de la transmissió del coneixement poètic i místic entre els personatges d'Orfeu i de Museu. Com vàrem fer notar en l'anàlisi dels esquemes de parentiu, Eumolp va mantenir-se unit a Museu, però mai se'l va arribar a fer fill d'Orfeu. Museu va quedar lligat ben d'hora en les genealogies eleusínies i els dos poetes van quedar entrelaçats genealògicament en temps força antics, però, paradoxalment, entre ells dos no es plantejà una relació

³¹⁹ TATIAN. *Orat. ad Graec.* 39.3 (= Mus. fr. 4 I B), EUSEB. *Chron.* II 46 (= OF 878 I; Mus. fr. 4 IX B), SERV. *in Aen.* 6.667 (= Mus. fr. 13 IV B), TZETZ. *Ex. II.* p. 17, 10 Hermann (= Mus. fr. 21 III B).

³²⁰ Cf. p. 132.

mestre-deixeble. Sembla que no calia ja justificar res més: la transmissió de la poesia i del coneixement místic quedava ben garantit amb el vincle familiar. Orfeu, malgrat mostrar afinitats i contactes en el camp poètic³²¹, no va ser mai assenyalat com a pare d'Eumolp. En canvi, va ser mestre seu, com ara analitzarem.

Intentar veure uns motius clars de la repartició de tasques no té gaire sentit, i es tractaria només d'especulacions, però és clar que el mediador entre tots dos és Museu, que és pare (o fill) d'Eumolp i fill o deixeble d'Orfeu.

En la tradició tardana, trobem dues notícies que revelen una relació mestre-deixeble entre Orfeu i Eumolp. Ovidi n'és el primer testimoni. A les *Metamorfosis* ja tracta la connexió d'Orfeu i d'Eumolp en la variant de la iniciació en els misteris òrfics, juntament amb Midas. Però aquí ens interessa notar la inclusió de la parella Orfeu-Eumolp en un llistat de mestres i deixebles coneguts del mite en els versos en què Ovidi es queixa davant d'Amor del greuge que ha patit per seguir-lo com a deixeble. En concret, lamenta la seva desgràcia quan la compara amb els beneficis que van obtenir els deixebles esmentats de part dels seus mestres (*ex Ponto* 3.3.39-44 = OF 1097 III):

*Pro quibus exilium misero est mihi reddita merces,
id quoque in extremis et sine pace locis.
At non Chionides Eumolpus in Orphea talis,
in Phryga nec Satyrum talis Olympus erat,
praemia nec Chiron ab Achille talia cepit,
Pythagoraeque ferunt non nocuisse Numam.*

Per allò se'm pagà, dissortat de mi, amb l'exili com a gràcia,
és més, en llocs remots i sense pau.
No, no era així Eumolp fill de Quíone amb Orfeu,
ni amb el Sàtir de Frígia era així Olimp,
ni tals recompenses Quiró va obtenir d'Aquil·les,
i no expliquen que Numa fes mal a Pitàgoras.

³²¹ Una via d'aproximació entre tots tres, segons ha exposat GRAF (1974), és la dels poemes de Demèter. El Marbre de Paros dóna a entendre que almenys al segle III aC hi havia poemes d'Orfeu que tractaven el rapte de Persèfone. Aquest mateix tema semblava ser adequat als poemes de Museu i Eumolp que es devien recitar en el context del culte eleusini. També en el Marbre de Paros es llegeix el nom de Museu, que li dictà el poema i Eumolp posà per escrit. El procés és exactament el mateix que el que hem observat entre Orfeu i Museu.

La dada per si mateixa té el valor de posar en contacte els dos poetes des del punt de vista de la relació mestre-deixeble, però, quan la unim amb el passatge de *Met.* 11.92 i s. en què s'explica que Eumolp fou iniciat per Orfeu juntament amb Midas, es fa evident l'equiparació del motiu mestre-deixeble amb el motiu de la iniciació, com anem constatant en aquest apartat.

L'altre exemple clar, que no podem datar per manca de precisió, és recollit a la *Suda s. u.* Εὐμολπος (OF 1098):

Ἐλευσίνιος ἦτοι Ἀθηναῖος, υἱὸς Μουσαίου τοῦ ποιητοῦ, ὡς δέ τινες μαθητῆς Ὀρφέως, ἐποιοῖς τῶν πρὸ Ὀμήρου. γέγονε δὲ καὶ Πυθιονίκης· πρὸς λύραν γὰρ ἐπεδείκνυντο οἱ ποιηταί. οὗτος ἔγραψε τελετὰς Δήμητρος καὶ τὴν εἰς Κελεὸν ἄφιξιν καὶ τὴν τῶν μυστηρίων παράδοσιν, τὴν ταῖς θυγατράσιν αὐτοῦ γενομένην, ἔπη τὰ πάντα τρισχίλια. Χειροσκοπικὰ πεζῶς, βιβλίον α'.

Eumolp, Eleusini, o potser atenès. Fill del poeta Museu. Alguns el fan deixeble d'Orfeu. Poeta èpic, anterior a Homer. Fou vencedor en el certamen pític; car en aquella època els poetes hi competien amb acompanyament de la lira. Va escriure unes *Cerimònies de Demèter*, i també a propòsit de la visita de la deessa a Celeu i el lliurament dels misteris a les filles d'aquest. En total, tres mil hexàmetres. També va escriure un llibre de quiromància en prosa.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Com és habitual, no podem fer gaire cas del títol de les obres, ni cercar-hi una correspondència amb el que podria haver estat la poesia cultual recitada a Eleusis sota el seu nom. Malgrat tot, sembla que l'accent posat sobre les filles de Cèleu i la consegüent divergència de *l'Himne Homèric a Demèter* aporten un interès especial a la notícia de la *Suda*. I també fa l'efecte que el fet que se'l consideri deixeble d'Orfeu entra en contradicció amb la tradició que el feia fill de Museu. Es podria tractar, doncs, del reflex de la competència entre les dues línies de successió, fet que posa de relleu l'equivalència entre la successió genealògica i la successió poètica.

Així com Orfeu amb el temps va arribar a assumir un paper com a mestre de poetes i personatges diversos, qui li feia competència en aquests afers fou bàsicament Linos. De fet, se'ls entrellaçaren les biografies amb el motiu de mestre-deixeble i tots

dos intercediren en la formació poètica i musical d'uns mateixos personatges. Perquè, com a deixebles exclusivament de Linos, només ens hi apareix Pronàpides, en una notícia certament marginal. Així doncs, sembla que una primera via d'estudi hauria d'esbrinar quins motius han conduït a aquestes coincidències.

Els deixebles de Linos: Hèracles, Tàmiris, Pronàpides, Orfeu i Museu

En l'apartat dels mestres d'Orfeu, ja hem apuntat que la primera aparició de Linos com a mestre és a les representacions ceràmiques de la primera meitat del segle V. Boardman³²², tanmateix, fa notar l'especialització de les escenes en què apareix com a protagonista: “Apart from the Late Archaic scenes on Athenian vases of his fatal attempts to teach Herakles, L[inos] was little regarded in ancient art, despite his literary pretensions and the importance attributed to his role in the early history of music by antiquity. This is reflected only in the Classical scene, again on a Athenian vase, where accompanies Mousaios, apparently in the role of teacher, and the Hellenistic cult relief seen by Pausanias”. A mode de correlat de les paraules d'Hesíode, en les quals el qualificava de citarode i expert en tota mena de saviesa³²³, el personatge incorpora el valor del mestratge musical i poètic. Queda sempre al marge del model de transmissió en el si de la família i encaixa més en el model aristocràtic que hem descrit a propòsit de Quiró i Linos, respecte d'Orfeu, i d'Orfeu mateix. Sembla que el rol de *πρῶτος εὐρητής* li aplanava el camí per aparèixer en els testimonis literaris en segles posteriors com a mestre, no únicament relacionat amb les innovacions musicals, sinó també amb altres invencions o descobertes relacionables amb la poesia i la lletra. El primer autor que ens retorna la imatge de Linos com a tutor és Teòcrit (24.105), en una relació dels models mítics que transmetien el seu saber a Hèracles infant i, segles després, Diodor, en el llibre III, que probablement deriva de Dionisi Escitobràquion. No obstant això, es discuteix si la informació dels paràgrafs que parlen de Linos i els seus deixebles no han estat presos de l'obra de Dionisi sinó que serien un afegit de Diodor mateix³²⁴. Els noms que s'hi esmenten són Hèracles, Tàmiris i Orfeu.

³²² BOARDMAN (1992), Linos, *LIMC* VI, p. 290.

³²³ HES. fr. 305-6 MW (= Lin. fr. 2-3 B).

³²⁴ RUSTEN (1982), p. 134.

Hèracles

Les fonts que tracten la relació de Linos amb Hèracles se'ns presenten en dos suports diferents, les imatges de la ceràmica i els testimonis literaris³²⁵. El testimoni escrit és posterior cronològicament al visual i en pressuposa l'existència.

En la ceràmica, la relació és representada quasi exclusivament amb el motiu de la mort de Linos, a mans d'Hèracles. Les úniques excepcions són dues imatges, una peça del 460 aC aproximadament, en què es pot veure com Linos ensenya Íficles i Hèracles s'hi acosta, i un relleu d'època romana, en el qual es representa Hèracles assegut sostenint una cítara amb la mà i una persona que sembla que és Linos al seu costat³²⁶. A tota la resta d'escenes –set en total ens n'han arribat (*LIMC* 1667-1673)– l'episodi és el de l'atac al mestre. Es tracta d'obres de pintors diversos datades entre el 490 i el 450 aC. Així doncs, són sensiblement anteriors en el temps al testimoni literari d'Aqueu, el primer que coneixem escrit. Posteriorment, l'aparició de la parella a la comèdia d'Alexis demostra que el motiu era prou conegut per fer-ne befa.

Les primeres mencions d'un autor antic provenen, com hem dit, si fa no fa, d'aquesta mateixa època i les trobem al fragment d'un drama satíric d'Aqueu (*TrGF* 20 F 26 = Lin. fr. 74 B), intitulat *Linos*. En aquest fragment es compara la relació d'Hèracles amb Linos amb el procediment de llençar el λάταξ, les restes del vi, en el joc del còtabos i, per tant, s'atorga a Hèracles un paper de fustigador del mestre, com els baixos de la copa colpegen el plateret després de llençar-los des d'una certa distància en el banquet. Això comporta que el motiu de l'atac és conegut pel públic que assistia a la representació i, consegüentment, també fa pressuposar un coneixement de l'estadi anterior, el de la relació mestre-deixeble.

Aquesta tendència còmica es desplega totalment en el fragment de la comèdia d'Alexis (fr. 140 K.-A. = Lin. fr. 73 B), amb el títol *Linos* també. En aquest cas, la vena còmica s'explota a partir de la impossibilitat de conciliar el mestratge de Linos, que recomana les lectures d'Orfeu, Hesíode, Epicarm, Homer i Quèril, amb la voracitat, no precisament intel·lectual, d'Hèracles, que pretén assolir la instrucció amb la lectura d'un llibre de cuina. La paròdia queda servida amb el recurs a la golafreria d'Hèracles, un dels tòpics de la comèdia sobre l'heroi. Cal notar que en aquest grapat de versos no es fa esment de l'aspecte musical de l'ensenyament sinó només de les lliçons de lletra, però no sorprendria que l'ensenyament musical tingués part en l'obra. Malgrat la diferència del context d'allò que hem trobat a la ceràmica,

³²⁵ BOARDMAN (1992), Linos, *LIMC* VI, p. 290; SILVA (2002); AGUIRRE (2011).

³²⁶ *LIMC* 1666 i *LIMC* 1469 amb comentari p. 833, respectivament.

alguns elements ens resulten familiars: la presència de llibres, de rotlles, amb els ensenyaments del mestre són presents en algunes escenes de la ceràmica; de la mateixa manera, la referència al llibre com a element per provocar l'efecte burlesc era present ja a la comèdia antiga³²⁷ i continua aquí. El llibre passa de ser font de coneixement a convertir-se en protagonista de la sàtira, de la mateixa manera que es ridiculitza el paper del mestre. Tothom en aquell moment podria tenir en ment el final lamentable de Linos.

Les cites dels autors posteriors a la vinculació entre Linos i Hèracles posen en evidència que aquest Linos estava perfectament diferenciat de les altres representacions culturals i mitològiques de Linos.

La major part de les notícies escrites, a part dels fragments de comèdia que hem comentat, provenen del període hel·lenístic en endavant i són recollides en els fr. 61 i 62 de Bernabé.

D'entre les aparicions del motiu, mereix un breu comentari la cita d'Alcidamant a l'episodi de la mort de Linos a mans d'Hèracles. El text que emmarca l'epigrama fa així (Alcidam. *Ulix.* 24-25 (p. 32 Avezzù = 30 Muir) = Anth. Gr. App. Ep. sepulcr. 148, 1 = OF 1073 I; Lin. fr. 62 II B):

γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν μαθὼν, ὡς καὶ ἐπὶ
τῷ μνήματι αὐτοῦ δηλοῖ τὰ ἐπιγράμματα· [Alcidam. *Ulix.* 24 = OF 1073 I]
μουσικὴν δὲ Λίνος ὁ Καλλιόπης, ὃν Ἡρακλῆς φονεῖει.

Les lletres, fou Orfeu, en realitat, el primer que les va donar a conèixer. Ell les havia apreses de les mateixes Muses. Així ho indica, també, la inscripció de la seva tomba. [...] La música, la inventà Linos, fill de Cal·líope, que fou occit per Hèracles.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

De l'epitafi d'Orfeu, ja hem tractat la dada curiosa que Hèracles fou deixeble del poeta traci³²⁸. D'una banda, hem apuntat alguns motius per explicar per què Hèracles és aquí deixeble d'Orfeu i no de Linos i què aportava la modificació de la

³²⁷ Aristòfanes ens forneix un exemple de l'ús de llibres a *Ocells* v. 959-991, on un cresmolog i Pisteter tenen una disputa sobre un aplec d'oracles. A *Cavallers* també la possessió i el contingut d'una col·lecció d'oracles alimenten una disputa entre els protagonistes per obtenir el favor del poble.

³²⁸ Cf. "Hèracles, deixeble d'Orfeu", p. 138.

tradicció en aquest punt. D'altra banda, però, no queden dubtes que Alcídant coneixia la mort de Linos per obra d'Hèracles i que el context era el de la invenció de les lletres i la música. Els motius de la mort i el de la innovació o invenció són dos elements que apareixen molt sovint units en els relats del personatge. No queda, per tant, més opció que veure en aquest nou tractament una intenció de promoure una variant del mite. I aquesta, la de l'epitafi, certament pretenia que es valorés de manera diferent o bé Hèracles o bé Orfeu. En la declamació d'Alcídant, Linos continua sent-hi, però només amb la marca de la seva mort violenta a mans de l'heroi, sense fer explícit l'episodi de la contalla previ a l'atac. El relat dels fets i la disposició de la informació fa pensar que la separació de la llegenda en dos apartats és intencionada, per evitar alguna mena de contradicció: en el primer punt, se cita l'educació d'Hèracles per Orfeu, amb el silenci forçat de la intervenció de Linos; en l'altre, se cita Hèracles com a autor de la mort de Linos, sense que se n'expliciti el motiu tal com la tradició el presentava. També fa pensar que la intenció de l'epigrama era a més a més marcar distàncies amb la tradició habitual i que a la relació Orfeu-Hèracles s'atorgava un valor almenys similar a la tradició de mestre-deixeble entre Linos i Hèracles.

El testimoni de Pausànias, segles més tard, és un exemple de l'esforç per distingir diferents herois o personatges anomenats Linos en funció de les activitats que dugueren a terme, o dels cultes que rebien. A 9.29.9, conclou que el Linos mestre d'Hèracles era diferent del poeta de qui coneixien obra en hexàmetres. La intenció de Pausànias és paral·lela a les de les notícies dels lexicògrafs i escoliastes que malden per establir tants personatges com llegendes han vist documentades. I és que el motiu de l'educació d'Hèracles és molt utilitzat per caracteritzar Linos, de vegades, com a tret distintiu i excloent, quan es tracta d'ubicar el poeta entre d'altres poetes antics³²⁹, altres vegades només com a informació complementària. El motiu, doncs, era determinant, ja sigui perquè era una característica apta per remarcar aïlladament, ja sigui perquè era consubstancial al personatge i insistia en la idea dels mecanismes de la successió poètica, tot i que en aquest cas amb un resultat nefast per al mestre.

La mort de Linos en el mite sovint apareix lligada a un episodi de violència, malgrat que, en cada circumstància, el protagonista de l'atac actua de manera diferent i per causes diverses. En això no difereix d'altres poetes. Ara bé, no deixa de ser sorprenent que la relació amb un deixeble és la que li provoca la mort, quan en la

³²⁹ TATIAN. *Or. ad Graec.* 41.1 (73 Marc), EUSEB. *Chron.* II 46 Schöne (= Lin. fr. 7 I B), SCHOL. Theoc. 24, *Suda s. u.* Λίνοϛ (= Lin. fr. 54 B).

majoria de casos que hem discutit ha quedat clar el paper preponderant del mestre sobre el deixeble. També s'ha fet palès el valor de la transmissió del coneixement musical i poètic i el paper fonamental per a la inserció en l'ofici i el rol en la societat que l'acull. És cert que poca cosa en sabem, de la dedicació d'Hèracles a la poesia³³⁰; en canvi, molt més de la seva força extrema i brutalitat. Potser hauríem de pensar en un episodi elaborat més per refermar aquesta imatge d'Hèracles que no per a Linos.

Una variant d'aquesta relació apareix a la notícia de Teòcrit, a l'Idil·li XXIV sobre Hèracles infant. Teòcrit distingeix els ensenyaments de lletra, dels quals s'ocupà Linos, dels ensenyaments de música, que li foren transmesos per Eumolp, fill de Filammó. Encara que se li adjudiquin uns ensenyaments molt precisos, el nexa entre les figures d'Eumolp i d'Hèracles és especialment fort gràcies al motiu de la iniciació d'aquest heroi a Eleusis. Cadascuna de les informacions que aporta Teòcrit divergeix de les tradicions principals, conegudes. En primer lloc, se'ns fa estranya la consideració per separat dels dos aspectes, tot i que Linos va passar a ser considerat en èpoques més tardanes com l'introducció i adaptador de les lletres a la llengua grega. El nom del poeta Eumolp, per si mateix, es fa apropiat per encarnar el paper de mestre de música. I de la relació amb Filammó, no tenim cap altra notícia que aquesta. Aquesta mena d'informacions, amb gust pel detall distint, s'escauen a un autor hel·lenístic com Teòcrit.

La filiació d'Eumolp respecte de Filammó, inconeguda de cap altra font, té el valor de tornar a reunir entrelaçats entre mitemes biogràfics les figures dels poetes mítics. També és destacable la transformació del motiu de la iniciació en els misteris eleusinis en una relació de transmissió de coneixements musicals. El context i, com hem comentat, les característiques mateixes de la seva poètica, en podrien donar una explicació plausible.

Tàmiris

El motiu de l'aparició de Tàmiris entre els deixebles de Linos ha de ser, sense cap mena de dubte, la trajectòria del poeta com a expert en la lira. Tant si la font és més antiga (Dionisi Escitobràquion) com si prové de Diodor, Tàmiris formava part del conjunt de poetes primigenis a qui els grecs atorgaren la funció d'aplanar el camí al Poeta Homer. No obstant això, cal explicar per què apareix relacionat amb Linos.

³³⁰ Cf. OLMOS (2011), esp. p. 325-28, i l'apartat sobre la mort de Linos a mans d'Hèracles, p. 358.

La contribució de la imatge d'aquest darrer poeta com a mestre de música a la ceràmica i les notícies que el feien símbol mateix de la poesia foren decisives per supeditar l'aprenentatge poètic de Tàmiris a Linos.

El text de Diodor ens mostra en passatges separats alguns elements de la successió poètica fins a Homer, que no apareix complerta fins a autors més tardans. El passatge que mereix el comentari és el que explica que Linos va introduir les lletres pelàsgiques (3.67.2 = Lin. fr. 55 I B). A continuació, Diodor parla dels deixebles del poeta i els tres noms citats són Tàmiris, Orfeu i Hèracles (3.67.2 = Lin. fr. 59a I B):

τὸν δὲ Λίνον ἐπὶ ποιητικῇ καὶ μελωδίᾳ θαυμασθέντα μαθητὰς σχεῖν πολλοὺς, ἐπιφανεστάτους δὲ τρεῖς, Ἡρακλέα, Θαμύραν, Ὀρφέα.

Poc després (3.67.4 = Lin. fr. 55 II B), explica quin profit en tragué, de l'adaptació de les lletres a la llengua grega, deixar-hi escrites les gestes del primer Dionís i altres llegendes mitològiques:

τὸν δ' οὖν Λίνον φασὶ τοῖς Πελασγικοῖς γράμμασι συνταξάμενον τὰς τοῦ πρώτου Διονύσου πράξεις καὶ τὰς ἄλλας μυθολογίας ἀπολιπεῖν ἐν τοῖς ὑπομνήμασιν. ὁμοίως δὲ τούτοις χρήσασθαι τοῖς Πελασγικοῖς γράμμασι τὸν Ὀρφέα καὶ Προναπίδην τὸν Ὀμήρου διδάσκαλον, εὐφυῆ γεγονότα μελοποιόν.

De Linos s'afirma, doncs, que va escriure en lletres pelàsgiques una composició sobre el primer Dionís; i que, en els seus apunts també deixà consignats altres relats mítics. L'alfabet pelàsgic, també el van emprar Orfeu i Pronòpides, aquell que fou mestre d'Homer i un excel·lent compositor de melodies.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Com podem llegir, alguns altres poetes les van fer servir. És destacable el nom d'Orfeu, però sobretot el de Pronòpides, el mestre d'Homer. Tzetzes³³¹ entén que Pronòpides fou deixeble de Linos i aporta l'autoritat de Diodor per confirmar-ho. Així doncs, Diodor deixa entendre que l'art dels poetes de referència dels grecs prové de Linos i de les seves aportacions a la música i l'escriptura.

³³¹ Ex. II. p. 14, 11; p. 17, 9 Hermann (= Lin. fr. 63a I-II B).

Malgrat tot, en llegir els noms dels deixebles de Linos, també es fan evidents les peculiaritats d'aquesta successió poètica. Tàmiris arriba a perdre la condició de poeta per excés de zel; Orfeu, reclòs en un calaix poètic ben diferent a l'homèric, acaba també fracassant amb la seva poesia; i finalment, Hèracles no pogué accedir la música i la lletra. La contraposició entre Tàmiris i Hèracles ofereix aquí una reflexió sobre l'excel·lència natural i la dedicació i esforç en una tasca que requereix uns dots especials, i les conseqüències de la gestió d'aquesta capacitat.

Però allò que mereix destacar sobretot d'aquestes línies de Diodor és la qualificació dels poetes arcaics com a agents civilitzadors i estructuradors de la societat en àmbits com la festa i la religió. Tàmiris probablement apareix en la relació de Diodor per haver ampliat el paper de Linos en la descoberta de la música i la poesia com a element vertebrador de la societat. Aquest fet es deixa explícit en una formulació objectiva: les descobertes tècniques de Linos permeten a Tàmiris continuar el paper de Linos en el camp de la innovació musical i tècnica (lletra) i en perpetua el llegat. Wilson³³² posa en relació les innovacions musicals que van tenir lloc a Atenes a la segona meitat del segle V amb la tragèdia de Sòfocles intitulada *Tàmiris* i l'oposició amb la musa homèrica. Potser podem veure també en aquest passatge de Diodor el ressò d'aquesta disputa amb la cita anecdòtica de la innovació tècnica.

El rossegall d'aquestes notícies sol arribar fins a èpoques molt posteriors. L'obra de l'emperador bizantí Constantí Porfirogènit, al segle X, n'és un altre exemple, que no ens aporta més que la indicació del nexse mestre deixeble entre tots dos³³³: Θάμυριν τὸν Λίνου μαθητήν.

Pronàpides

Com hem comentat en l'apartat anterior, el nom de Pronàpides apareix citat per Tzetzes (Lin. fr. 63a B) com a deixeble de Linos. Aquesta afirmació de l'erudit bizantí és el resultat de la interpretació del passatge de Diodor que hem reproduït (3.67.4) en què s'afirma que va fer ús de les lletres pelàsgiques adaptades per Linos. Es tracta, doncs, d'una relació mestre-deixeble en què el que es transmet és el coneixement tècnic que facilita l'escriptura. El fet cobra interès per l'explicació de Diodor segons la qual fou mestre d'Homer.

³³² WILSON (2009), esp. p. 70-79.

³³³ CONSTANT. PORPHYROG. *de virtut.* 1.208 (= Lin. fr. 60 II B).

Orfeu

Les informacions que ens lliguen Linos i Orfeu com a mestre i deixeble han estat tractades en els apartats sobre Orfeu³³⁴.

Museu

L'única font que ens testimonia la relació mestre-deixeble entre els poetes Linos i Museu és la copa de figures roges ARV² 1254 del pintor d'Erètria que s'exposa al Louvre³³⁵. Se situa a l'entorn dels anys 430-420. Hi apareixen assegut Linos amb un rotlle a la mà i Museu, que sosté també unes tauletes d'escriptura. Els personatges són identificats amb la inscripció dels noms, a sobre de cada figura. No són els únics signes escrits de l'escena, sinó que en el rotlle de paper de Linos es llegeixen unes lletres a partir de les quals Beazley³³⁶ ha conjeurat els termes ΣΟΦΡΟΣ[ΥΝΕΝ i ΘΕΟΝ ΑΙ]ΕΙΓΕΝΕΤΑΟΝ. Justifica la lectura σοφροσύνη perquè “was one of the keywords of the old ideal in education” i θεῶν αἰ(ει)γενετῶν pel paral·lel amb un vers dels fragments pseudohesiòdics dels *Preceptes de Quiró*³³⁷, que era ben conegut al segle V a Atenes. L'autor destaca que “the book may be thought of a didactic work in the nature of the Χιρώνοϋ ὑποθήκαι”. També apunta la possibilitat, tot i que no la confirma, que podria haver circulat una obra intitolada *Preceptes al seu fill Museu*, per analogia amb el títol esmentat abans i amb l'obra de Museu *Preceptes al seu fill Eumolp* que se cita a la *Suda*. Si això fos així, hauríem d'entendre que Museu era considerat fill de Linos, relació que no tenim testimoniada.

Un aspecte que subratlla Kauffmann-Samaras en el comentari sobre la imatge és certament important: “L'image de M. face à Linos, son père et éducateur, évoquerait alors probablement sa qualité d'écrivain étant donné qu'on lui attribuait une œuvre littéraire considérable”. I és que les primeres notícies que tracten de Museu tenen una relació directa amb l'escrit. Una col·lecció dels seus oracles estava en mans dels Pisistràtides i fou suposadament manipulada per Onomàcrit (HERODT. 7.6). També des de molt aviat va ser relacionat amb Eleusis, probablement amb els textos que es devien usar en les cerimònies. La producció del poeta a Atenes va anar creixent considerablement i distribuïda en àmbits diversos, de manera que entra dins

³³⁴ Cf. p. 132 i 138.

³³⁵ KAUFFMANN-SAMARAS (1992), Mousaios, *LIMC* VI 1, p. 687.

³³⁶ BEAZLEY, J. D. (1948), p. 340.

³³⁷ Fr. 283 MW = 218 Most.

la lògica de l'època l'atribució d'un mestre, amb tradició i reputació, que alhora donés a la seva poesia legitimitat i prestigi.

La tradició iconogràfica de les representacions de Linos com a mestre d'Hèracles podria haver comportat la redirecció de l'escena vers contextos diferents, com el que ara hem vist. La relació de Linos amb Museu és, en darrer terme, el resultat de la creació atenesa del personatge, i la inserció de Museu dins una tradició oposada a la d'Homer i Hesíode, tant pel contingut de la poesia i el context en què es recordava com per la procedència mateixa del poeta, que oscil·lava entre les arrels ateneses i les tràcies. Les genealogies del poeta i aquesta vinculació i dependència de Linos remen en la mateixa direcció: la construcció d'un personatge àtic símbol poètic propi d'Atenes, prou allunyat d'Orfeu i d'Homer i Hesíode i amb prou entitat per formar part de la tètada citada per autors posteriors com Hípias o Plató.

A partir dels trets que en època antiga s'atribuïen als poetes es construeix un sistema racionalitzat que organitza les relacions entre ells en termes de mestre i deixeble. En alguns casos, nodrien disputes sobre privilegis i qüestions d'autoritat. Hem vist com alguns d'aquests biografemes són tardans i substitueixen un altre tipus de relació, la genealògica, potser més antiga. Malgrat tot, n'hem tractat alguns que ja despunten en èpoques força antigues.

Bona part de responsabilitat d'aquest sistema de relacions correspon a les reflexions crítiques literàries que poetes i sofistes duen a terme a Grècia des del segle V. Fruit d'aquestes reflexions, s'incentiven també els mitemes referents a les descobertes musicals i poètiques i a les fundacions de modes i gèneres. Els inicis de la crítica comporten una humanització de la feina poètica i també probablement la inclusió i l'intercanvi de motius biogràfics entre els poetes. Moltes de vegades semblen respondre a disputes sobre el predomini d'un poeta, d'una zona o d'un grup.

Tots els poetes que han volgut ser incorporats en la història literària protagonitzada pels homes privilegien la via formativa per mitjà de la relació personal mestre-deixeble, sense pràcticament tenir en compte la intervenció divina, si exceptuem el tòpic de la cessió de l'instrument; en canvi, en poetes com Epimènides, malgrat que en èpoques tardanes la nova atribució d'obra l'acostà a altres poetes, té més consistència el paper de purificador i de profeta assignat des d'antic i es permet fugir de les relacions convencionals de mestre-deixeble i emfasitzar la relació amb la divinitat. És a dir, manté una imatge coherent de θεῖος ἀνὴρ.

En un nivell més concret, tant valor tenen les coincidències com les divergències entre els personatges involucrats. Com a exemple, recordem els casos de deixebles exclusivament d'Orfeu: els fills d'Hipsípila i Eumolp. Els fills de Jàson i Hipsípila són el reflex de la participació d'Orfeu en la llegenda dels argonautes; Eumolp, relacionat amb l'àmbit de la iniciació mística per la proximitat amb Midas, podria haver estat afegit per un acostament d'Orfeu a Eleusis. Així doncs, la característica pròpiament d'Orfeu, pel que fa a les relacions mestre-deixeble, s'orienta vers la iniciació dels joves i a la dels misteris. Altres interessos, com l'associació amb les doctrines pitagòriques, han fet incorporar poetes com Amfion en el llistat de deixebles.

En aquest apartat té un gran valor la iconografia. Les peces de ceràmica amb escenes en què apareixen un mestre i un deixeble són nombroses i indiquen la importància que s'atorgà a la transmissió de la poesia, especialment a Atenes. La tipologia és una, i els protagonistes diversos. Hem analitzat en aquestes pàgines com Museu pot fer de frontissa entre Orfeu i Linos: n'esdevé el deixeble ideal, per semblança amb Apol·lo i en oposició a Hèracles. La presència de l'escriptura és constant i revela un nou mode en la transmissió de la *paideia*.

Dedicació de poemes: d'Orfeu a Museu i Linos; de Linos a Himeneu

D'Orfeu a Museu

Associat al fet del magisteri, apareix el motiu que enllaça els poetes per la via de la dedicatòria de poemes. És un recurs que es repeteix en la literatura atribuïda a Orfeu i el cas més recurrent és el de la dedicatòria de poemes d'Orfeu a Museu. Habitualment s'adapta a un esquema comú: en el proemi se cita Museu com a destinatari del poema amb una fórmula que s'insereix en la tradició de la poesia didàctica i que pren com a models Hesíode (*Op.* 213) o Empèdocles (fr. 8 Wright, 4). S'atrau l'atenció del deixeble/lector tot destacant la importància de les veritats que se li revelaran.

En alguns d'aquests casos, Museu és presentat com a fill; en d'altres, simplement com a deixeble. Els textos que recullen les expressions d'aquest estil, però, pareixen ser producció d'èpoques tardanes, encara que la fórmula en si i l'exordi en general pot tenir un origen més antic. Entre els exemples que incorporen

l'encapçalament solemne, trobem el vers inicial d'*Efemèrides* (OF 759) i els de les dues versions del *Testament* (OF 377; OF 378).

Les fórmules usades presenten entre si moltes semblances: comencen amb un vers típic de la literatura òrfica (φθέγξομαι οἷς θέμις ἐστί, θύρας δ' ἐπίθεσθε βέβηλοι) i continuen amb la invocació al deixeble. Així llegim a Ps.-Justin. *Coh. Ad Gr.* 15.1 (OF 377) Σὺ δ' ἄκουε, φαεσφόρου ἔκγονε Μήνης, / Μουσαῖ', ἐξερέω γὰρ ἀληθέα. El versos que transmet Eusebi repeteixen pràcticament la mateixa seqüència (Euseb. *Praep. Ev.* 13.12.4 = OF 378): σὺ δ' ἄκουε, φαεσφόρου ἔκγονε Μήνης / Μουσαῖ'. ἐξενέπω γὰρ ἀληθέα. El testimoni de Tzetzes es permet més variacions (Tzetz. *Prol. ad Hesiod.* 21 Gaisf. = OF 759): Πάντ' ἐδάης Μουσαῖε θεοφραδές. εἰ δέ σ' ἀνώγει / θυμὸς ἐπωνυμίας μήνης κατὰ μοῖραν ἀκοῦσαι, / ρεῖῖά τοι ἐξερέω, σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν, / οἷην τάξιν ἔχοντα κυρεῖ.

El nom de Museu no apareix únicament en el proemi, sinó que és possible en qualsevol altre vers. Aquest és l'esquema que se segueix a les *Argonàutiques Òrfiques* (1191-3), quan apareix el nom o simplement amb l'ús d'una forma verbal en mode imperatiu, que dóna a entendre la presència de l'interlocutor que està amatent a allò que s'hi explica. En altres casos, se li adreça com a fill (*Rapsòdies* OF 138; *Sobre els sismes* 1 = OF 778) i, en altres ocasions, se suposa que el poeta adreça l'exhortació a Museu, però no hi apareix el vocatiu (*Dodecaetèrides* 1-3 = OF 731).

Volem destacar separadament el proemi o εὐχή que encapçala el recull dels *Himnes Òrfics* i el text que està sobreescrit en els manuscrits³³⁸. La dedicatòria inicial (Ὀρφέως πρὸς Μουσαῖον, εὐτυχῶς χρῶ ἑταῖρε) conté el nom del poeta³³⁹. A més a més, els dos primers versos contenen de nou una apel·lació a Museu a aprendre el ritus i la pregària:

Μάνθανε δῆ, Μουσαῖε, θηηπολίην περισέμνην,
εὐχὴν, ἧ δῆ τοι προφερεστέρη ἐστὶν ἀπασέων.

Aprèn, Museu, el ritu més sagrat,
la pregària, que és la millor de totes.

³³⁸ RICCIARDELLI (2001) i (2008), p. 328.

³³⁹ Les tres darreres paraules, però, podrien ser la dedicatòria del copista, del donant del llibre o de l'autor del proemi a Museu o a un amic (Cf. RICCIARDELLI, *ibid.*).

Ricciardelli considera que aquests dos primers versos foren afegits en una segona etapa a la col·lecció per al culte d'un santuari òrfic. Linforth³⁴⁰, en el comentari a aquests passatges, relaciona la tècnica no amb una simple forma de dedicatòria sinó amb la justificació de la producció pseudoepigràfica en nom d'Orfeu: cada poeta que fa poesia de tema òrfic escriu allò que li dicta i inspira Orfeu i juga el paper de Museu com a amanuense. L'afirmació que la figura de Museu podria haver estat creada amb aquesta funció ens sembla agosarada, ja que deixa de banda el paper de Museu com a poeta d'oracles i d'himnes que testimonien respectivament Heròdot (7.6), per als temps dels Pisistràtides, i Pausànias (6.1.5), en relació amb el culte gestionat pels Licòmides a Flia.

Aquestes tradicions, en darrer terme, ens menen al text del Papir de Berlín (Mus. fr. 57 B = OF 383) del segle II aC. A les línies inicials trobem escrit el procediment del dictat d'Orfeu i l'escriptura de Museu:

<Ορφεὺς υἱὸς ἦν Οἰάγ>ρου καὶ Καλλιόπης τῆς <Μούσης, ὁ δὲ Μουσ>ῶν βασιλεὺς Ἀπόλλων τού<τῳ ἐπέπνευσεν, ὅθεν> ἔνθεος γενόμενος <ἐποίησεν τοὺς ὕμνους,> οὓς ὀλίγα Μουσαῖος ἐπα<νορθώσας κατέγρ>αψεν· παρέδωκεν δὲ <τὰ Ὀρφείως ὄργι>α σέβεσθαι Ἕλλησὶν τε καὶ <βαρβάρους, καὶ κ>α<θ'> ἕκαστον σέβημα ἦν ἐ<πιμελέστατος περι> τελετὰς καὶ μυστήρια καὶ <καθαροὺς καὶ> μαντεῖα.

Orfeu era fill d'Eagre i de la Musa Cal·líope i Apol·lo, el rei de les Muses, l'inspirà. Per això, posseït del déu, va compondre els himnes que Museu va posar per escrit, després d'haver-ne corregit poques coses. Va transmetre a grecs i bàrbars que es veneressin els sagrats ritus d'Orfeu, i segons cada acte de culte, va tenir molta cura de les iniciacions, els misteris, les purificacions i els oracles.

La imatge ens remet tant a la iconografia que hem comentat, com a la dedicatòria dels poemes a Museu. El text continua amb un relat sobre el rapte de Persèfone, tema que no sembla intranscendent. És Museu, i no Orfeu, qui té l'autoritat sobre el culte eleusini. La manera com Museu posa per escrit el text, amb sentit crític, implica ja transcendir el paper de deixeble i deixa entreveure un estatus

³⁴⁰ Cf. LINFORTH (1941), p. 123-137.

especial de Museu respecte d'Orfeu³⁴¹. El fet de posar per escrit els poemes que emanen d'Orfeu comporta una adaptació al rerefons cultural en què es mou Museu.

D'Orfeu a Linos

La dedicatòria de poemes s'estén com a patró introductor i a poemes que suposadament dedicà Orfeu a Linos³⁴². Els testimonis que ens han fet arribar la dada no ens transmeten el vers o les paraules de la dedicació, sinó que constaten simplement el fet, de manera que no podem establir si hi havia cap dependència formal entre les obres.

De Linos a Himeneu

La producció pseudoepigràfica de Linos també s'integra en la tendència a incorporar una dedicatòria a un deixeble poeta. El fet es concreta amb una dedicació de Linos a Himeneu³⁴³. Aquest Linos ha fet ja un llarg recorregut, des que fou citat per Píndar com a germà d'Orfeu i fill de Cal·líope i Apol·lo, i se'l considera autor d'obres cosmogòniques (Lin. fr. 82 I B).

Les dades precises ens presenten el nom del poeta Himeneu com a destinatari d'un poema teològic de Linos (*Theol. Arithm.* 67.2 de Falco = Lin. fr. 82 I B). West³⁴⁴ estableix un paral·lel amb l'apel·lació d'Orfeu a Museu que hem vist abans ("Linus is made to address his teaching to him in imitation of the convention by which Orpheus revealed his mysteries to Musaeus") i pensa que els versos podrien encapçalar també el poema cosmogònic que s'atribuí a Linos. De fet, aquest Linos autor de cosmogonies té molt poc a veure amb el citarode fill de Musa, hàbil en tota mena de saviesa que trobem en temps antics; el seu nom és usat per signar poemes de caire cosmogònic. La transformació es degué produir, segons West, abans de la fi del segle III aC.

Així doncs, de la mateixa manera que Linos va poder ser aparellat amb Orfeu en aquests tipus d'obres, també els escrits fets sota el seu nom quedaven homogeneïtzats en uns patrons comuns. Hem trobat aquest proemi amb la dedicació

³⁴¹ COLLI (1977), vol. I, p. 410 en el comentari al fragment 4[B 21] recorda que Aristòtil (*de philos.* fr. 7 Ross) afirma que Onomàcrit actuà de manera semblant amb els poemes d'Orfeu. Onomàcrit va ser conegut per interpolar suposadament un oracle a la col·lecció dels oracles de Museu que obraven en poder dels Pisistràtides (HERODT. 7.6).

³⁴² SCHOL. Hom. Σ 570 c¹ (IV 556 Erbse), EUST. in *Il.* p. 1163, 56 (= Lin. fr. 77 I i II B).

³⁴³ Tractarem més àmpliament aquest personatge en el capítol sobre les circumstàncies de la mort dels poetes, concretament a l'apartat "La mort abans d'hora: Himeneu", p. 362 i s.

³⁴⁴ WEST (1985), p. 58-60.

del poema cosmogònic a un deixeble en els casos d'Orfeu a Museu i a Linos, com hem esmentat en l'apartat anterior. La falta dels versos de la dedicació del poema a Himeneu no ens deixa veure en quins termes es produïa aquesta interpel·lació, perquè s'esmenta amb una sentència genèrica a *Theologumena Arithmetica* 67.2 (διὸ καὶ Λίνος ὁ θεολόγος ἐν τῷ Πρὸς Ὑμέναιον δευτέρῳ θεολογικῷ φαίνεται λέγων). L'únic que podem constatar és l'evolució del personatge de Linos, de poeta que encarna el cant del plany mateix a un poeta cosmogònic diversos segles després. En aquesta evolució, Linos ha tingut un curiós company de viatge, un altre poeta, Himeneu.

Himeneu ha estat citat com a germà de mare, per Píndar, i de pare també des del segle IV per Asclepiades de Tràgil. Píndar mateix els iguala també en el fet de donar nom a un tipus de cant. Són nombrosos els autors que recullen els punts bàsics de la referència pindàrica: l'eponímia i la mort prematura. Apareix també entremesclat entre els noms que ornem les genealogies variades d'aquests poetes mítics: és fill de Clio, d'Urània, de Magnes, de Cal·líope. Alhora és l'ἑρώμενος de Tàmiris i objecte de desig d'Apol·lo³⁴⁵. Mentrestant, ens arriben notícies que va ser motiu d'interès dels òrfics, perquè afirmaven que havia estat ressuscitat per Asclepi, segons afirma Apol·lodor (3.10.3) i recullen els escolis a Píndar i Eurípides (= OF 365). Fins i tot és el protagonista de la història novel·lesca que explica Servi (*in Aen.* 4.99): confós amb una jove per la seva bellesa extraordinària, és raptat entre un grup de verges ateneses per uns pirates en les cerimònies dels misteris d'Eleusis.

Cap d'aquests elements no explica per què pren aquesta posició de privilegi en el poema de Linos, però la presència recurrent entre el mateix grup de personatges i amb uns mitemes biogràfics repetits és suficient per justificar un altre punt de contacte: la transmissió del saber que emana d'un poeta a un altre. Ja sigui que se cercava una relació paral·lela a la d'Orfeu i Museu, o que es volgués donar entrada a un nou tipus de producció poètica atribuïda a Himeneu, sembla que la dedicació no caracteritza tant Himeneu com Linos, que fuig de la imatge típica que s'havia popularitzat com a mestre de música, amb el punt àlgid de la mort a mans d'Hèracles, i es manté de ple en una altra mena d'activitat, més semblant a la que mostra la copa del Louvre amb Museu i els escrits sobre el rotlle de paper. Orfeu li pren el paper d'instructor de Museu i se supleix la seva pèrdua amb un altre personatge, preparat igualment per circular amb desimboltura en aquest món paral·lel dels poetes primers dels grecs.

³⁴⁵ ANTON. LIB. 23. La seva aparició va lligada a la rivalitat entre Apol·lo i Hermes: quan Apol·lo queda corprès de la bellesa del jove, Hermes prepara el robatori de les vaques del déu.

Iniciació en cultes místèrics

S'han incorporat en les biografies dels poetes escenes d'iniciació en cultes, especialment de caire místic, i en els coneixements esotèrics. Per descomptat, alguns poetes (Orfeu, Eumolp) són més propensos a prendre part en aquests afers, perquè s'ha fet servir la figura com a fundador o sacerdot principal d'un culte. Són importants, així mateix, els mites etiològics que giren al voltant de la iniciació de fundadors i de poetes vinculats a cultes i santuaris. El motiu tractava de justificar, mitjançant la sanció divina o la intervenció d'un mortal prou qualificat, el paper transmissor del poeta dels coneixements a què ha tingut accés.

El cas de les τελεταί és especialment apropiat per ser representat com una transmissió del coneixement i de la tècnica amb què s'ha de desenvolupar un ritu. Els termes que habitualment apareixen per descriure la revelació i la transmissió de ritus i la transformació del culte pertanyen al camp semàntic de l'ensenyament i l'aprenentatge. El fidel acudia al ritual amb l'esperança d'obtenir un coneixement que li permetria un alliberament, una puresa o una manera de viure nova, per accedir a un estat millor en el més enllà³⁴⁶. El paper del poeta, i en aquest cas ens referim especialment a la figura d'Orfeu, és ser capaç de transmetre aquests coneixements que ha adquirit per mitjà de la seva música i la seva paraula. L'objectiu de la τελετή és ensenyar i, per tant, qui la rep i després la transmet, fa de mediador: a aquest paper, Orfeu hi afegeix una extraordinària aptitud poètica que ja posseïa prèviament, ja sigui per natura o per uns aprenentatges previs. A més a més, en el cas dels misteris i de la iniciació, el poeta revesteix certes prerrogatives dels mags: la seva poesia encantava i tenia uns poders que anaven més enllà de la fascinació o de l'entreteniment³⁴⁷. Jiménez assenyala els verbs que posen de relleu el caràcter didàctic d'aquests tipus de ritus i les passes que pareix seguir l'aprenentatge, la modificació i la institució o refundació del ritual i l'ensenyament als homes: en un primer moment fa notar una etapa de recepció de les τελεταί, de manera que s'estableixen els orígens dels ritus que s'adapten a Grècia. L'arrel μαθ- cobra protagonisme en el relat de Diodor, per posar-ne un exemple: μανθάνω és el verb que fa servir quan explica que Dionís, en

³⁴⁶ JIMÉNEZ (2008), p. 92-3.

³⁴⁷ GRAF-JOHNSTON (2007), p. 168-172.

contraprestació a l'ajuda rebuda, va transmetre les τελεταί a Càrops, l'avi d'Orfeu, i aquest alhora al seu pare Eagre (3.65.6 = OF 502):

μετὰ δὲ ταῦτα τῷ μὲν Χάροπι χάριν ἀποδιδόντα τῆς εὐεργεσίας παραδοῦναι τὴν τῶν Θρακῶν βασιλείαν καὶ διδάξαι τὰ κατὰ τὰς τελετὰς ὄργια· Χάροπος δ' υἱὸν γενόμενον Οἴαγρον παραλαβεῖν τὴν τε βασιλείαν καὶ τὰς ἐν τοῖς μυστηρίοις παραδεδομένας τελετὰς, ἃς ὕστερον Ὀρφέα τὸν Οἰάγρου μαθόντα παρὰ τοῦ πατρός, καὶ φύσει καὶ παιδείᾳ τῶν ἀπάντων διενεγκόντα, πολλὰ μεταθεῖναι τῶν ἐν τοῖς ὀργίοις· διὸ καὶ τὰς ὑπὸ τοῦ Διονύσου γενομένας τελετὰς Ὀρφικὰς προσαγορευθῆναι.

Després d'això, com a agraïment pel favor de Càrops, [Dionís] li va donar el regne dels tracis i li ensenyà els ritus de les iniciacions. Eagre, que va ser el fill de Càrops, va heretar el regne i les iniciacions transmeses en els misteris. Més tard Orfeu, el fill d'Eagre, que les havia après del pare i per natura i educació era superior a tots, en va modificar molta part dels ritus. Per això les iniciacions establertes per Dionís van anomenar-se òrfiques.

També apareix la mateixa arrel quan explica que va ser μαθητής dels Dàctils (5.64.4 = OF 519, 940 I), en un passatge que comentarem en l'apartat següent. En testimonis tardans, finalment, apareix directament el verb διδάσκω i ἐκπαιδεύω per designar l'acció del poeta en relació amb les τελεταί que introduí.

Els Dàctils

Així doncs, tenint en compte aquestes consideracions generals, els Dàctils de l'Ida són els encarregats de transmetre a Orfeu els coneixements referents a les iniciacions. Diodor presenta com a equivalent el fet d'iniciar-se amb el fet d'esdevenir deixeble d'aquests personatges màgics. A 5.64.4 (= OF 519) exposa que els Dàctils eren originaris de l'Ida de Frígia i que, establerts a Samotràcia, podrien haver instruït Orfeu³⁴⁸. La font d'aquesta notícia és Èfor, com esmenta Diodor mateix. Per tant, la informació remet al segle IV aC, i cobra valor perquè, a més d'associar Orfeu amb aquests tipus de personatges iniciadors amb trets màgics,

³⁴⁸ També Pitàgoras va ser iniciat pels Dàctils (PORPH. *Vit. Pyth.* 17). No és l'únic cop que coincideixen motius biogràfics entre aquestes dues figures, cf. p. 141, 206 i 259.

dibuixa un perfil del poeta com a iniciador en societats secretes de guerrers amb ritus d'iniciació³⁴⁹:

ἔνιοι δ' ἱστοροῦσιν, ὧν ἔστι καὶ Ἔφορος (*FGrHist* 70 F 104), τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους γενέσθαι μὲν κατὰ τὴν Ἰδὴν τὴν ἐν Φρυγίᾳ, διαβῆναι δὲ μετὰ Μυγδόνοιο εἰς τὴν Εὐρώπην· ὑπάρξαντας δὲ γόητας ἐπιτηδεῦσαι τὰς τε ἐπωδὰς καὶ τελετὰς καὶ μυστήρια, καὶ περὶ Σαμοθράκην διατρίψαντας οὐ μετρίως ἐν τούτοις ἐκπλήττειν τοὺς ἐγχωρίους· καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κεχορηγημένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων, καὶ πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐξενεγκεῖν τελετὰς καὶ μυστήρια.

N'hi ha que expliquen –i entre ells també Èfor– que els Dàctils Ideus eren originaris de l'Ida de Frígia i que van passar fins a Europa amb Mígdon. Com que eren mags, practicaven els eixarms, purificacions i misteris i el temps que passaren a Samotràcia van esverar fora mesura els habitants d'aquell lloc amb això. I en aquell temps també Orfeu, un home dotat d'una naturalesa excepcional per a la poesia i el cant, en va ser deixeble i fou el primer a introduir les iniciacions i els misteris entre els grecs.

S'ha justificat aquesta relació amb Orfeu per concedir el lloc de privilegi al culte dels Dàctils: la lectura que es pretenia difondre era que aquests misteris són anteriors i més genuïns que els misteris i ritus fundats per Orfeu. Els testimonis que hem aportat ens fa pensar que aquesta disputa podria provenir dels temps d'Èfor o d'abans.

També Diodor es fa eco de la notícia³⁵⁰ que Orfeu va ser iniciat en el culte dels Cabirs a Samotràcia. Això permetria relacionar els cultes dionisiacs amb els misteris de Samotràcia i de nou establir jerarquies entre aquests cultes³⁵¹. Bernabé aporta una altra dada encara, que en el poema èpic *Phoronis* s'esmenten els Dàctils amb Adrastea i els Curetes (fr. 1 B i fr. 3 B), personatges importants en les teogonies òrfiques. Va ser una constant la connexió entre els cultes, també amb la intermediació del poeta, però com conclou Bernabé, “los vínculos entre unos centros místéricos y

³⁴⁹ GRAF (1987).

³⁵⁰ Probablement provinent de Dionisi Escitobràquion (DIOD. 4.43.1, 4.49.6).

³⁵¹ LINFORTH (1941), p. 27, 204; GRAF (1974), p. 26-28; BERNABÉ (2000).

otros son difíciles de establecer, dada nuestra escasa información y la naturaleza misma de estos cultos”³⁵².

Més que les relacions entre els centres de culte i les disputes que s’hi generaren, ens interessa fer notar la natura mateixa d’aquestes figures que mereixen tenir de deixeble Orfeu. Els Dàctils constituïen un grup tancat amb característiques especials en el si del qual s’esqueia l’establiment d’una relació d’ensenyament i aprenentatge d’un saber, especialment pel fet que se’ls adjudicà una activitat màgica de caràcter gremial. L’aspecte màgic dels Dàctils, doncs, establia punts d’aproximació amb la faceta de poeta i γόης d’Orfeu. Des del segle VI³⁵³, la seva poesia i la d’altres poetes arcaics tenia la facultat d’encantar (θέλγειν) i provocar efectes màgics sobre la natura, una idea que continua i s’amplia en temps posteriors³⁵⁴.

Midas

Orfeu destaca sobretot per oficiar com a iniciador d’altres personatges, però no necessàriament són poetes, com és el cas ara de Midas. El personatge ens cau certament una mica allunyat del grup de poetes que apareixen relacionats des del punt de vista educatiu i genealògic. Així i tot, és un exemple útil per confirmar una

³⁵² BERNABÉ (2000), p. 48.

³⁵³ SIMONID. fr. 62 (PMG 567 Page) (= OF 943); APOLLON. 1.26-30; OVID. *Met.* 10.86-105.

³⁵⁴ JOHNSTON (1999), p. 105-111; GRAF-JOHNSTON (2007), 169-172. La connexió d’Orfeu amb la màgia va ser destacat ja pels autors antics i aquesta característica va afavorir que se’l posés en contacte amb Amfion, per l’atracció que exercia llur música sobre la natura cf. p. 142 i n. 287 i p. 372. La connexió de la màgia amb els misteris també ve des d’antic i queda circumscrita pràcticament només al personatge d’Orfeu, que oferia un bon aval gràcies als misteris que suposadament va fundar. Ja Eurípides parla de les tauletes tràcies que esgrimien els seguidors d’Orfeu (EUR. *Alc.* 967 i s. = OF 812) o d’un eixarm d’Orfeu per atacar el Ciclop (EUR. *Cyc.* 646 i s.). Per als estudis moderns, a més dels dos ja citats abans, hi afegim BOYANCÉ (1936) –que en remarca l’aspecte de les encantacions–, BURKERT (1987) –que tracta de la coexistència de la tradició de la màgia i els misteris–, LINFORTH (1941) –amb comentaris detallats dels passatges concrets– GRAF (1987) –en els quals analitza també aquesta faceta unida amb les iniciacions i el context xamanístic– i MARTÍN (2008 a) –que enumera i analitza els trets que l’associen als personatges tradicionalment considerats mags. En èpoques tardanes, també es va atribuir a Orfeu literatura màgica, amb títols com el *Lapidari òrfic*, i textos que recollien eixarms, alliberaments, propiciacions i literatura similar (SCHOL. Pl. *Rep.* 364 e = OF 573 II). En alguns casos també s’ha subratllat la relació d’Epimènides amb la màgia, per les seves habilitats com a purificador o pel seu somni (cf. Epim. fr. 15-20 B), però, tant en aquest com en el d’Orfeu o Amfion, el fons del personatge té elements que se superposen en aquestes aproximacions a les figures dels mags. La capacitat de la poesia per humanitzar la natura i per institucionalitzar una nova realitat per als homes depassa les accions puntuals de caràcter màgic.

presència àmplia d'Orfeu entremig de les seqüències biogràfiques de personatges de diversa mena³⁵⁵.

Els autors que aporten aquesta dada són, d'una banda, Conó i Ovidi i, d'altra banda, els cristians Justí i Climent (OF 527 I-IV). Conó fa servir el terme ἀκροατῆς quan defineix la relació entre ells dos (*FGrHist* 26 F 1, 1 = OF 527 I):

Ἔνν πρῶτον τὰ περὶ Μίδα καὶ Βριγῶν, ὅπως τε θησαυρῶι περιτυχῶν ἀθρόον τε εἰς πλοῦτον ἦρθη, καὶ Ὀρφέως κατὰ Πιέρειαν τὸ ὄρος ἀκροατῆς γενόμενος πολλαῖς τέχναις Βριγῶν βασιλεύει.

El primer [relat] tracta de Midas i dels brigis. Explica com Midas va trobar un tresor i va arrebregar una gran riquesa, i com a la muntanya de la Pièria va ser deixeble d'Orfeu i va ser rei dels brigis amb molts artificis.

La informació que aporta Ovidi és més àmplia i ens hi fa aparèixer un altre poeta ben conegut, Eumolp. A més a més, en els versos de *Metamorfosis* 11.92 i s. s'especifica que els ensenyaments que Orfeu i Eumolp transmeten a Midas estan relacionats amb els misteris de Dionís en què foren iniciats alhora Midas i Silè. L'escena presenta el reconeixement entre els dos companys d'iniciació:

*ad regem traxere Midam, cui Thracius Orpheus
orgia tradiderat cum Cecropio Eumolpo*

El van dur al rei Midas, a qui el traci Orfeu amb el cecropi Eumolp havia iniciat en els misteris.

Climent a més a més explica que Midas va transmetre els ritus al seu poble (*Protr.* 2.13.3 (22 Marc.) εἶτε ὁ Φρυῆξ ἐκεῖνος ὁ Μίδας, ὁ παρὰ τοῦ Ὀδρύσου μαθὼν, ἔπειτα διαδοῦς τοῖς ὑποτεταγμένοις ἔντεχνον ἀπάτην) i Justí torna a insistir en la funció de Midas com a líder religiós per al seu poble (*Hist. Phil. Epit.* 11.7.14 p. 97 Seel *post hunc* (sc. *Gordium*) *filius Mida regnavit, qui ab Orpheo sacrorum sollemnibus initiatus Phrygiam religionibus implevit, quibus tutior omni vita quam armis fuit*).

³⁵⁵ LINFORTH (1941), p. 203-4; GRAF (2008), p. 673-4.

Hi ha dos fets de les contalles sobre Midas i Orfeu que mereixen més atenció: un, l'origen frigi, i l'altre, la funció de receptor d'un culte i la transformació i adaptació a la terra on va regnar.

Pel que fa a l'origen, algunes fonts han associat el culte òrfic amb el culte frigi, i Orfeu com a fundador de misteris dionisiacs a Frígia. Així podem recordar que Diodor (5.64.4 = OF 519), citant Èfor (*FGrHist* 70 F 104), explica que els Dàctils eren originaris de Frígia i foren els qui iniciaren Orfeu en el culte misteriós que després, modificat, exportà a Grècia³⁵⁶. Altres testimonis que aporten dades sobre les relacions entre Orfeu i el culte frigi són Apol·loni de Rodes i Plutarc. El primer³⁵⁷ vincula Orfeu amb la deessa frígia Rea en l'escena de la cerimònia de conciliació mitjançant l'execució de la dansa per venerar-la³⁵⁸. Plutarc³⁵⁹, sense entrar en el detall dels introductors o fundadors del culte, tracta en conjunt els ritus iniciàtics escatològics dels mags, dels tracis, dels egipcis i dels frigis. En qualsevol cas, Orfeu fa la funció de mediador entre frigis i grecs.

En aquest context fa sentit la relació entre Midas i Orfeu: el poeta traci rebé la inspiració del culte frigi i alhora fou vist com a inspirador d'aquests mateixos rituals, en una seqüència que reproduïx el mecanisme d'iniciació/ensenyament que hem pogut observar en altres ocasions. Recordem com Eagre, el pare d'Orfeu, rep els ritus del seu pare Càrops, qui alhora en fou receptor de mans de Dionís mateix³⁶⁰. El procés passa per una modificació i una mena de refundació, com ara aquí també es pot llegir a propòsit de Midas. En qualsevol cas, la seqüència de la contalla i les connexions entre els dos cultes misteriosos es resol en una mena de supremacia del culte òrfic sobre altres cultes, assumida o transmesa simplement, per alguns autors, èpoques i ambients. Un aspecte que indicaria la preeminència d'Orfeu és el lloc d'iniciació de Midas, a la Pièria segons indica Conó, pàtria habitual d'Orfeu.

L'anàlisi de la cita de Climent revela primerament la intenció de mostrar una visió sincrètica dels misteris grecs que ja es troba en alguns testimonis dels segles III-I aC³⁶¹: des d'aquestes èpoques comencen a cercar-se contactes entre els misteris, i s'atorga un paper unificador a Dionís. També Orfeu és un factor uniformador per als

³⁵⁶ També EPIPH. CONST. *Haer.* 4.2.5 (OF 50), PLUT. fr. 157 Sandbach (OF 671 I). Cf. l'apartat anterior, p. 172.

³⁵⁷ APOLL. RHOD. 1.1134-1139 (= OF 526).

³⁵⁸ Recordem també l'himne òrfic (OH 14) que és dedicat a aquesta deessa; cf. RICCIARDELLI (2000) *comm. ad loc.*

³⁵⁹ *De def. orac.* 10 p. 415a, cf. EUSEB. *Praep. Ev.* 5.4.1 (= OF 524).

³⁶⁰ Cf. "Orfeu, fill d'Eagre", p. 49.

³⁶¹ RIEDWEG (1987), p. 117-123; HERRERO (2008b), p. 1551-1557.

cultes que es pretenen combatre. El contacte entre els fundadors d'alguns d'aquests cultes és, doncs, esperable en aquest context, en què aspectes com la dependència d'unes manifestacions religioses amb les altres, les genealogies que entremesclen uns déus amb uns altres, les connexions temàtiques i la continuïtat en les iniciacions són motius típics que s'addueixen per presentar una visió del paganisme adaptada als interessos dels apologistes. La presència d'un personatge com Orfeu, unificador entre els diversos misteris, actua de manera eficaç per assolir aquest objectiu.

Herrero³⁶² compara les informacions aportades per Climent amb el que es llegeix al Papir de Gurob i constata aquesta tendència unificadora de la realitat ritual amb voluntat de sincretisme al voltant de Dionís. Les circumstàncies polítiques afavoriren aquestes tendències, com es detecta en l'actuació dels Ptolemeus per crear un culte comú grecoegipci a Dionís: “La tendencia asociativa del orfismo, ya visible en el texto de los *Himnos* citado en el *Papiro de Derveni*, facilita los sistemas religiosos unificadores, lo que no dejan de aprovechar los Ptolomeos, los cristianos y los neoplatónicos. Cada uno añade nuevos elementos según sus necesidades, pero siempre basándose en la herencia sincretística precedente”.

El text de Climent pot ser complementat amb Poliè (7.5), autor que explica l'estratagema de Midas per aconseguir a la força establir-se com a rei entre els frigits: simulà dirigir una cerimònia del culte que havia fundat en honor als Grans Déus amb flautes, timpans i címbals, quan en realitat va treure les armes per subjugar el poble. Certament es pot veure una semblança entre l'Orfeu iniciador entre un grup de guerrers i aquest episodi de Midas. Es poden posar en un mateix nivell aquests motius entre les llegendes dels personatges: recepció dels misteris, reforma del culte i lideratge del grup. El fet de ser iniciat en el culte permet establir un vincle amb el poble i esdevenir rei.

Museu

El context eleusini és el més destacat de la informació transmesa pel Marbre de Paros (*FGrHist* 239 A= Mus. fr. 37 I B = OF 1096 I):

[ἀφ' οὗ Εὐμόλπος ὁ Μουσαίου τοῦ ὑπ' Ὀρφέως τετελεσμέ]νου τὰ μυστήρια ἀνέφηγεν ἐν Ἐλευσίνι καὶ τὰς τοῦ [πατρὸς Μ]ουσαίου ποιήσ[ει]ς ἐξέθηκ[εν] ἐτη ΧΗΔ βασιλεύοντος Ἀθηνῶν Ἐρεχθέ]ως τοῦ Πανδίωνος.

³⁶² HERRERO (2008b), p. 1554.

Des que Eumolp, el fill de Museu, aquell que va ser iniciat per Orfeu, revelà els misteris eleusinis i donà a conèixer les poesies del seu pare Museu, han passat mil cent deu anys. Era llavors rei d'Atenes Erecteu, fill de Pandion.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

S'entrellacen els noms d'Orfeu, de Museu i d'Eumolp en una combinatòria que comporta una successió bé paternofilial, bé iniciàtica. La natura del document, una inscripció, condiona la informació, succinta i breu, sobre els termes de la iniciació. En darrera instància, es pretén reescriure la nòmina dels poetes del culte eleusini amb la inauguració d'una línia que parteix d'Orfeu, el nouvingut a Eleusis, i acaba amb el poeta més genuí del culte, Eumolp. El tema és paral·lel a les creacions genealògiques que posen en comú Museu i Eumolp i Museu i Orfeu, de les quals hem parlat a l'apartat corresponent³⁶³. Hèrmias, als comentaris al *Fedre*, assenyala una iniciació d'Orfeu a Museu en els misteris d'Eros.³⁶⁴

Inspiració del poeta

Queden en aquest apartat un grup de notícies que tenen a veure sobretot amb la intervenció de la divinitat sobre l'aprenentatge del poeta. El motiu pot ser expressat per diversos mitemes i una variant no exclou l'altra. En primer lloc, destaquem un dels motius típics en el procés d'esdevenir poeta: rebre la inspiració de part del déu gràcies a la cessió de l'instrument que acompanyarà el cant. Llavors també, òbviament, podem trobar-nos la divinitat que inspira directament la tasca del poeta i provoca els inicis de la seva dedicació o processos com el dictat-inspiració.

Cessió de l'instrument i magisteri

Una dada objectiva que vincula el poeta amb la divinitat és la iniciació per mitjà de la cessió de l'instrument en què destaca. L'instrument de referència, en la majoria de casos que tractem, és la lira.

Les contalles sobre la invenció de la lira involucren dos déus, Hermes i Apol·lo; no obstant això, el déu que és presentat, en general, com l'artífex de

³⁶³ Cf. p. 66 i p. 68.

³⁶⁴ HERMIAS in Plat. *Phaedr.* 88, 28 (= Mus. fr. 22 B).

L'instrument és Hermes i les versions que atribueixen la invenció a Apol·lo no semblen ser especulacions mitogràfiques sinó obeir més aviat a la intenció de situar el déu de Delfos al nucli mateix de l'activitat poètica³⁶⁵. La rivalitat, i la complementaritat, entre els dos déus en aquest camp podria ser un indicador del conflicte entre ells en els estadis més antics de la creació poètica.

Hem anat veient que el déu que sol aparèixer més en els motius biogràfics dels poetes mítics és Apol·lo, però, en aquest cas, crida l'atenció la intervenció d'Hermes en l'episodi d'Amfion. El recompte de les versions donen fins a quatre divinitats diferents, i encara algun altre autor li atribueix a ell mateix la invenció.

L'episodi més antic, i també repetit, és el que explica que Amfion rebé d'Hermes l'instrument. Ja probablement des d'Eumel a la *Europea* (fr. 13 Bernabé) es coneixia aquesta versió de l'episodi, tot i que Pausànias no parla de cessió sinó del fet que aprengué a tocar-la després que Hermes li ensenyà com fer-ho (PAUS. 9.5.8):

ὁ δὲ τὰ ἔπη τὰ ἐς Εὐρώπην ποιήσας φησὶν Ἀμφίωνα χρήσασθαι λύρα πρῶτον Ἑρμοῦ διδάξαντος· πεποίηκε δὲ λίθων καὶ θηρίων, ὅτι καὶ ταῦτα ἄδων ἦγε [Eumel fr. 13 Bernabé]. Μυρῶ δὲ Βυζαντία, ποιήσασα ἔπη καὶ ἐλεγεία, Ἑρμῆ βωμόν φησὶν ἰδρύσασθαι πρῶτον Ἀμφίωνα καὶ ἐπὶ τούτῳ λύραν παρ' αὐτοῦ λαβεῖν.

L'autor del poema èpic sobre Europa afirma que Amfion va ser el primer a fer servir la lira, instruït per Hermes. I diu, de les pedres i salvatgines, que també se les emportava darrere quan tocava. Miro de Bizanci, una poeta que va compondre versos èpics i elegíacs, diu que Amfion fou el primer a aixecar un altar a Hermes i que per això va rebre d'ell la lira.

Com podem llegir també, en època hel·lenística la poeta Miro de Bizanci relaciona el culte retut a Hermes amb el present de la lira. Apol·lodor (3.5.5) enllaça els episodis de la fugida de sa mare, la presa del poder dels dos bessons i la construcció de les muralles amb la peculiar tasca d'Amfion: el cant i la lira que li

³⁶⁵ PÒRTULAS (1983), p. 93 i s. La primera font del mite és l'*Himne a Hermes*, que explica les circumstàncies que menaren a la troballa del déu i la posterior cessió a Apol·lo com a pagament del robatori de les vaques. La contalla és represa per molts altres autors, extensament o només fixant-se en algun detall concret. Els autors que debaten la creació d'Hermes i l'adjudiquen a Apol·lo són Plató (*Resp.* 399 d-e), Cal·límac (*in Delum* 253) i Ps.-Plutarc (*de mus.* 14 p. 1135 f). A més a més, encara alguns autors tracten de conciliar les dues versions, fruit d'una interpretació evemerista del mite.

donà Hermes eren l'eina que creava, que estructurava el fonament de la ciutat:

Ζῆθος μὲν οὖν ἐπεμελεῖτο βουφορβίων, Ἀμφίων δὲ κιθααρφδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λύραν Ἑρμοῦ. [...] παραλαβόντες δὲ τὴν δυναστείαν τὴν μὲν πόλιν ἐτείχισαν, ἐπακολουθησάντων τῇ Ἀμφίονος λύρα τῶν λίθων, Λάιον δὲ ἐξέβαλον.

Zetos s'ocupava dels ramats, mentre que Amfíon s'exercitava en el cant amb la lira, perquè Hermes li n'havia regalat una. [...] Quan van obtenir el poder, van emmurallar la ciutat amb les pedres que seguien la lira d'Amfíon i van fer fora Laios.

Filòstrat (*Images* 1.10) combina de nou la construcció amb la lira i el regal del déu, però queden entremig, com si en tutelessin la donació, els primers destinataris de la lira, Apol·lo i les Muses.

τῆς λύρας τὸ σόφισμα πρῶτος Ἑρμῆς πῆξασθαι λέγεται κεράτιον δυοῖν καὶ ζυγοῦ καὶ χέλυος καὶ δοῦναι μετὰ τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰς Μούσας Ἀμφίονι τῷ Θεβαίῳ τὸ δῶρον, ὃ δὲ οἰκῶν τὰς Θήβας οὐπὼ τετειχισμένας ἀφῆκε κατὰ τῶν λίθων μέλη καὶ ἀκούοντες οἱ λίθοι συνθέουσι.

Es diu que fou Hermes el primer a construir l'artifici de la lira, amb dues banyes, un travesser i una closca de tortuga. La va donar primer a Apol·lo i a les Muses i després a Amfíon de Tebes. Ell, que vivia a Tebes –i encara no estava fortificada–, va emetre una melodia a les pedres i, quan la sentiren, les pedres van fer via a ajuntar-se.

És ben probable que les múltiples connexions d'Amfíon amb Apol·lo, ja sigui en els motius biogràfics com pel fet de dedicar-se a l'activitat patrocinada pel déu i per les Muses, facilitin en aquest cas la inclusió de tots en l'escena de la iniciació poètica d'Amfíon.

Són precisament aquestes connexions les que permeten que ja des de Ferecides s'alterni la versió d'Hermes amb la que proposa la intervenció d'altres éssers divins. El passatge següent recull algunes de les informacions discordants, tot i que no gens sorprenents (SCHOL. *A. R.* I 740-741a (ed. Wendel)):

ὄτι δὲ ἠκολούθησαν τῇ Ἀμφίονος λύρα οἱ λίθοι αὐτόματοι, ἱστορεῖ καὶ Ἀρμενίδας ἐν α' (fr. 2 Fowler). τὴν δὲ λύραν δοθῆναι Ἀμφίονι ὑπὸ Μουσῶν φησι, Διοσκορίδης (*FGH* 594 F 12) δὲ ὑπὸ Ἀπόλλωνος, καὶ Φερεκύδης δὲ ἐν τῇ ι' (*FGrHist* 3 F 41) ἱστορεῖ ὑπὸ Μουσῶν.

Que les pedres seguien amb moviment propi la lira d'Amfíon ho conta també Armènidas en el llibre primer. I afegeix que la lira va ésser oferta a Amfíon per les Muses; en canvi, Dioscòrides assegura que li fou donada per Apol·lo. També Ferecides, en el volum desè de les *Històries*, afirma que la lira fou un present de les Muses.

(Traducció de Jordi Pàmias)

Hem indicat que tant Hermes com Apol·lo eren els protagonistes dels mites que tractaven de la creació de la lira: l'un, com a creador amb la closca d'una tortuga, l'altre, com a primer destinatari de l'instrument. Les contalles que narren aquests moments crucials per a la poesia en el mite es poden llegir en clau d'oposició i de transposició del control sobre aquest camp per part d'Apol·lo³⁶⁶. L'oposició entre aquests dos déus, i entre dos estadis diferents de la poesia, però, no es pot reduir a una oposició en termes diacrònics, sinó que els camins que menaren a la resolució del conflicte amb la preeminència d'Apol·lo en aquest camp es revelen confusos i enfrontats i deixaren petja en alguns mites que protagonitzen els poetes més antics. Així, a la primera contalla que tenim documentada sobre Amfíon i la lira, es relaciona el poeta amb Hermes, però també des de ben antic, com ens permet de afirmar el fragment de Ferecides, prenen cartes en el joc Apol·lo i les Muses, seguici del déu i seu segura de la inspiració del poeta antic.

Eustati, en el comentari a *Odissea* 11.262, suggereix també una doble possibilitat de procedència de la lira i en cap dels dos casos no hi apareix el nom d'Hermes, sinó només de Zeus o d'Apol·lo. No sabem d'on prové la notícia, però tots dos déus són claus en la vida del poeta tebà.

Ja per reblar la informació, aportem el testimoni de Plini, que desvincula l'activitat musical pràcticament de la intervenció divina i atribueix la invenció de la lira a un home. Es decanta, sembla, per Amfíon, però no gira la cara a la possibilitat

³⁶⁶ PÒRTULAS (1983).

d'un Orfeu o d'un Linos, prou experts i representats com a intèrprets i poetes. Els avenços en música i poesia, bé ho deixa veure Plini, són obra dels homes. (Plin. *Nat. hist.* 7.204 = OF 976 II, Lin. fr. 45 B):

citharam Amphion (sc. invenit), ut alii, Orpheus, ut alii Linus. septem chordis primum cecinit III ad III primas additis Terpander (test. 49 Gostoli), octavam Simonides addidit, nonam Timotheus. cithara sine voce cecinit Thamyris primus, cum cantu Amphion, ut alii, Linus.

Amfion va inventar la cítara; uns altres diuen que Orfeu, i uns altres, que Linos. Terpandre va ser el primer a cantar amb la lira de set cordes, després d'haver-ne afegit tres a les quatre primeres. Simònides va afegir-hi la vuitena, i la novena, Timoteu. Tàmiris va ser el primer a tocar la cítara sense acompanyar-la amb el cant. Amb el cant, va ser Amfion; altres diuen que Linos.

Alguns autors antics, sobretot ja d'època romana en endavant, varen destacar semblances pel que fa a l'acció màgica del cant i la lira entre dos personatges, Orfeu i Amfion³⁶⁷. En les cites conjuntes, s'arriba a tot estirar a comparacions entre l'efecte que provocava la lira o el cant sobre les pedres, en un cas, i sobre pedres, arbres i salvatgines, en un altre. Transformat en tòpic literari va ser usat per la segona sofística com a símbol de la força de l'eloqüència. De vegades es confongueren les gestes d'un amb l'altre i Orfeu acabà com l'artífex de l'obra tebana (PS.-CALLISTH. *Hist. Alex. Magn.* Rec. E 12.6 = OF 965).

Coincideixen també en el motiu de la recepció de l'instrument, tot i que no se'ls sol posar en relació directa un amb l'altre. Aquest biografema, en el cas d'Orfeu, era protagonitzat quasi exclusivament per Apol·lo. El motiu queda emmarcat en el procés de transformació de la lira en constel·lació, per honrar Hermes, l'inventor.

El testimoni principal de la llegenda de la cessió de la lira a Orfeu és Eratòstenes (24), que explica tot el procés, des que Hermes dona l'instrument a Apol·lo fins que la lira és transformada en constel·lació³⁶⁸. Entremig hi apareixen els episodis que vinculen Orfeu amb el déu de la música i la poesia: s'associa la mort d'Orfeu amb el culte que el traci retia en exclusivitat a Apol·lo en detriment de

³⁶⁷ OVID. *Ars Amat.* 3. 321 i s.; LUCIAN. *Imag.* 14; *de domo* 18; HIMER. *Or.* 38, 83 s.; MACROB. *Somn. Scip.* 2.3.8; PLIN. *Nat. Hist.* 7.204; MENAND. RHET. 392, 19 i s., i alguns altres més.

³⁶⁸ OF 975 I, 536 I, 1033 I, 1070 i 1074 I. Segueixen el mateix argument narratiu els escolis a Arat (= OF 975 II-IV).

Dionís. La venjança planejada per aquest déu va ser la mort a mans de les Mènades que envià al mont Pangeu. Després de la mort del poeta, les Muses es fan càrrec de les despulles i demanen a Zeus que enfilí la lira al firmament. Segons aquesta versió, les Muses també reben l'atenció d'Orfeu, perquè s'hi explica com Orfeu va perfeccionar el regal d'Apol·lo amb l'afegit de dues cordes més de les que originàriament havia fixat Hermes. De set, que recordava el nombre de les Atlàntides, passa a nou, en honor al nombre de les Muses. És a dir, també Orfeu s'encarrega de fer traspasar l'instrument de l'esfera d'Hermes a la d'Apol·lo, amb la vinculació a les divinitats que constituïen la personificació de la inspiració del poeta. No debades també Eratòstenes recorda que Orfeu era fill de Musa. Disposem de la versió d'Aviè segons la qual Orfeu no rep la lira, sinó els ensenyaments d'Apol·lo, fet que, comptat i debatut, ve a ser el mateix.

En canvi, crida més l'atenció la informació que insereixen els escolis a Arat. L'escoliaista desplaça el motiu del catasterisme de la lira i centra la intervenció de les Muses a convertir l'instrument, ja inútil a les mans d'Orfeu, en regal per a Museu. Així doncs, la successió poètica queda establerta en uns termes complementaris als que havíem llegit. Com a variant al biografema de la paternitat i la relació mestre-deixeble, la relació estreta entre la poesia d'aquests dos personatges es va concretar amb la cessió de l'instrument. La comparació dels textos que inclouen Museu amb els que no tenen en compte aquest intermediari permet valorar la importància de la successió entre els dos personatges:

Eratosth. *Catast.* 24 (140 Rob.) cf. *Catast.* Fragmenta Vaticana 24 ed. Rehm, Ansbach 1899 (= OF 1070, 1074 I) αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς λεγομένοις Λειβήθοις. τὴν λύραν οὐκ ἔχουσαι ὅτῳ δώσειν τὸν Δία ἠξίωσαν καταστερίσαι, ὅπως ἐκείνου τε καὶ αὐτῶν μνημόσυνον τεθῆι ἐν τοῖς ἄστροις· τοῦ δὲ ἐπινεύσαντος οὕτως ἐτέθη· ἐπισημασίαν δὲ ἔχει ἐπὶ τῷ ἐκείνου συμπτώματι δυομένη καθ' ὄραν.

Les Muses els arreplegaren, i van sepultar Orfeu a l'anomenada Libetra. Com que no tenien a qui lliurar la lira, les Muses van sol·licitar a Zeus que la catasteritzés, de manera que fos col·locada entre les estrelles en recordança d'Orfeu i d'elles mateixes. Zeus s'hi avingué i la hi va posar. Té un senyal distintiu relacionat amb l'incident d'Orfeu: es pon a cada estació.

(Traducció de Jordi Pàmias)

SCHOL. BP Arat. 269 (212, 14 Martin) (= OF 1074 II, Mus. fr. 26 I B) αὕτη δὲ κατεσκευάσθη μὲν ὑφ' Ἑρμοῦ πρῶτον ἐκ τῆς χελώνης ἐπτάχορδος, ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν Ἀτλαντίδων. μετέλαβε δὲ αὐτὴν ὁ Ἀπόλλων καὶ Ὀρφεὶ παρέδωκεν, ὃς ἐννεάχορδον ἐποίησεν ἀπὸ τοῦ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ. καὶ μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὴν λύραν αἱ Μοῦσαι ἔδωκαν Μουσαίῳ ἀξιώσαντι τὸν Δία ὅπως αὐτοῦ μνημόσυνον εἶη ἐν τοῖς ἄστροις.

Aquesta va ser fabricada primerament per Hermes a partir d'una tortuga, amb set cordes, pel nombre de les Atlàntides. Apol·lo la va rebre i la va regalar a Orfeu, que la féu de nou cordes, pel nombre de les Muses. I després de la seva mort, les Muses donaren la lira a Museu, que va demanar a Zeus que fos record d'aquell entre les estrelles.

Reproduïm l'aparat crític per il·lustrar com el passatge ja presentava certes dificultats de conciliació amb les altres versions de l'episodi. Les lectures dels manuscrits vacil·len a l'hora d'atorgar el protagonisme a les Muses o a Museu:

οὗ ἀξιώσαντος λόγος **K**: οὗ ἀξιώσαντος **A**: fort. ἀξιώσασαι Rob. Vel καὶ ἠξίωσαν Martin, coll. Catas. 24 τὸν Δία ἠξίωσαν καταστερίσαι κτλ | post Δία add. ταύτην καταστερίσαι **K** | post οὗ ἀξιώσαντος add. ὁ Ζεὺς αὐτὴν κατηστέρισεν **A**

Els escolis de Germànic a Arat (OF 1074 III-IV, Mus. fr. 26 III-IV B) inclouen la figura intermèdia de Museu (*eius lyram Musaeo dederunt Iovemque rogaverunt ut eius memoriam astris inferret*)³⁶⁹.

En el text fa l'efecte que la figura de Museu hi encaixa amb dificultats. Com que el resultat final continua sent preservar la memòria de la lira i d'Orfeu, alguns manuscrits pretenen conciliar el text amb la seqüència que exposava Eratòstenes, amb la inserció de l'acció de la transformació en constel·lació. Així doncs, no és casual ni accidental que hi aparegui Museu sinó que és considerat successor de ple dret d'Orfeu ben volgutament i contravenint la seqüència habitual del mite.

³⁶⁹ Higí presenta la contalla en termes força similars a com l'havíem llegida d'Eratòstenes, amb la cessió de la lira d'Apol·lo a Orfeu, però la catasterització posterior va córrer a càrrec de les Muses, per voluntat de Zeus i d'Apol·lo (*Astr.* 2.7 = OF 1074 V).

En el procés d'aproximació d'Orfeu i Museu que es va dur a terme, topem de bell nou amb una variant de la relació de dependència. Hem assenyalat la possibilitat que en les representacions de la ceràmica de final del segle V apareguessin vinculats com a mestre i deixeble i que alguns segles després Filodem, el primer, i amb posterioritat Diodor, presentaren aquesta relació en termes de filiació. La variant que ara hem tractat ofereix en dates tardanes també un mateix concepte: Museu rep l'instrument, rep la inspiració i és el successor legítim de la poesia d'Orfeu, avalat per Zeus i per les Muses.

Queda només ja per citar la notícia d'Isidor (*Orig.* 3.22.8 Lindsay) en la qual declara que Hermes va lliurar-la a Orfeu, *qui eius rei maxime erat studiosus*. No ens és possible contextualitzar la dada i la deixem com a anècdota, en el conjunt de les notícies que es decantaven per relacionar Orfeu amb Apol·lo.

En comparació amb les dades genealògiques que relacionaven divinitats amb poetes, són molt poc freqüents els autors antics que declaren, de manera clara i explícita, que un poeta ha estat deixeble d'un déu en l'art poètic i musical. Pel que hem anat veient fins ara, els déus que podrien exercir de mentors són Apol·lo o Hermes, però les biografies dels poetes no recullen pràcticament aquestes informacions i s'ha privilegiat el procés d'ensenyament entre poetes mateixos, com hem vist en l'apartat corresponent. En tractar d'Orfeu i Apol·lo,³⁷⁰ el testimoni que dona aquesta informació és Aviè (*Phaen.* 621-3), que a més a més proporciona una localització per al fet: *hanc ubi rursum / concentus superi complevit pulcher Apollo, / Orphea Pangaeo docuit gestare sub antro*. La informació concorda amb la que hem vist predominant entre els comentaris i traduccions dels *Fenòmens* d'Arat.

La importància que adquirí Apol·lo en el patronatge de la poesia grega quedà reflectida en la intervenció del déu en episodis biogràfics dels poetes referents a la lira, de tal manera que Apol·lo i les Muses protagonitzen els motius de la cessió de l'instrument i de la inspiració poètica. A més a més, les empremtes del déu es deixen seguir tant en les seves aparicions (i les del seu seguici de Muses), com en l'ocultació del patronatge d'Hermes i de la lira com a màxima creació seva.

³⁷⁰ Cf. p. 29, sobre Orfeu, fill d'Apol·lo, a Píndar, *Pítica* 4, 176 i s. (= OF 899 I). Sobre el magisteri d'Apol·lo, cf. p. 137.

Intervenció de la divinitat: la inspiració

Un dels temes recurrents en poesia és el de la inspiració del poeta i ja en els versos que encapçalen les primeres obres de la literatura grega apareix aquest motiu, que es concreta amb la Musa com a motor de la creació poètica³⁷¹. La invocació a la Musa és el punt que enceta el camí i la informació que se'n deriva és veritat. Seguir el protocol d'invocació donava garanties d'èxit en el procés de composició-*performance* del poeta rapsode. Així doncs, el poeta sent, accepta i afirma la dependència de la instància externa i superior; a canvi, té a la seva disposició una font de coneixement i d'informació que no el farà errar en la feina. També té la seguretat que no li mancarà la fluència durant el procés de composició i de *performance*. Analitzar com els poetes arcaics concretaren en els seus versos la reflexió sobre la natura de l'activitat poètica i la inspiració³⁷² ens pot donar un marc de comparació amb la imatge que els grecs construïren sobre els poetes mítics. Ens interessa veure si Orfeu, Tàmiris, Museu o Linos actuen igual que Homer, Hesíode o Arquíloc, per exemple. Més ben dit, si el que hom esperava d'Orfeu, Tàmiris, Museu o Linos s'assemblava al que suposadament havien dit o fet Homer, Hesíode o Arquíloc, pel que fa a pràctica poètica.

Abans que res, i malgrat que el nom d'aquests poetes va perdurar i va ser utilitzat com a aval d'autoria poètica al llarg dels segles, ens cal descartar nocions com el *furor poeticus*, com ens apareix a Plató³⁷³, i la nova concepció de la poesia i la funció del poeta desenvolupada a partir sobretot del segle V, que veu el poema com a obra d'art *per se* i no com a "objecte" per usar en determinades circumstàncies. Pretendre analitzar des d'aquest punt de vista els poetes mítics ens obligaria a treballar amb uns textos que no tenim, i que molt probablement no encaixaven en aquest enfocament, perquè les notícies sobre aquests poetes molt sovint els vinculen a competicions, a la festa, al culte, a la iniciació, en un context de *performance* ja sigui en un ambient agonal o per a ús restringit de grups tancats vinculats a santuaris i cultes.

Els corrents crítics que apareixen a partir del segle V sobre la poesia els van fer fundadors en els temps més antics, però els van desvincular de la pràctica contemporània.

³⁷¹ Cf. MURRAY (1981), NAGY (1989), FORD (2002), GIL (1967).

³⁷² MURRAY (1981).

³⁷³ *Io passim, Ap. 22 a-c, Men. 99 c-e, Phdr. 245 a-b, Leg. 682 a i 719 c-d.*

Sembla, així doncs, que s'estableixen uns mecanismes diferents per tractar el tema de la inspiració quan es tracta de poetes mítics. El primer escull és la pobresa dels testimonis de l'obra que se'ls atribuí: fragments, versos transmesos per motius ben diversos, en el millor dels casos. Només d'Orfeu tenim a l'abast un gruix considerable de poesia que pot contribuir a construir com els antics veien la dependència i la legitimació de la veu poètica d'aquests personatges. D'alguns altres, ens hauran de ser suficients els testimonis i les referències a l'ús de la seva obra. En qualsevol cas, el sentit de l'anàlisi d'aquests poetes ha de perseguir reconstruir per què els antics els consideraren models vigents i fundadors de certs tipus de poesia i per què els atorgaren el benefici de les creacions poètiques de poetes de segles posteriors, gràcies a l'ús i autoritat del seu nom com a autor de les noves produccions.

Per aclarir la posició d'aquests poetes pel que fa a la inspiració, convé revisar quina poesia se suposava que feien i què ens ha pervingut per identificar, si és possible, similituds amb les obres d'altres poetes històrics.

En primer lloc, no disposem, amb algunes justes excepcions, de l'obra genuïna seva, sinó de l'obra que algun poeta va crear sota el seu nom. El poeta que compon sota el nom d'Orfeu no ha de menester més que un reconeixement: que la valoració que l'obra que va escriure passi per ser veritablement d'Orfeu. No sorgeix, realment, la necessitat de proclamar un programa de veritat avalat per una instància externa pel que fa al contingut de la poesia. Precisament el nom d'Orfeu és la instància externa i alhora la inspiració i l'aval. Per això, no cal afirmar, com Hesíode per exemple, que dirà coses vertaderes que provenen de les Muses³⁷⁴, o fer el discurs d'un Píndar, també prou conscient que té un coneixement veritable garantit pel tracte de privilegi que rep de les Muses³⁷⁵. El segell de la poesia feta en nom d'Orfeu, ja sigui per mitjà de les fórmules introductòries o per qualsevol altre sistema, atorga un poder didàctic i d'autoritat indiscutible. Així doncs, aquest fet, que és bàsicament el fonament de la pseudoepigrafia, ha substituït una probable declaració de dependència de la inspiració divina que sovint hem trobat en els poetes històrics.

Revisem ara els testimonis sobre la dependència de la inspiració divina d'acord amb el patró tradicional, que es limiten a molt pocs poetes, Orfeu i Epimènides, i a exemples comptats.

En primer lloc, volem destacar el començament del comentari del Papir de Berlín 44 (OF 383), que presenta una combinació del que serà una pràctica

³⁷⁴ *Th.* 27-28; *Th.* 104-114; *Op.* 661-2.

³⁷⁵ *O.* 10.1-6, 13.93-100; també Íbic fr. 1.23-27 i Baquilides 15.47.

combinada d'oralitat i escriptura³⁷⁶ (textos d'Orfeu orals aptes per a la pràctica rapsòdica amb la instrucció escrita a Museu per mitjà d'un "oral dictated text"):

<Ὀρφεὺς υἱὸς ἦν Οἰάγ>ρου καὶ Καλλιόπης τῆς <Μούσης, ὁ δὲ Μουσ>ῶν βασιλεὺς Ἀπόλλων τού<τωι ἐπέπνευσεν, ὅθεν> ἔνθεος γενόμενος <ἐποίησεν τοὺς ὕμνους,> οὓς ὀλίγα Μουσαῖος ἐπα<νορθώσας κατέγρ>αψεν·

Orfeu era fill d'Eagre i de la Musa Cal·líope i Apol·lo, el rei de les Muses, l'inspirà. Per això, posseït del déu, va compondre els himnes que Museu va posar per escrit, després d'haver-ne corregit poques coses.

El format de la presentació del poeta per part del comentarista del text, en aquest cas sobre el rapte de Persèfone, adopta el clixé tradicional pel que fa a la filiació i, a continuació, com a principal font de la inspiració, cita els patrons de la música i la poesia amb intenció de marcar-ne les conseqüències per als ensenyaments que transmetrà per mitjà de la mediació escrita de Museu: Apol·lo, rei de les Muses, l'inspira i el fa ἔνθεος. Això li atorga l'autoritat en l'esfera litúrgica i ritual, aquí en el cercle eleusini.

Tampoc no són habituals fórmules com les que hem trobat a Homer, en la invocació dels versos inicials de la *Iliada* o al començament del catàleg de les naus³⁷⁷. Aquestes invocacions èpiques, interpretades com un requeriment d'informació, fan de la Musa tant la font d'inspiració com la font de la fluència del poeta en el procés de composició i *performance*. Ara bé, el pes de la tradició i el valor que s'atorgava a la imitació enfront de l'originalitat podrien haver provocat que aquesta mena d'invocacions haguessin esdevingut un recurs formulari amb poc pes específic.³⁷⁸

El començament de la teogonia de les *Rapsòdies* transmesa pel cronista bizantí Joan Malalas (*Chronograph*. 4, 7 (51 Thurn) = OF 102) conté una invocació a la divinitat, altre cop Apol·lo. Aquest és qui li permet tenir uns coneixements, que el fan autoritat en afers divins:

ὄναξ, Λητοῦς υἱ΄, ἑκατηβόλε, Φοῖβε κραταίε,
πανδερκές, θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἀνάσσων,

³⁷⁶ CALAME (2004), p. 8-9.

³⁷⁷ MURRAY (1981).

³⁷⁸ GIL (1967), p. 80.

Ἦλιε χρυσέαισιν ἀειρόμενε πτερύγεσσιν,
 δωδεκάτην δὴ τήνδε παρὰ σεῖο ἔκλυον ὁμφὴν,
 σεῦ φαμένου, σὲ δὲ γ' αὐτόν, ἐκηβόλε, μάρτυρα θείην.

Senyor, fill de Leto, infal·lible arquer, Febos poderós,
 omnivident, sobirà de mortals i immortals,
 Sol, enlairat per ales daurades,
 He sentit la dotzena profecia, aquesta, de tu;
 tu has parlat i a tu mateix, arquer, et prendria de testimoni.

El comentari de West al passatge³⁷⁹ recorda altres exemples de legitimació de l'autoritat per intercessió divina: "If he had access to special knowledge of things divine, it was because he was a son of Apollo [...] Timaeus in Plato's dialogue gives a summary genealogy of gods which is evidently derived from an Orphic theogony, saying that it is good enough because it comes on the authority of 'those who have spoken before, the offspring of gods, as they said, who ought to know their own ancestors accurately' (*Tim.* 40e). Plato has his tongue in his cheek, of course; but the problem of authentication in theological questions was a real one. Hesiod could only claim to know about the history of the gods because he had it from the Muses. Even they did not always tell the truth, and they were soon found to be insufficient as guarantors. Parmenides also received his revelation from a goddess. Pythagoras and Empedocles claimed to be gods themselves. Pseudo-Epimenides acquired knowledge by incubation in the cave of Zeus. In later antiquity, too, religious instruction was put in the mouths of gods, for example in the Hermetic dialogues and in the *Chaldaean Oracles*."

Un altre exemple de voluntat de legitimació és el proemi de les *Argonàutiques òrfiques* (v. 1-49), que situa el poema entre l'èpica heroica i la didàctica. En aquests versos introductoris, Apol·lo juga el paper de la Musa, però no se li sol·licita inspiració realment sinó més aviat glòria (κλέος ἐσθλόν, v. 3) i una veu que diu la veritat (ἐτυμηγόρον αὐδήν, v. 4). La invocació té l'objectiu de celebrar els poders del déu i pren pràcticament la forma d'un himne. És cert, també, que parlem d'un poema del IV o V dC, i que els termes han canviat radicalment; però la voluntat d'inserció en

³⁷⁹ WEST (1983), p. 6-7.

un gènere poètic podria haver condicionat l'esquema tradicional, com ho fa per exemple Apol·loni de Rodes (v. 1) amb una invocació a Apol·lo. La presència de Museu, com a destinatari dels ensenyaments, és, d'altra banda, un senyal de pertinença a un altre context literari.

La Musa, doncs, queda, desbancada per Apol·lo, en el cas d'Orfeu. A més a més, hom li afegix el valor de la garantia de veritat, tal com havia encetat Hesíode. Ara bé, ja sigui per la fragmentarietat dels testimonis, ja sigui perquè la pseudoepigrafia no necessita de la mateixa manera com els poetes històrics un aval més enllà del nom del poeta a qui s'atribueix l'obra, hem pogut comentar molts pocs testimonis. La inspiració, en la majoria d'aquests casos, va per uns altres camins, que són bàsicament els de la connexió genealògica.

Epimènides constitueix en aquest apartat un cas especial. La seva figura queda una mica al marge de les dels altres poetes, potser perquè es troba a camí entre la historicitat i el mite. Algunes facetes del personatge foren motiu de reelaboració i recreació i d'altres directament de fabulació.

El motiu de l'aprenentatge de la saviesa sembla respondre a un intent d'explicació i de racionalització biogràfica per justificar la seva intervenció a Atenes. S'estableix una relació de causa-efecte entre el somni inspirador de cinquanta-set anys amb la capacitat d'interpretar els secrets del passat, el present i el futur. Així doncs, en el procés de recreació de l'episodi sobre la seva iniciació en el somni, alguns autors insisteixen a determinar que el mestratge no li va venir de part de l'home sinó que tenia un caire místic i ascètic. Màxim de Tir (38.3 = Epim. fr. 20 I B) destaca que la saviesa provenia de l'experiència del somni i descarta qualsevol intervenció humana:

ἦλθεν Ἀθήναζε καὶ ἄλλος Κρής ἀνὴρ ὄνομα Ἐπιμενίδης, οὐδὲ οὗτος ἔσχεν εἰπεῖν αὐτῷ διδάσκαλον, ἀλλ' ἦν μὲν δεινὸς τὰ θεῖα, ὥστε τὴν Ἀθηναίων πόλιν κακουμένην λοιμῷ καὶ στάσει διεσώσατο ἐκθυσάμενος. δεινὸς δὲ ἦν ταῦτα οὐ μαθὼν, ἀλλ' ὕπνον αὐτῷ διηγεῖτο μακρὸν καὶ ὄνειρον διδάσκαλον.

També vingué a Atenes un altre home, cretenc, que rebia el nom d'Epimènides. Tampoc aquest no podia anomenar el seu mestre, però era expert en coses divines; quan la ciutat d'Atenes anava de mal borràs per la pesta i la discòrdia

civil, la salvà amb sacrificis. Era expert en aquestes coses no pas per haver-les après; considerava com el seu mestre una llarga dormida amb els seus somnis.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

És prou evident la diferència entre aquesta informació de Màxim de Tir i el que hem comentat sobre les relacions de magisteri entre poetes i la necessitat de lligar-los uns amb els altres en successió. Sembla que la saviesa que es requereix per a les intervencions d'Epimènides recau en una esfera diferent de la poètica. La producció poètica compareix com a conseqüència de la seva activitat, no com a requeriment previ al personatge. Té més pes el vessant místic, purificador, màgic i sagrat que qualsevol altre que se li afegeixi. Però l'aproximació a poetes com Orfeu, amb unes construccions biogràfiques atapeïdes de motius intercanviables o adaptables, va fer créixer la producció poètica d'Epimènides fins a unes dimensions considerables³⁸⁰. Les notícies de Diògenes Laerci (1.109-115 = Epim. fr. 1 B) construeixen una biografia en què el punt central és el motiu del somni revelador, perquè explica el fonament i l'origen de la seva saviesa i les seves capacitats. El presenta com l'home més estimat pels déus (109 γνωσθεῖς δὲ παρὰ τοῖς Ἑλλήσι θεοφιλέστατος εἶναι ὑπελήφθη): per això és cridat a Atenes a resoldre per la via religiosa allò que Soló per la via política havia engegat, la conciliació de la ciutat. Diògenes esmenta també la menja que li proporcionen les Nímfes (114):

φησὶ δὲ Δημήτριός (fr. 11 Mejer) τινὰς ἱστορεῖν ὡς λάβοι παρὰ Νυμφῶν ἔδεσμά τι καὶ φυλάττοι ἐν χηλῆι βοός· προσφερόμενός τε κατ' ὀλίγον μηδεμιᾶ κενούσθαι ἀποκρίσει μηδὲ ὀφθῆναί ποτε ἐσθίων. μέμνηται αὐτοῦ καὶ Τίμαιος ἐν τῇ δευτέρῃ (FGrHist 566 F 4). λέγουσι δὲ τινες ὅτι Κρηῆτες αὐτῷ θύουσιν ὡς θεῶι· φασι γὰρ καὶ <προ>γνωστικώτατον γεγονέναι.

D'altra banda, Demetri [de Magnèsia] afirma que, segons alguns, Epimènides havia rebut de les Nímfes una mena de menja, i que la guardava en una peül·la de bou. En prenia cada vegada un mos petit, i no evacuava mai cap excrement ni se l'havia vist menjar mai. Això també ho esmenta Timeu en el seu llibre segon.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

³⁸⁰ Cf. Epim. fr. 33-68 B. Bernabé estableix fins a vuit obres d'Epimènides, a més dels fragments que parlen d'ell mateix i les *Cartes*, clarament apòcrifes.

Les encarregades de donar-li l'aliment (i la inspiració?) foren les Nimfes, però tanmateix Zeus és decisiu a l'hora de recordar-li el fonament de la seva saviesa pràctica (115):

Θεόπομπος δ' ἐν τοῖς Θαυμασίοις (*FGrHist* 115 F 69), κατασκευάζοντος αὐτοῦ τὸ τῶν Νυμφῶν ἱερὸν ῥαγῆναι φωνὴν ἐξ οὐρανοῦ, Ἐπιμενίδη, μὴ Νυμφῶν, ἀλλὰ Διός.

Teopomp, en les seves *Històries extraordinàries*, explica que, mentre bastia un santuari a les Nimfes, retrunyí una veu del cel: “Epimènides, no ha de ser en honor de les Nimfes, sinó de Zeus!”.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

L'episodi vol fer recordar que entremig d'obres, cultes i fundacions de santuaris en el context cretenc, i per sobre de divinitats, qui garanteix l'ordre còsmic és Zeus³⁸¹. Màxim de Tir també relaciona la instància inspiradora amb el nom de la cova on va dormir tants anys, la de Zeus Dicteu. Allà va conèixer la veritat (10.1 = Epim. fr. 6 VI B):

ἀφίκετό ποτε Ἀθήναζε Κρής ἀνὴρ, ὄνομα Ἐπιμενίδης, κομίζων λόγον οὕτως ῥηθέντα πιστεῦεσθαι χαλεπόν· ἐν τοῦ Διὸς τοῦ Δικταίου τῶι ἄνθρωπῳ κείμενος ὕπνῳ βαθεῖ ἔτη συχνά, ὄναρ ἔφη ἐντυχεῖν αὐτοῖς θεοῖς καὶ θεῶν λόγοις καὶ ἀληθείαι καὶ δίκηι.

Una vegada arribà a Atenes un home de Creta, que es deia Epimènides; portava un relat, que explicat en els seus termes, no resultava fàcil de creure. Deia que un migdia havia caigut en un son molt profund a la cova de Zeus de Dicte, un son que durà una colla d'anys, i que, en els seus somnis, va trobar-se amb els déus, i amb les respostes divines, i amb Veritat i Justícia.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

³⁸¹ També en aquest aspecte Epimènides incorpora notícies sobre el tòpic de la fundació de cultes diversos, cf. cap. “Epimènides a Atenes i a Esparta”, p. 339 i s.

Plutarc es decanta per considerar-lo home diví, posseïdor d'una saviesa inspirada i mística, motiu pel qual l'anomenaven fill d'una nimfa i el nou Curet (*Sol.* 12.7 = Epim. fr. 3 B):

ἐδόκει δέ τις εἶναι θεοφιλῆς καὶ σοφὸς περὶ τὰ θεῖα τὴν ἐνθουσιαστικὴν καὶ τελεστικὴν σοφίαν· διὸ καὶ παῖδα νύμφης ὄνομα Βλάστης καὶ Κούρητα νέον αὐτὸν οἱ τότε ἄνθρωποι προσηγόρευον.

Passava per un home car al déus, i que en matèries de religió posseïa una saviesa inspirada i mística; per això els homes d'aquell temps l'anomenaven fill d'una nimfa, Balte, i el nou Curet.

(Traducció de Carles Riba)

La inspiració d'Epimènides queda, doncs, a mig camí entre les genealogies i la intervenció divina. Diríem que se situa a part de la resta de poetes mítics, però realment en aquest apartat no ocupen cap lloc de privilegi. Als antics, els resultà més directe i senzill traduir la idea d'inspiració de la divinitat a una relació genealògica, tant quan es pretenia comunicar l'adquisició d'uns coneixements, com si volien remarcar un magisteri en la tècnica musical i poètica.

La inspiració de la Musa o d'una altra divinitat s'ha transformat, pel context especial en què les obres d'aquests poetes es cantaven o recitaven, en una inspiració del poeta mateix vers les produccions noves que responien a la mateixa ocasió de recitació. En un context ritual, en un grup de culte tancat, els coneixements que tenien valor eren els que va transmetre i continuava transmetent el poeta fundador del culte. La seva ascendència és garantia divina. I, en qualsevol cas, el destinatari de l'himne o del culte aprovava el poeta mateix i la seva obra.

D'altra banda, com que els textos estaven sotmesos a les normes del subgènere en què s'inscrivien, si hi corresponia un proemi amb invocació a la divinitat, aleshores el poema suposadament contenia aquest element característic. No disposem malauradament de testimonis en aquest sentit. Les invocacions a les divinitats que trobem en els fragments atribuïts a alguns d'aquests poetes semblen

correspondre a les invocacions dels himnes. La major part d'aquests exemples són poemes sota el segell d'Orfeu, amb connexió amb el culte³⁸².

Malgrat tot, aquest context ritual, tot i ser un element important, no és exclusiu, perquè el canal de la difusió principal de l'obra d'aquests poetes era la *performance* rapsòdica. Ho confirmen afirmacions com la de Plató a l'*Ió* (533 b-c), en què assenyala que Ió coneix i és capaç de pronunciar un judici sobre versos d'Orfeu, Olimp, Femi o Tàmiris. L'obra d'aquests poetes era coneguda i recitada, en context agonal també; alguns autors com Martin han assenyat que "Orphic poetry, whatever its private affiliations, formed part of the rhapsode's repertoire". Una de les principals conseqüències d'aquest fet podria haver estat una interacció en la *performance* "that would not depend on a scribe copying a pre-existing text, but on the fact of one performer responding to contemporary and competing repertoire tradition"³⁸³. Martin analitza dos exemples concrets de *performance* de textos d'Orfeu que podrien haver condicionat dos passatges, un de catàbasi (la *nekylia* del cant XI de l'*Odissea*), i un altre teogònic, en què es presenta la teogonia de l'ou als versos 693-702 d'*Ocells*. També hi connecta la referència de l'*Ió* amb els versos sobre el fat de Tàmiris als versos 591-600 del cant II la *Iliada*.

En aquest context d'interacció rapsòdica, com a requeriment del gènere o com a resposta a tradicions rivals, representades per Homer o per Hesíode, per exemple, podria haver-se fet explícita una reflexió similar sobre el paper del poeta, la seva tasca, i la dependència de factors externs que faciliten i adoben la creació.

La pseudoepigrafia sembla que hagi d'haver pres les fórmules tradicionals de presentació de la producció poètica com a fet extern a l'autor i internament el nom del poeta com a aval. Ara bé, la realitat que tenim són uns noms sense obra i l'única notícia en positiu que ens resta de la relació del poeta amb la divinitat queda incorporada en els motius biogràfics i no literaris pròpiament. La producció ben tardana que ens ha arribat sota l'autoria d'aquests poetes afavoreix la identificació del nom del poeta amb veritat, eficàcia, validesa. Per això, i perquè la inspiració d'aquests poetes sovint és representada amb els arbres genealògics, no calen més recursos ni paraules: són inspirats perquè són fills d'un ésser diví. Les dades pel que fa al tipus de divinitats de les quals han nascut són significatives: cadascuna amb una

³⁸² Constitueixen els exemples més clars l'*Himne a Zeus* del comentari del Papir de Derveni i, d'època romana, la col·lecció dels *Himnes Òrfics* editats per RICCIARDELLI APICELLA, G. (2000); alguns exemples esporàdics també als OF 687; 771 a, b, c.

³⁸³ MARTIN (2001).

simbologia que hem provat d'aclarir en l'apartat sobre les tradicions paternes i maternes, Muses, Apol·lo, rius... són elements de representació de la poesia i la fluència de paraules i ser-ne fill és haver-ne recollit la genètica de la creació.

En contrast amb els primers representants de les lletres gregues, l'anàlisi del tema de la inspiració resta condicionat primer per la pobresa dels testimonis que ens ha llegat la producció pseudoepigràfica. L'única via d'aproximació és la imatge externa que es bastí d'ells, condicionada per èpoques i interessos definits. Als poetes mítics, no se'ls atribueix un mateix esquema o idea de dependència d'una força inspiradora com s'ha explicitat tant en les primeres obres literàries com en les construccions biogràfiques sobre els poetes d'època antiga.

Pel que fa a la construcció dels biografemes dels personatges, es posà molt èmfasi en els lligams genealògics, iniciàtics i de magisteri. Probablement és una conseqüència de la pseudoepigrafia, el fonament de la qual no era innovar sinó sotmetre's a l'autor i fer-s'hi passar. D'altra banda no hi ha inspiració més genuïna que la genètica, ben mirat.

La creació no és l'obra del poeta, sinó el poeta mateix. Per això es basteix una figura per mitjà de contalles que reflecteixen aquesta inspiració de manera no explícita. En aquestes figures mítiques la dependència es llegeix més en termes genealògics, en fórmules mitificades, més que no pas en fórmules versificades. Al cap i a la fi, aporten un significat molt proper al que llegim a les obres i les construccions biogràfiques de poetes com Hesíode³⁸⁴. Les reflexions sobre el paper del poeta, la dependència del diví, el pes de la intervenció humana o la projecció de la seva tasca sobre la comunitat queden traçats sobre la figura mítica i arquetípica del poeta. El personatge creix interactuant amb els déus (recepció de l'instrument, mort, ensenyaments, rivalitats...) i interactuant amb la col·lectivitat que li ret honor, com a element fundador i integrador de l'ocasió de la festa.

Altres vies: el procediment del dictat-inspiració

Algunes imatges que s'associaren a la inspiració poètica entre mestre i deixeble

³⁸⁴ KIVILO (2010), p. 16-17: "As is seen, Hesiod's genealogies contain deities such as Olympic gods Poseidon and Apollo, a Titan Atlas, and the nymphs Calliope and Methione. He is also linked with musicians and poets such as Orpheus, Linos, Melanopous and, of course, with Homer. The derivation of Hesiod's origin from deities and famous poets probably comes from the wish to give him an authoritative origin, and also from the quite common formulaic attempt to link important poets to each other by genealogies and chronology in tradition".

prengueren una gran força simbòlica per donar sentit a la transmissió dels valors espirituals associats a la poesia. Es tracta del procediment del dictat-inspiració que ja hem vist a propòsit de la dedicació de poemes i que va ser un recurs usat sobretot en la transmissió de la literatura teològica, especialment la que s'adscriví al nom d'Orfeu. No tornarem a citar els exemples que ja hem tractat en parlar del magisteri d'Orfeu a Museu o en l'apartat de la dedicació de poemes³⁸⁵: els textos en qüestió corresponien al papir de Berlín 44 (OF 383), a alguns versos de les *Argonàutiques òrfiques* (47-49), l'obertura del proemi dels *Himnes*, de les *Efemèrides* i del *Testament*. És una qüestió de matisos que quedi en un apartat o en l'altre. Linforth, per exemple, hi dedica un grapat de pàgines i en treu l'explicació de la producció estesa al llarg dels segles sota el nom d'Orfeu, com a recurs a una tècnica tradicional que permetia que “every poet professed to be writing at the dictation of the voice of Orpheus, and perhaps every poet was a Musaeus”³⁸⁶. Divergim, però, de la interpretació que Museu fou creat amb aquesta intenció. Linforth considera el motiu com un exemple especial de la inspiració de les Muses i assenyala que es repeteix amb variacions en els textos postclàssics (Fanocles, Virgili, Ovidi, Conó i Llucià).

Parem, però, ara l'atenció a un altre desenvolupament del motiu: el dictat inspiració del cap d'Orfeu que parteix de la contalla sobre Orfeu utilitzada per justificar el bon fer musical dels lesbis. Es tracta de l'episodi sobre el cap que parla. Ha estat interpretat de maneres diverses, des d'una característica xamànica del personatge³⁸⁷, fins a una construcció rapsòdica de la imatge de la supervivència de la tradició oral³⁸⁸. El relat de Llucià (*Adv. Indoct.* 11 = OF 1052) explica com, després del desmembrament a mans de les dones tràcies, el cap del poeta va anar a parar a l'illa de Lesbos on el trobaren uns pescadors i donà lloc a la institució d'un oracle. Va ser Apol·lo mateix qui va ordenar posar-hi fi, segons ens explica Filòstrat (*Vit. Apoll.* 4.14 = OF 1079, 1057), en veure que els seus centres oraculars rebien més poca atenció que el temple que s'erigí en honor d'Orfeu, probablement en el Baccheion

³⁸⁵ Cf. p. 150 i 166, respectivament.

³⁸⁶ LINFORTH (1941), p. 122-138, esp. 127-128.

³⁸⁷ DODDS (1951), p. 144-146 de la traducció castellana.

³⁸⁸ MARTIN (2001), p. 32: “The dead of Orpheus or his head is credited with oracular powers. As well as being a powerful image of the survival of oral tradition, one with rich comparative connections in Irish and Indic lore, this myth complex can equally be a rhapsodic construct, the obverse of the way in which Homeric poetry tends to denigrate Thamyris. It is a strategy for giving status and patina of prestige to one's performances. To say that Orpheus's head keeps on singing is another way of expressing a sociopoetic fact, that audiences and performers kept on singing and performing “Orpheus” stories and poems attributed to him.”

d'Antissa, segons les interpretacions de Graf³⁸⁹.

El fet quedaria aquí si no fos perquè podem llegir a Timoteu³⁹⁰ que s'establí una successió poètica des d'Orfeu fins a ell mateix. Qui recollí el testimoni del poeta traci amb culte a Lesbos fou Terpandre de Mitilene. Aquest, com a mímesi d'Orfeu, amb el bagatge musical que prengué com a llegat del traci, pot operar sobre la seva audiència com ho feia Orfeu. El tractat de Ps.-Plutarc sobre la música (*de mus.* 5p. 1132f = OF 884), que recollia un dels primers intents de fer una història literària, el de Glauc de Règion i la seva obra *Sobre els poetes*, lliga Terpandre amb Homer, en el vers, i amb Orfeu, en la música:

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας (*FGrHist* 273 F 77)
κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἑλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ τοὺς
Ἰδαίουσ Δακτύλους· Ὑαγνιν δὲ πρῶτον αὐλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν
Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον· ἐζηλωκένας δὲ τὸν Τέρπανδρον Ὀμήρου μὲν τὰ ἔπη,
Ὀρφέως δὲ τὰ μέλη. ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μεμιμημένος· οὐδεὶς γάρ πω
γεγένητο, εἰ μὴ οἱ τῶν αὐλωδικῶν ποιηταί· τούτοις δὲ κατ' οὐθὲν τὸ Ὀρφικὸν
ἔργον ἔοικε.

Alexandre, en el seu *Recull sobre Frígia*, diu que, deixant de banda els Dàctils de l'Ida, qui introduí a Grècia la música instrumental fou Olimp. Sosté que el primer mortal que tocà l'aulos va ser el frigi Hiagnis; a continuació, vingué el seu fill Màrsias i, després, Olimp. Pel que fa a Terpandre, Alexandre afirma que va intentar emular els versos èpics d'Homer i les melodies d'Orfeu. Sembla que Orfeu no va imitar ningú, ja que encara no hi havia hagut cap compositor, a banda, potser, dels aulòdics, i l'obra d'Orfeu no s'hi assembla gens.

(Traducció de Joan Silva)

D'aquests rudiments de la crítica, podem extreure'n una idea, segons Ford, de com veien l'evolució musical i poètica des del temps del mite: "This history gave substance to the unitary conception of Greek song implied in the "make" words. Discrete musical traditions from various locales were united into a comprehensive evolution in which each was "invented" by a figure whose name was current in the fifth century and who was known as one of the most ancient practitioners in the form

³⁸⁹ GRAF (1987), p. 92-5.

³⁹⁰ *Pers.* fr. 971, 221-226 (= OF 883). Cf. nota n. 281, p. 140.

[...] Even within lyre songs, placing Orpheus' mystical and cosmogonic songs before Homer may have suggested that heroic epic was a humanization and secularization of magical singing. And whereas Hellanicus had named Terpander as the first kitharodic victor at the Carneia, Glaucus' placing him after Orpheus and Homer characterized his archaic songs in dactylic rhythms as a blend of the lyre's musical powers with Homer's heroic themes. [...] Glaucus' history also—and this may be the most fundamental new idea brought on by the invention of poetry—presents the evolution of song types as the work of human “first discoverers” (πρῶτοι εὐρεταί). If his mention of Marsyas left open the possibility of some divine origin of song, his history sees progress in that activity as a series of fully historical, fully human developments. Although the idea of the poet as maker was to suit rhetorical approaches to language, it also encapsulated a humanistic and rationalistic perspective on song that strongly distinguished fifth-century accounts of poetry from earlier traditions”³⁹¹.

El motiu de la inspiració poètica, que va jugar un paper decisiu a les primeres obres de la literatura grega, queda pràcticament substituït en les biografies dels poetes mítics per temes diferents: les relacions genealògiques, la successió en el mestratge de la poesia, la recepció de l'instrument. No hi ha, doncs, pràcticament reflexió en primera persona sobre l'activitat del poeta, perquè, com hem anat veient, no hi ha necessitat d'argumentar una dependència inspiradora de la producció poètica per part de la divinitat. En canvi, el valor d'aquests models poètics ha estat la causa primera i inspiració de línies poètiques i d'autors. No han assumit el paper de la divinitat, però la seva autoritat poètica i musical ha resultat ser la via de legitimació de poetes històrics i d'innovacions en aquests camps.

Revisió de les dades

Pel que fa a la inspiració i la dependència de la divinitat, algunes representacions resulten força clares i transparents. Fem referència, per exemple, al procediment de cedir l'instrument o reconèixer un mestratge directe d'un déu. Amb tot, resta un bloc, que tractaria especialment de la reflexió sobre com aquests poetes reben el favor de la divinitat per assolir un rol fundacional en la poesia, que queda al

³⁹¹ FORD (2002), p. 141-2.

marge de l'obra en si, i entra en el camp de les genealogies. Es mantenen, s'incentiven o es creen variants noves de parentiu entre el poeta i la divinitat que simbolitza allò que representava la Musa en Homer, Hesíode o altres poetes arcaics o posteriors. La instància divina no és qui inspira sinó qui engendra o pareix el poeta. Convertides en imatges de la fluència poètica, els rius, les nimfes, les Muses personificades, déus, són les mares i els pares "reals" dels poetes primers. No pot haver-hi una relació més estreta. I, com que se situen en un moment fundacional, poden conuiu i descendir de déus i així la paraula poètica té la garantia suprema de veritat i eficàcia. Aquests coneixements, llavors, entren en l'esfera humana i comença una segona fase, la de transmissió dels coneixements i les tècniques, entre ells o als altres, ja sigui en clau iniciàtica, ja sigui en clau cultual i ritual. Els déus ja han cedit el pas als mortals. Potser per refermar aquesta superioritat seva, es permeten recordar el paper de cadascú i castigar amb la mort o amb la pèrdua de la capacitat el poeta que han engendrat i han inspirat, i finalment propicien que se'n preservi la memòria amb un culte específic.

El conjunt global de mitemes que posen en relació els poetes amb la transmissió de l'art poètica (ja sigui en la forma de la inspiració, com de l'ensenyament) s'orienta sobretot vers la transmissió de l'ofici i no tant envers una acció inspirada. La via de la inspiració, tal com es pot entendre en aquestes èpoques, recorre uns altres camins. Convé, doncs, relacionar el motiu de l'herència poètica amb la concepció sobre la poesia que es va anar obrint pas des dels temps de Píndar i que és desenvolupat sobretot pels sofistes, segons els quals el poeta és un artesà que domina les tècniques del seu ofici. Aquest tipus d'informacions són molt properes a les notícies sobre els primers que inventaren els elements necessaris per a la creació poètica, la lletra especialment, però també les innovacions tècniques que varen fer possible noves maneres del cant. D'aquesta manera, allunyaren els poetes de l'esfera de dependència del diví i esdevingueren símbol de progrés en el camp de les arts, aconseguit gràcies al desenvolupament de les capacitats humanes.

Idees com successió, perpetuació del llegat o justificació d'innovacions i modes musicals es fan presents en passar comptes sobre les relacions mestre-deixeble entre els poetes. Es tracta d'una relació menys compromesa que la genealògica, i més versàtil, perquè permet fixar els punts d'interès amb precisió; d'aquí els doblats i variants mestre-deixeble, iniciació i dedicació de poemes amb una mateixa funció jerarquitzant.

S'aprofiten les imatges fixades, els clixés dels personatges per ampliar la nòmina de deixebles (Museu, de Linos, per exemple). El poeta adquireix així el bagatge necessari per legitimar la veritat de la seva poesia. Ancorats en un poeta privilegiat, mestre reputat en l'imaginari musical i literari dels grecs, amb una òptima carta de presentació, passen a transitar les zones poètiques que hom pretén disputar o encetar, ja sigui en relació amb la poesia hímnica, amb la poesia oracular o de qualsevol altra mena.

La dedicatòria de poemes, en primera instància, respon a un recurs formal tradicional usat en el proemi de la poesia didàctica. Fixada fonamentalment en la parella Orfeu-Museu, sembla haver estat pres com a mitjà per ampliar la producció d'altres poetes i reconduir-la a l'àmbit cosmogònic i teogònic i ha quedat restringit a aquest ús. Els noms que es manegen en els exemples que coneixem menen a pensar que és una duplicitat de la relació mestre-deixeble. Encara que Himeneu és un nom inèdit entre els que havien aparegut amb molta insistència en aquestes pàgines, no desentona tanmateix en la relació magisterial respecte de Linos.

El tema de la iniciació es troba molt compromès amb la recepció de cultes estrangers. Orfeu n'és pràcticament el protagonista. Aquesta importació no era vista únicament en termes físics sinó que s'hi afegia el fet que l'estranger és també qui aporta una visió estranya i aliena a la cultura grega, una visió religiosa contraposada a l'autòctona. Són iniciacions protagonitzades per estrangers, això és, per persones o éssers quasi divins, diferents, alternatius. Aquesta és la imatge darrera que queda i que reprendrem en tractar de la pàtria dels poetes

En canvi, s'ha concedit als poetes poques oportunitats de rebre l'aprenentatge directe del déu: l'ofici s'aprenia dels homes, però la filiació garantia una aptitud per a la dedicació als afers poètics. Hem trobat també poques oportunitats per a la inspiració de la divinitat, fet que contrasta amb la dependència genuïna reconeguda a les primeres obres de la literatura grega i pels primers poetes. Pareix que el procés de la composició pseudoepigràfica deixa de banda la intervenció externa i la substitueix pel segell del nom. El procediment va poder derivar cap a la legitimació de la producció de poetes històrics. Timoteu mateix, com hem comentat, es declara successor de la inspiració que emanà del cap d'Orfeu trobat a Lesbos.

En general, sembla com si l'herència cultural hagués de perviure només gràcies a la relació personal. I en passar comptes sobre els personatges que han bastit la biografia amb un o més d'aquests motius, brilla per damunt de tots Orfeu.

El poeta traci encaixa en la representació idealitzada de l'aristocràcia, amb la lira com a instrument preferent, fet que ha trobat ressò tant en la imatge dels herois que ens ha proporcionat Homer, com en el *topos* de l'educació del noble iniciat per un poeta músic que li transmet els coneixements de la lira³⁹². I sembla que, des d'antic, Orfeu recollia un rerefons iniciàtic per les notícies sobre la participació en l'expedició dels argonautes, però també pels mites relacionats amb Tràcia i Libetra. El mestratge de la lira aprofundeix aquesta mateixa caracterització. Les imatges que emfasitzen la transmissió de coneixements esotèrics prenen més relleu quan entren en joc les disputes entre centres culturals, o interessos de prestigi i legitimació de cultes i rituals. En dates tardanes, apareixen certes línies de transmissió dels coneixements, sobretot teològics, que posen al capdavant, o en segon lloc, els rituals que suposadament va fundar Orfeu, en comparació amb altres com els de Samotràcia. També Orfeu és part implicada en les disputes sobre la primacia d'Hermes o d'Apol·lo sobre el patronatge de l'activitat poètica: diferents divinitats li concedeixen l'honor d'iniciar-lo en la poesia, senyal inequívoc que Orfeu era un puntal en la mitologia sobre els fonaments d'aquesta art.

Orfeu representa tots els papers, de mestre, de deixeble, de *vates* inspirat, d'inspirador ell mateix, amb contactes amb humans i amb éssers divins. Aquest fet és un reflex de la versatilitat de l'aprofitament per comunitats i ideologies diverses. Remarquem la capacitat d'adaptar el personatge a múltiples lectures i també una tradició gran i consolidada en aquest tipus de manipulació. No obstant això, el personatge pareix més marcat direccionalment com a mestre que com a deixeble tant per la qualitat de les cites (antiguitat i contingut, ferma, contundència dels testimonis), com per la quantitat de les aparicions del motiu. En època tardana, queda caracteritzat per la incorporació de mestres o llocs d'on aprèn la tècnica o els continguts de la seva poesia; però, en uns primers temps, les informacions prenen la forma de la inspiració o la relació paternofilial. Són formulacions diferents per a un mateix concepte: un, amb un aire més arcaic, l'altre, més condicionat per intents de racionalitzacions i interpretacions.

Linos s'erigeix en l'altre gran protagonista d'alguns d'aquests biografemes. Parteix de la constatació de la dedicació pedagògica sobre certs herois i poetes i, gràcies al contacte amb altres personatges, s'arriba a connotar la seva activitat poètica

³⁹² GRAF- JOHNSTON (2007), p. 168-9, amb accent en l'aspecte de professional itinerant i l'ambivalència de ser estranger.

amb un tint esotèric i místic. Orfeu i Museu en són els detonants i així ho confirmen testimonis antics, que corresponen sobretot a la ceràmica. Apareix també sovint en companyia d'altres deixebles i mestres en les citacions (amb Aquil·les, Quiró i Orfeu; amb Hèracles, Orfeu i Tàmiris); aquest fet subratlla l'interès de les fonts a transmetre una informació catalogada instructiva i informativa. Les companyies i les successions són elements de construcció d'una classificació "valorada" de la poesia grega.

Linos, com hem vist, té molt més ampliat el capítol de deixebles que el de mestres: indica un punt alt, una cronologia alta per al poeta i la consciència d'una successió. Se'l fa aparèixer aprenent de fonts o mestres primordials per després escampar la seva art entre als grecs per mitjà d'una ampla ramificació. Es fa notar alhora una intenció d'aproximar Linos i Orfeu en la imatge d'educador-iniciador. La inversió de la línia entre ells dos és un exemple clau de la utilització d'aquest mitema per omplir el poeta de noves significacions i doctrines i fer-ne una ordenació valorada. El cas concret és el de l'escola neopitagòrica a què s'adscriu Nicòmac de Gèrasa. La relació mestre-deixeble és un doblet de la relació pare-fill i, com havíem constatat, també ara l'ordre dels elements podien intercanviar-se.

Les imatges que hem recuperat de la ceràmica dels segles VI i V en endavant han permès en alguns casos, com el de la relació entre Orfeu i Museu, tenir el testimoni que en les lletres no s'ha trobat fins a èpoques molt tardanes, i sense possibilitat d'inferir-ne la font o l'època de procedència.

Pel que fa a les coincidències entre els deixebles d'Orfeu i Linos no sembla possible determinar quin personatge pot haver tingut el rol genuí de mestre-educador. Orfeu ja assumia aquesta funció en la saga dels argonautes. De Linos es mostren testimonis de la ceràmica força antics i ja Hesíode insinuava aquesta faceta quan el qualificava de "savi en tot". La multiplicitat de pàtries i contalles de Linos ens permeten fer un lloc a aquesta especialització del personatge des de temps antics amb la fatal companyia d'Hèracles. Aquest paper s'amplia amb el rol de difusor de l'alfabet i de certes innovacions musicals, fet que li obre un camí de llarga tirada en la història de la poesia i de la música entre els antics.

Com a variant important del tema hem analitzat el motiu de la iniciació. Tant la relació mestre-deixeble com la iniciació en cultes és adaptable a contextos, interessos o llocs diversos. Es tracta, en definitiva, de figures manejadisses que es treballen des de caires diferents.

c. Pàtria dels poetes

La pàtria és un tret important de la biografia del poeta perquè aporta sovint matisos suplementaris que n'enriqueixen la imatge i sembla com si induís a encasellar-lo en una pràctica poètica específica. Algunes pàtries, la tràcia en concret, fa pensar que la producció del poeta s'acosta a la literatura escatològica, cosmogònica i esotèrica, tot i que no exclusivament. El nombre de pàtries és també sovint un indicador de la multiplicitat de facetes del personatge. I és que les tradicions d'aquests poetes s'han perllongat tant en el temps que han donat oportunitat a reivindicacions de mena diversa, habitualment vinculades a llocs de culte i a santuaris. Les vides dels poetes mítics, com la vida mítica del Poeta Homer, han estat receptacle de contalles que tradueixen els intents d'apropiació de la figura i de la tradició poètica per part de corporacions locals, amb pretensions de justificar un prestigi o donar una etiologia a cultes o rituals epicòrics. Vincular un lloc amb un poeta era fer retrocedir als temps primordials la col·lectivitat que l'acollia com a fundador. Era, per tant, una garantia de la validesa de l'actuació col·lectiva en relació amb els seus orígens i amb el futur.

Orfeu, entre Tràcia i Pièria

El dossier sobre Orfeu ha estat àmpliament estudiat i debatut, de manera que ens basarem en l'excel·lent argumentació de Fritz Graf dins "Orpheus: a Poet among Men"³⁹³. També tindrem en consideració la interpretació de Bernabé (fragments 919-938 de l'edició Teubneriana), que recull les línies principals de Graf i, a més, afegeix els comentaris sobre la iconografia per complementar la caracterització de l'origen del poeta.

L'origen del poeta, pel que fa als testimonis escrits, queda vinculat a dues zones: una és Tràcia i l'altra és Pièria. En relació amb Tràcia, els autors antics ens ofereixen diverses localitzacions que van des de la zona de l'interior de la Tràcia fins a la costa del sud-est. Molt sovint, els indrets concrets estan relacionats amb zones muntanyoses. En destaquem dues que depassen la informació geogràfica simple i apareixen contextualitzades en el mite, el mont Hemos i el Pangeu.

³⁹³ GRAF (1987), especialment p. 86-90. També el mateix autor, sobre el mateix tema, a GRAF-JOHNSTON (2007), esp. p. 167-168.

Al nord, se situa el mont Hemos, on Heraclides Pòntic³⁹⁴ afirmava que hi havia un santuari en honor de Dionís i allà es podien llegir tauletes amb escrits d'Orfeu; al sud-est, entre Tràcia i Macedònia, al mont Pangeu, Èsquil situava la mort d'Orfeu a mans de les Mènades a la tragèdia que tractava sobre el poeta³⁹⁵. Altres exemples de muntanyes on Orfeu va néixer o va desenvolupar la seva activitat són Ròdope³⁹⁶, també entre Tràcia i Macedònia, i l'Ísmar, que tant era el nom d'una muntanya de la Tràcia meridional com el d'una ciutat³⁹⁷. En alguns casos, en comptes de zones muntanyoses, se citen ciutats: Bistònia³⁹⁸, Zone³⁹⁹ o Sitone⁴⁰⁰.

Quan se'l vol ubicar geogràficament, és molt freqüent vincular-lo amb alguna de les tribus, històriques o mítiques, que habitaren la regió, o amb algun accident geogràfic traci: “alii laudant singulos Thraciae locos (montem Haemum, Bistonidem, Zonen, Ismariam, Pangaeum, Aeniam, Ciconiam, Odrysas, Sithoniam), saepe ut nomina poetica idem valentia ac Thraciam”, indica Bernabé a la introducció dels testimonis sobre la pàtria del poeta, recollits als fr. 919-922. Molts d'aquests testimonis provenen d'autors tardans i d'autors llatins. La poesia també sol fer ús d'aquests termes.

Pel que fa a gentilicis més específics, el de cicó deriva d'Homer (i segons indica Graf és “a purely poetical localisation, deriving from Homer's knowledge of this tribe”). També alguns autors el fan un dels odrisis, un poble que habitava pels voltants del riu Hebre, que en la llegenda va transportar el cap d'Orfeu fins a Lesbos. Graf posa en relació aquest terme amb els esdeveniments històrics dels primers anys de la guerra del Peloponès, “when Teres and his son Sitalces founded the Thracian empire which was, during the Peloponnesian War, an ally of Athens. It was presumably during this period when this localisation of Orpheus originated”. El tema és tractat també amb detall per Linforth, per explicar el to favorable al poble traci de l'epigrama que apareix a *Ulixes* d'Alcidamant (OF 1073 I)⁴⁰¹.

³⁹⁴ HERACLID. ap. SCHOL. Eur. *Alc.* 968 (II 239, 3 Schwartz) (= OF 813 I). Citen el mateix promontori Horaci *Carm.* 1.12.6-12 (= OF 923) i Pomponi Mela 2.17 (= OF 924).

³⁹⁵ AESCH. *Bassar.* ap. ERATOSTH. *Catast.* 24 (140 Rob., p. 138 Radt) (= OF 536). També en parlen Jàmblic *Vit. Pyth.* 28, 145 (= OF 507 I) i Màxim de Tir 37.6 (= OF 931 III).

³⁹⁶ POMP. MELA 2.17 (= OF 924), en què explica que inicià les Mènades; VERG. *Buc.* 6.30.

³⁹⁷ Ísmar també és usat com a sinònim de Traci.

³⁹⁸ APOLL. RHOD. 2.703 i els escolis *ad loc.*, *Orph. Arg.* 77 i s. (= OF 928 I-III) i OVID. *ex Ponto* 2.9.53 i s. (= OF 929).

³⁹⁹ Ciutat o zona muntanyosa directament (EUTECHN. *paraphr. In Nicandr. Coloph. Ther.* 26.10 = OF 930)

⁴⁰⁰ PLIN. *Nat. Hist.* 4.41 (= OF 933). El terme designa tant un nucli de població com una península.

⁴⁰¹ LINFORTH (1931), p. 5-11. Cf. p. 146.

La segona gran tradició sobre la procedència d'Orfeu es relaciona amb la Pièria, la regió macedònia que, en l'imaginari grec, va veure néixer les Muses. Situada al peu de l'Olimp, en temps històrics estava habitada per gent macedònia, però originàriament la població del lloc era d'arrels tràcies⁴⁰². En l'arbre genealògic d'Orfeu ja apareixia la regió i el poeta que li donà nom, Píeros, quan per descendència femenina esdevé hereu de la sapiència poètica de l'epònim d'aquesta zona i engendrà les noies que s'enfrontaren en contesa poètica a les Muses de l'Helicó⁴⁰³.

Així doncs, en aquest cas, també les localitzacions macedònies fan d'Orfeu veladament un traci. Igualment les concrecions locals (Díon, Libetra, Pimplea, Bisàltia) tenen el mateix valor que la zona genèrica en què estan situades. L'aspecte interessant d'aquesta localització és la presència d'un culte a Orfeu, documentat per a dos llocs de la zona, Libetra i Díon.

Sobre Libetra, Graf aporta els testimonis de Plutarc i d'Arrià⁴⁰⁴ per documentar l'existència d'un ξόανov d'Orfeu. A més d'aquesta estàtua, Conó⁴⁰⁵ parla de l'existència d'un centre de culte al poeta, un santuari. Allà Orfeu ajuntava els homes de la regió i duia a terme iniciacions en les quals no era permesa la presència de dones. Arran del ressentiment per aquesta exclusió, aprofitant que deixaven les armes fora del telesteri, mataren Orfeu i l'esquarteraren. La resta de la història correspon al viatge del cap fins a la desembocadura del riu Meles i la instauració d'un santuari i un culte també allà. Per tant, o bé era oriünd de la regió, o bé hi va desenvolupar activitats relacionades amb la iniciació de guerrers.

També recull una presència d'Orfeu a Pièria el relat de Pausànias 9.30.4-12. Les dones tràcies es revengen d'Orfeu perquè apartava els homes de la seva companyia i els menava vagarejant per la regió. Graf relaciona aquest vagareig del mite amb el rerefons de la tècnica de lluita del "Kampfwut" d'arrels indoeuropees, que va aparellada a l'existència de societats secretes. És Pausànias també qui determina el lloc del monument funerari que contenia els ossos d'Orfeu. Primer va quedar establert a Libetra, però quan la ciutat va desaparèixer, per la mala

⁴⁰² Testimonia la substitució poblacional Tucídides 2.99 i 10.2.71. El desplaçament hauria tingut lloc en els primers temps de l'època arcaica.

⁴⁰³ Cf. cap. "Orfeu, descendent de la filla de Píeros", p. 79.

⁴⁰⁴ PLUT. *Alex.* 14.9.671 F; ARRIAN. *Anab.* 1.11.2 (= OF 1084 I-II).

⁴⁰⁵ CONO *ap.* PHOT. *Bibl.* 186, 140 a 31 (*FGrHist* 26 F 1 45 = OF 1039, 1061, 1080). Cf. també cap. "Desplaçaments i viatges", p. 245 i s., per a una visió global del motiu del viatge del poeta. Per a la interpretació del viatge d'Orfeu, esp. p. 251.

interpretació d'un oracle sobre com havien de tenir cura dels ossos del poeta, va anar a parar prop de Díon, vora el riu Helicó o Bafiras, que es va ocultar quan les dones volgueren netejar la sang de l'homicidi. "The whole story is an invention with a clear bias against Leibethra, the most prominent place in Orpheus' mythology", conclou Graf⁴⁰⁶. De fet, la història s'acorda a la realitat històrica d'època romana, quan Díon va quedar annexionada a Libetra.

No és aquesta però l'única història que posa en contacte Orfeu i més indrets de la regió. Si Apol·loni de Rodes ens posava sobre la pista que el lloc de naixement d'Orfeu era Pimplea, també Estrabó informa que, prop de Díon, hi havia una ciutat anomenada Pimplea on va viure Orfeu⁴⁰⁷. L'historiador continua amb la contalla i explica que, gràcies a la seva capacitat d'arreplegar seguidors en virtut de la seva música, els ritus i l'endevinació, Orfeu va aconseguir un cert poder a Díon, on fou vist amb desconfiança i per això fou assassinat. Graf centra el comentari en la probable dependència d'aquests suposats esdeveniments de la contalla que s'explicava sobre Pitàgoras i els pitagòrics a Crotona⁴⁰⁸; igualment indica algunes altres semblances, i les diferències, entre les construccions biogràfiques dels dos personatges, com la de la iniciació de Pitàgoras a Libetra per part d'Aglaòfam, el mateix lloc on Orfeu dugué a terme cerimònies d'iniciació. La història fou conservada en el *ἱερός λόγος* de Pitàgoras d'època hel·lenística que s'escriu probablement al sud d'Itàlia. Així doncs, són diverses les connexions amb la regió i, segons Graf, podrien correspondre a un tradició local: "Thus, two places in Pieria preserved monuments of Orpheus. If the place where a hero has his grave is really his place of origin, Orpheus is no Thracian, but a Pierian. It is, of course, just possible that both Leibethra and Dium took over the Panhellenic myth of Orpheus and created cults and monuments at a time when local patriotism wished to glorify the past, and when they also wished to have a hero known all over Greece. It is strange, though, that in these legends we meet an Orpheus somewhat different from the singer we have encountered up to now: a leader and initiator among warriors, celebrating secret rituals in a *telesterion* or roaming over the countryside –in short, a priestly leader of a men's society. That should preserve traces of a local, indigenous tradition"⁴⁰⁹. Recollim també les paraules del mateix autor en la monografia sobre les làmines d'or

⁴⁰⁶ GRAF (1988), p. 89.

⁴⁰⁷ APOLL. RHOD. 1.23-25 (= OF 935) i STRAB. 7 fr.10 a Radt (= OF 554).

⁴⁰⁸ Cf. BURKERT (1972b), p. 109-120.

⁴⁰⁹ GRAF (1987), p. 90.

a propòsit de la localització pièria: “Pieria shares with Orpheus the ambivalence of being Greek and foreign at the same time, and it shares with him connection with the Muses: Pieria was also the place from where the Pierids (either the Muses or their rivals) came”⁴¹⁰.

En el cas de les construccions sobre la pàtria d’Orfeu, encara algun autor, Apol·loni de Rodes concretament, barreja els llocs tradicionals de procedència i presenta una fusió de les dues regions, com és el cas de l’expressió que llegim a 1.32 (= OF 934 III), en què la Pièria rep el qualificatiu de Bistònide, a partir del nom de Bistònia, la ciutat o el llac de Tràcia (segons Heròdot 7.109 o Esteve de Bizanci *s. u.* Βιστωνία, respectivament). Tampoc Higí no ens resulta gaire clar quan proposa com a lloc de naixement del poeta una ciutat propera al riu Enipeu, al mont Olimp, anomenada Flèvia. La lliçó del manuscrit, però, va ser considerada ja dubtosa des del primer editor, Micyllus, que ja suggerí *Pimplaea*; altres propostes passen pel topònim Pièria (Scheffer), en comptes d’aquesta desconeguda ciutat.

Resta aclarir encara per quins motius la imatge del poeta a la ceràmica va patir una transformació i va passar de ser representat com un grec a ser vestit com un trací. En les imatges més antigues era representat amb vestit a la grega, tal com se’l descriu a la Lesque dels Cnidis de Delfos, datada cap al 460 aC. Aquesta mateixa indumentària és la que s’havia mantingut en les representacions de la ceràmica dels 490-80, en què apareixia com si fos grec, però acompanyat d’homes tracis. Les dones es mantenen a una certa distància, amb la intenció de matar-lo. La imatge es correspon a la d’Èsquil: suposadament al Pangeu, com a educador en una societat de guerrers, que es guanya l’autoritat amb el poder iniciàtic de la música. Malgrat el conjunt global, algunes diferències fan pensar que Èsquil podria haver pres o inventat alguns detalls diferents de la llegenda: les dones no duen atributs de Dionís, ni els seus vestits, ni duen armes; el motiu de l’esquarterament tampoc no es mostra a la ceràmica. Linforth suggereix si Èsquil hauria inventat o usat una llegenda diferent a la de la ceràmica⁴¹¹. El cas és que no hi ha encara l’Orfeu trací que comença a aparèixer a final del V i és constant al llarg del IV. Potser s’inicia aquí un camí de separació entre dos Orfeus, o dues imatges d’Orfeu que Sabbatucci tracta de justificar arran de la presentació de l’escena infernal de Polignot a Delfos⁴¹².

⁴¹⁰ GRAF (2007), p. 168.

⁴¹¹ LINFORTH (1941), p. 14.

⁴¹² SABBATUCCI (1991).

El punt de partida en què han fixat l'atenció força estudiosos és la sorpresa que manifesta Pausànias en relació amb la indumentària del poeta. En el passatge en el qual descriu la *nekyia* de Polignot de la Lesque del santuari pític, Pausànias s'estranya de la vestimenta grega del poeta, que substitueix l'abillament traci que tenia avesat. Sabbatucci pensa que Orfeu era caracteritzat com a traci quan es presentava o destacava la faceta del personatge més relacionada amb la màgia; en canvi, quan es volia posar de relleu el vessant poètic, era vist com a grec. Així doncs, en les aparicions al llarg de l'obra de Pausànias, podem identificar un Orfeu traci quan funda el temple de Core Soteira (3.13.2) i quan estableix els rituals en honor a Hècate a Egina (2.30.1). A 5.26.2, és qualificat també de traci, encara que no se li assigna cap funció sacerdotal sinó que Pausànias més aviat vol reconèixer-li la humanitat enfront de la condició divina de Zeus i de Dionís. En el darrer passatge en què se li atribueix la nacionalitat tràcia (9.30.4-12), Pausànias rebutja la imatge que tenen els grecs sobre Orfeu i pretén demostrar la veritat del mite traci, davant de la mitologització grega.

La versió de l'Orfeu grec, en canvi, apareix quan és comparat amb Museu (1.14.3, 10.7.2), o quan compon un poema sobre Eros per al culte dels Licòmides, o quan no vol competir en els jocs pítics per la serietat de les seves τελεταί (9.27.2, 10.7.2): “Tutto sommato, la funzione poetica e la funzione iniziatica si fondono e si confondono in questo Orfeo “greco”, piuttosto del quale Pausania, forse volutamente o forse no, comunque tralascia di specificare la nazionalità tracia. Ma potremmo aggiungere: entrambe le funzioni si prolungano fino a toccare anche l'Orfeo “trace”; il che ci costringe a riconsiderare ogni cosa per accedere ad un ulteriore livello interpretativo”⁴¹³.

Altres autors com Graf suggereixen motius diferents per a la transformació: “Although the vases depict Orpheus first as a Greek and only after about 450 as a Thracian, and although Pausanias was surprised at the Greek costume of Orpheus on the painting Polygnotus had executed in the 460s at Delphi (10.30.6), this does not mean that around 450 Orpheus changed nationality. Rather, the Greeks became more interested in the peculiarities of barbarians at about that time and wished to differentiate them better from themselves”⁴¹⁴. Ara bé, com també Graf estableix, a més de les circumstàncies concretes d'aquest canvi en la representació, tanmateix Orfeu, vestit a la grega o a la manera tràcia, no va deixar mai de ser vist com tots els

⁴¹³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁴¹⁴ GRAF (1987), p. 99, n. 79.

poetes antics que dominaven un àmbit diferent i sovint sacralitzat, el de la música i la poesia. El fet que es creessin contalles que tractaven de la relació especial del poeta amb la divinitat i la voluntat del poeta d'establir-se en una posició de privilegi li atorgaren una posició fora del comú, una alteritat respecte de la gent corrent. Graf tanca la reflexió sobre l'origen traci amb aquestes paraules: “No need, then, to look for a special reason for Orpheus’ Thracianness. Neither his association with Dionysos or with other mystery-cults caused it, nor is there any reason to read his myth only in a historicising way, as previous generations of scholars did. Rather, his fame as a poet made him — or kept him, if he really was a hero or god of the Pierian Thracians — a Thracian: it is, we recall, just this role as a poet which we met in all his myths”⁴¹⁵.

Tampoc no hem de perdre de vista, però, que aquesta alteritat en alguns dels poetes que ens ocupen queda subtilment lligada a dos conceptes⁴¹⁶: els cultes esotèrics i una visió mística sobre l'experiència de la mort i del més enllà, i foren els tracis, a parer dels antics (entre els quals destaquem Heròdot en els llibres IV i V), qui proporcionaren un model per poder explicar algunes realitats que mantenien lligats poetes i cultes des dels fonaments mateixos, ja es tractés per mitjà de la fundació de cultes (com és el cas d'Eumolp), com de la recitació d'himnes en les cerimònies sagrades (el cas de Museu o Orfeu). La pàtria tràcia d'Orfeu és solidària d'aquesta idea d'un poeta que adoptava noves cares i noves idees en interès dels qui pretenien justificar les obres de collita pròpia o prestigiar els cultes que administraven.

Tàmiris, traci des d'Homer

Hi ha acord entre els autors antics que la pàtria de Tàmiris és Tràcia. De fet, la primera aparició del poeta deixa establerta aquesta condició: Θάμυριν τὸν Θρήικα, diu Homer en el vers 595 del cant segon de la *Iliada*. Aquesta mateixa expressió és recurrent en les cites d'autors de totes les èpoques⁴¹⁷.

El context del seu naixement és clau per atorgar la nacionalitat tràcia a Tàmiris. Ni per part de pare, ni per part de mare, és traci: Filammó és relacionat amb Delfos i la seva mare, Argíope, és ubicada al mont Parnàs, també a la Fòcida. Pausània narra així la història del seu naixement (4.33.3):

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹⁶ PÒRTULAS (1996).

⁴¹⁷ DIOD. 3.67.3; SCHOL. Eur. *Rhes.* v. 916; STRAB. 8.3.6, 24, 25; el Ps.-Plutarc (*de mus.* 3 p. 1132 a) s'hi refereix amb l'expressió de Θάμυριν δὲ τὸ γένος Θρήικα.

παῖδα δὲ αὐτὸν Φιλάμμωνος καὶ Ἀργιόπης τῆς νύμφης εἶναι. τὴν δὲ Ἀργιόπην
 τέως μὲν περὶ τὸν Παρνασσὸν οἰκεῖν, ἐπεὶ δὲ εἶχεν ἐν γαστρὶ, ἐς Ὀδρύσας
 λέγουσι μετοικῆσαι· Φιλάμμωνα γὰρ οὐκ ἐθέλειν ἐς τὸν οἶκον αὐτὴν ἄγεσθαι.
 καὶ Θάμυριν μὲν Ὀδρύσην τε καὶ Θραῖκα ἐπὶ τούτῳ καλοῦσιν·

[Tàmiris] era fill de Filammó i de la nimfa Argíope. Expliquen que, fins aquell moment, Argíope vivia al Parnàs però, quan n'estava embarassada, va mudar-se entre els odrisis, perquè Filammó no volia endur-se-la a casa com a esposa. Per això Tàmiris és anomenat odrisi i traci.

És, doncs, un sobrevingut a terres tràcies, segons expliquen les tradicions posteriors a l'homèrica. El motiu típic del naixement accidentat del poeta es pot resseguir en les llegendes sobre altres poetes com Amfíon o Homer mateix⁴¹⁸. En aquest cas, es podria tractar senzillament de la incorporació en la biografia del poeta d'un motiu característic amb interès potser etiològic. D'aquesta manera, s'arribà a una solució de compromís entre la pàtria genuïna tràcia i la possibilitat d'inserir-lo en les nissagues de poetes, com hem vist en els arbres genealògics de molts d'ells. La mare Musa confirma aquest interès de caracterització com a poeta gràcies al parentiu.

En segon lloc, però, i atesa l'antiguitat de la font homèrica, caldria parlar de la caracterització del poeta com a traci, ja no en termes reals (d'aquí potser l'afany positivista d'autors com Pausànias a justificar aquests orígens, que serien incompatibles amb l'arbre genealògic que es va anar bastint del personatge), sinó en termes mítics. Com que és poeta, i un poeta de mena especial, li escau de ser traci, tant per l'allunyament de l'univers homèric, com per l'acostament a l'univers místic, poblat de poetes tracis.

La llegenda que justifica la integració en una nissaga de poetes i el naixement en terres tràcies podria ben bé haver estat un intent de conciliació de la tradició antiga homèrica i la consciència que Tàmiris era part integrant d'un grup de personatges que exercien d'herois culturals. Recull alguns dels trets propis d'aquesta mena d'herois perquè apareix involucrat en la fundació de cultes, en els avenços de la música i de la poètica i en la descoberta i l'aportació de fites culturals per al poble grec.

Amb el vessant traci, es reivindica un poeta que assumeix una tradició poètica

⁴¹⁸ Cf. "Amfíon, fill d'Antíope", p. 101 i cap. "Naixement, infantesa, joventut", p. 242 i s.

diferent de l'homèrica, relacionada també amb el vagareig de l'aede. Les notícies dels viatges de Tàmiris el menen a establir connexions amb la fundació de cultes místèrics. Si ja a Homer apareix com un traci que recorre territoris desplegant la seva habilitat i coneixements, i en el curs del seu trajecte posa a prova la seva poètica veritable amb la de les Muses homèriques, s'obre la possibilitat a una identificació de la seva pàtria amb el substrat del seu cant, de caire teològic potser, que en els seus viatges va anar implementant amb la introducció de cultes i misteris basats en una autoritat poètica i religiosa diferent de la dels poemes homèrics. Queda al mateix grup que altres poetes que hem anat revisant –Orfeu, Museu, Eumolp⁴¹⁹– que en algun moment, si no sempre, han estat vistos com a tracis o han quedat vinculats d'alguna manera a aquests territoris. Estrabó (10.3.17) deixa escrita aquesta mateixa afirmació quan aparella nacionalitat i aportació musical: οἱ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θραῖκες λέγονται, Ὀρφεὺς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῷ Εὐμόλῳ δὲ τοῦνομα ἐνθένδε.

Ser traci volia dir ser diferent, i ser capaç d'aportar una altra visió de la quotidianitat, per les aportacions civilitzadores⁴²⁰, i de la transcendència, per mitjà de la música, la poesia i la fundació de cultes.

Tàmiris queda allunyat d'Homer i tot allò que representa prou clarament a partir de la inclusió com a contramodel a la *Iliada*. Tota la llegenda de la seva degradació física i musical per la pèrdua del combat amb les Muses insisteix en la mateixa idea. “That characteristic defiance makes of Thamyris a useful model of opposition –a figurehead, as I shall argue, for a religious tradition that ran against the current of the mainstream Olympian religion of the *Iliad* as well as for a mode of poetic performance that challenged that of Homeric epic itself”⁴²¹. Precisament la nacionalitat tràcia contribueix a marcar aquesta oposició i alteritat.

Altres aspectes que en les cites sobre Tàmiris poden aparèixer associats al fet de ser traci són la reialesa i la fundació de cultes místèrics. Pel que fa al primer punt, el fet de ser poeta el qualificava per esdevenir guia del seu poble. Així ho afirma Estrabó quan l'igualava a Orfeu (7 fr. 15 a Radt = 7 fr. Baladié):

ἔστι δ' ὁ Ἄθως ὄρος ὑψηλὸν καὶ μαστοειδές, ὥστε τοὺς ἐν ταῖς κορυφαῖς ἦδη

⁴¹⁹ El llistat de tracis il·lustres no queda en mans de poetes només; el grup dels πρῶτοι εὔρεται és també objecte d'aquesta adscripció.

⁴²⁰ Tàmiris fou un dels primers que, segons la llegenda, inventà l'homosexualitat entre els homes. EUST. *Comm. in Il.* p. 299, 5; APOLLODOR. 1.3.3; *Suda s. u.* Θάμυρις ἢ Θαμύρας.

⁴²¹ WILSON (2009), p. 47.

ἀνίσχοντος ἡλίου κάμνειν ἀροῦντας, ἠνίκα ἀλεκτοροφωνίας ἀρχὴ παρὰ τοῖς τὴν ἀκτὴν οἰκοῦσιν ἔστιν. ἐν δὲ τῇ ἀκτῇ ταύτῃ Θάμυρις ὁ Θραῦξ ἐβασίλευσε, τῶν αὐτῶν ἐπιτηδευμάτων γεγονὼς ὢν καὶ Ὀρφεύς.

L'Atos és una muntanya elevada que té forma de pit, de manera que, com que el sol hi surt abans, els que viuen en els cims estan cansats de llaurar quan comença a cantar el gall entre els que viuen a la costa. En aquesta costa, doncs, hi va ser rei el traci Tàmiris, que es va dedicar a les mateixes activitats que Orfeu.

Eustati⁴²² recull el testimoni d'Estrabó i, gairebé amb les mateixes paraules, aporta la mateixa informació.

Segons Conó⁴²³, el lloc de naixença és producte del desplaçament de la mare i també les seves extraordinàries qualitats musicals li donen accés a la reialesa, tot i ser estranger entre els escites:

Αἰδουμένη δ' ἀπαίρει Πελοποννήσου, καὶ εἰς τὴν Ἀκτὴν παραγενομένη τίκτει κοῦρον Θάμυριν, ὃς ἠβήσας ἐπὶ τοσοῦτον ἤκε κιθαρωδίας ὡς καὶ βασιλέα σφῶν καίπερ ἐπηλύτην ὄντα, Σκύθας ποιήσασθαι.

Ella, avergonyida, va marxar del Peloponès i, quan fou a Acte, va tenir un nen, Tàmiris. Aquest, quan es va fer gran, va arribar a ser tan destre en la citaròdia que els escites, malgrat que era foraster, el feren rei seu.

Els detalls dels llocs de naixença queden com a informació anecdòtica: tant se'l considerava d'Hedones, ciutat dels brincs, com podia ser d'Acte o genèricament d'Odrísia⁴²⁴. Com en el cas d'Orfeu, qualsevol d'aquestes localitzacions podia ser presa com una concreció del fet de ser traci, i els motius de la metonímia poden ser l'interès formal o de contingut per part de l'autor que tragués a la llum notícia del poeta.

Les representacions gràfiques del poeta confirmen el mateix origen. Des de la primera representació de què disposem datada cap al 465 aC, apareix amb vestit

⁴²² *Comm. in Il.* p. 299, 5.

⁴²³ CONO *FGrHist* 26 F 1, 7 (*ap. PHOT. Bibl.*, 186, 132).

⁴²⁴ Conó *ibid.* aporta la dada d'Acte a Odrísia i la *Suda s. u.* Θάμυρις ἢ Θαμύρας les altres dues localitzacions.

traci⁴²⁵. La major part de les imatges del segle V insisteixen en la mateixa indumentària i sol ser acompanyat d'un nombre variable de Muses⁴²⁶. Són referències clares al mite que coneixem de la disputa sobre el cant.

La fundació de cultes místics és potser el tret que se'ns revela més característicament traci. De Tàmiris, el tema no sembla tan clar com en altres poetes, però Wilson, en l'estudi sobre el poeta, relaciona la pàtria tràcia amb el culte místic d'Andània. Un dels fets a destacar, segons l'autor⁴²⁷, és la pertinença a una família de poetes fundadors de misteris: Filammó, son pare, fou fundador dels misteris de Lerna a l'Argòlida i Eumolp, segons unes fonts, fill seu, fundà els d'Eleusis⁴²⁸. Així "given his identity as a Thracian, as a miraculous singer and a wanderer, perhaps most likely is a rôle as the 'importer' of the cult itself, or as the mythic 'convenor' of its gatherings"⁴²⁹. Pel que ara ens afecta, sembla probable que les disputes geogràfiques sobre el personatge no s'han centrat en la pàtria i el naixement, sinó que s'han desplaçat cap al llocs on va tenir lloc l'esdeveniment central de la seva vida, l'encontre amb les Muses i els emplaçaments que va visitar en la seva itinerància.

La pàtria tràcia és fixa, però el lloc on posà a prova la seva capacitat, el centre d'interès de la contalla, és força més variable. Correspondrà parlar-ne en tractar el motiu del viatge del poeta. Amb tot, Tàmiris és traci, ho diu Homer i fa mal de discutir; en contrapartida, hom es podia apropiari del personatge per mitjà d'altres recursos com la ubicació interessada de fets determinants de la biografia del poeta.

Linos, tantes pàtries com personatges

Linos ens ha anat apareixent com un personatge de moltes cares. Això quedava plasmat en les contalles que relataven genealogies diverses, reflex en darrera instància de localitzacions i pàtries diferents. Així doncs, recuperarem les versions sobre els seus ancestres i les compararem amb les pàtries que se li atribuïren.

En primer lloc, farem esment d'un Linos tebà, relacionat amb els orígens de la filosofia, i amb Museu⁴³⁰. És Diògenes Laerci (1.3) qui afirma que la filosofia fou un invent grec i aporta els noms dels que inauguraren les disquisicions primeres sobre els

⁴²⁵ Es tracta d'una hídria de figures roges, on se'l representa tocant la lira (GAREZOU (1994), Orpheus, *LIMC* VII 1, p. 903).

⁴²⁶ GAREZOU (1994), Orpheus, *LIMC* VII 1, n. 2, 3, 4, 7, p. 903.

⁴²⁷ WILSON (2009), p. 54-56.

⁴²⁸ No obstant això, l'únic testimoni que dóna la informació de la filiació Filammó-Eumolp és Teòcrit (cf. "Eumolp, fill de Filammó", p. 68).

⁴²⁹ WILSON (2009), p. 54.

⁴³⁰ Els testimonis sobre la pàtria tebana queden agrupats al fr. 14 de l'edició de Linos de Bernabé.

déus, el món, els astres i les generacions d'animals i de fruits. Només l'epitafi que aporta Diògenes Laerci, probablement recollit de Lòbon d'Argos, esmenta l'ascendència materna de Linos, a més de lloar el bon fer poètic del fill de la Musa. Segons el relat de Diògenes Laerci, el Linos tebà, fill d'Hermes i d'Urània, va compondre versos teogònics i va morir a Eubea per una sageta d'Apol·lo. Diògenes Laerci el deixa a part de les llegendes que el vinculen a cultes locals i allò que s'hi destaca és la intervenció en la introducció de la filosofia. En aquest cas, doncs, la mort del poeta podria haver constituït una manera d'adopció de pàtria, on rep els honors fúnebres i queda integrat en el culte heroic.

Aquesta mateixa línia és la que segueix Ciril d'Alexandria, amb voluntat d'ordenació cronològica. La intenció del teòleg bizantí és destacar alguns personatges importants en la història tebana –Cadmos, Dionís– i, de la mateixa època, els poetes i músics Amfion i Linos. La coincidència cronològica és present en altres autors; es tracta, en general, de notícies molt tardanes, entre les quals esmentarem una de les entrades de la *Suda* i les dades que aporten el cronista bizantí Jordi Sincelle i l'erudit Constantí Lascaris. Malgrat tot, aquesta sincronia no sempre ha comportat una coincidència en els orígens: per exemple, Ps.-Plutarco (*de musica* 3 p. 1131f = Lin. fr. 10, 38 B), citant Heraclides, destaca la coincidència d'edat però no de pàtria amb Amfion, de procedència tebana, i Linos, d'Eubea, en el paper d'introductors de novetats musicals. Aquests testimonis tenen en comú també el fet de no citar la filiació del personatge.

En canvi, Pausànias (9.29.6), que vincula aquest Linos tebà amb el culte, posa en lloc preferent la filiació i les dades biogràfiques principals del poeta:

τούτω κατὰ ἔτος ἕκαστον πρὸ τῆς θυσίας τῶν Μουσῶν ἐναγίζουσι. λέγεται δὲ ὡς ὁ Λίνος οὗτος παῖς μὲν Οὐρανίας εἶη καὶ Ἀμφιμάρου τοῦ Ποσειδῶνος, μεγίστην δὲ τῶν τε ἐφ' αὐτοῦ καὶ ὅσοι πρότερον ἐγένοντο λάβοι δόξαν ἐπὶ μουσικῇ, καὶ ὡς Ἀπόλλων ἀποκτείνειεν αὐτὸν ἐξισοῦμενον κατὰ τὴν ᾠδὴν.

A Linos li ofrenen cada any sacrificis com a un heroi, just abans del sacrifici a les Muses. Hom diu que aquest Linos era fill d'Urània i d'Amfimaros, fill de Posidó. Va conquerir més glòria, gràcies a la música, que cap dels seus contemporanis o predecessors. Apol·lo, però, el va occir, perquè rivalitzava amb ell en el cant.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Pausànias distingeix el músic tebà d'un altre Linos per les activitats que dugueren a terme, encara que també procedís de Tebes mateix. Es tracta del Linos mestre d'Hèracles i fill d'Ismènias. Si tenim en compte que Ismeni era l'advocació sota la qual Apol·lo rebia culte, ens trobaríem amb un altre fill d'Apol·lo. Potser es tracta d'una contaminació de la llegenda argiva que relata com un fill d'Apol·lo i Psàmate, mort accidentalment per gossos, va donar nom al cant de lament. Malgrat la complexitat del personatge i les dificultats per delimitar cada un de les facetes, queda clara la reivindicació tebana d'un heroi propi que rep culte al peu de l'Helicó, els ossos del qual foren motiu de disputa entre Macedònia i Tebes⁴³¹.

El relat d'Apol·lodor, supeditat a explicar la formació d'Hèracles, presenta una informació realment soprenent que condiciona la pàtria de Linos al lloc on va exercir com a mestre d'Hèracles (*Bibl.* 2.4.9 = Lin. fr. 63 B):

ἐδιδάχθη δὲ Ἡρακλῆς [...] κιθαρωδεῖν δὲ ὑπὸ Λίνου. οὗτος δὲ ἦν ἀδελφὸς Ὀρφῶς· ἀφικόμενος δὲ εἰς Θήβας καὶ Θηβαῖος γενόμενος ὑπὸ Ἡρακλέους τῇ κιθάρα πληγεῖς ἀπέθανεν· ἐπιπλήξαντα γὰρ αὐτὸν ὀργισθεῖς ἀπέκτεινε.

Linos va ensenyar a Hèracles el cant amb acompanyament de cítara. Linos era germà d'Orfeu. Quan va arribar a Tebes, va fer-se tebà i va morir d'un cop de cítara a mans d'Hèracles. I és que en un rampell d'ira –perquè Linos li havia pegat– el va matar.

És a dir, el lloc on s'estableix i troba la mort esdevé la seva pàtria. Sembla com si el que volgués destacar sigui l'anècdota de la mort i que la informació sobre la pàtria sigui subsidiària del motiu de la mort. Encara que es tracta, a grans trets, del mateix personatge que cita Pausànias, les dades complementàries, com que era germà d'Orfeu i el context de la infantesa d'Hèracles, evidencien unes intencions diferents d'Apol·lodor i de Pausànias quan el citen. Apol·lodor mostra el mestre d'Hèracles i la seva mort i Pausànias, en el context del culte epicòric del poeta, recorda l'existència de diversos homònims, un dels quals, tebà també, destacà per prendre cura de l'educació d'Hèracles.

Un altre lloc, Argos, reclamava ser la pàtria de Linos. Les contalles sobre el fill d'Apol·lo i de Psàmate tenien el valor de ser el mite etiològic de les festes argives

⁴³¹ PAUS. 9.29.8 (= Lin. fr. 70 II, 37 VI B). Cf. l'apartat sobre el trasllat dels ossos de Linos a Tebes, p. 391.

de les Arneides i del cant de lament que es va fer conegut a la poesia grega. De nou és Pausànias qui ens dóna la principal informació sobre el personatge, però la llegenda ja estava testimoniada per Conó⁴³². La intervenció d'Apol·lo, com a pare i com a causant de la institució del culte i de la fundació d'una nova ciutat, va generar a Argos certs problemes per compatibilitzar la llegenda del nen amb la del poeta de manera que van honrar els dos personatges en dues tombes, com detalla Pausànias en la descripció de l'àgora de la ciutat (2.19.8):

τάφοι δέ εἰσιν ὁ μὲν Λίνου τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ Ψαμάθης τῆς Κροτόπου, τὸν δὲ λέγουσιν εἶναι Λίνου τοῦ ποιήσαντος τὰ ἔπη. τὰ μὲν οὖν ἐς τοῦτον οἰκειότερα ὄντα ἐτέρῳ λόγῳ παρήμι τῷδε, τὰ δὲ ἐς τὸν Ψαμάθης ἢ Μεγαρικῆ μοι συγγραφῆ προεδήλωσεν.

Hi ha unes tombes; una és de Linos, el fill d'Apol·lo i de Psàmate, filla de Crotopos; l'altra, diuen que és de Linos, el poeta. Deixo la història d'aquest Linos per a una altra part del relat en què és més apropiada; la del fill de Psàmate, l'he explicada en l'exposició sobre Mègara.

Aquest Linos argiu, que està prou definit per no permetre cap connexió amb el poeta, va provocar maldecaps als autors antics que pretenien passar comptes sobre el músic i poeta de qui es coneixien i cantaven versos; l'aparició del nom en dos hexàmetres de la *Iliada* afegia encara més confusió a aquesta figura, de manera que no resulten estranys els intents d'unificar o distingir els personatges per part dels estudiosos antics més tardans i que això hagi provocat més d'una interferència entre alguns motius biogràfics genuïns d'una tradició més local, com l'argiva, o més generalitzada, com la de l'educació d'Hèracles.

No acaben aquí les pàtries del poeta. En el procés de construcció de les biografies d'aquests personatges, sembla que no hi podia faltar una caracterització com a poeta vinculat a dos indrets ben adients, la Pièria i Tràcia. Hem tractat d'aquests dos llocs a propòsit d'Orfeu. Redundants en darrera instància, Pièria va ser habitada per tracis en temps antics, fet que quedà preservat en la memòria dels grecs. Aquesta procedència quedà fixada per la via de la genealogia, quan se'l va fer fill de Píeros, epònim de la Pièria o de la tràcia Etosa.

⁴³² Cf. els capítols "Linos, fill de Psàmate", p. 87, i "Les tombes i els cultes de Linos a Argos, Tebes i a l'Helicó", p. 390.

Amb una cronologia força tardana, dues fonts mantenen lligats Linos amb Píeros i la Pièria; es tracta dels comentaris de Procle a *Treballs i dies* i, molt més tard encara, Tzetzes. Aquestes dues notícies són molt semblants una de l'altra, i tenen com a objectiu donar informació sobre qui donà nom a la regió o a diverses ciutats d'aquesta zona. S'aprofita, a manera de fórmula, el nom de Linos per marcar la successió genealògica:

PROCL. in Hes. *Op. proleg.* (p. 29 Gaisford) (= Lin. fr. 15 I B) καὶ ἡ μὲν Πιερία πρότερον ὑπὸ Πιέρου κτισθεῖσα τοῦ Μεθώνης ἀδελφοῦ, πατρὸς δὲ Λίνου, Πιερία ἐκέκλητο, ὕστερον δὲ Λύγκος ἐκλήθη.

Pièria, com a fundada que fou per Píeros, germà de Metone i pare de Linos, primer va ser anomenada Pièria i després fou anomenada Lincos.

TZETZ. *Chil.* 6.927-929

ὄρος τῆς Βοιωτίας μὲν ἐστὶν ἡ Πιερία,
ὄρος καὶ πόλις δὲ ὁμοῦ κτισθεῖσα τῷ Πιέρῳ,
ὃς ἦν Μεθώνης ἀδελφός, Λίνου δὲ φυτοσπόρος.

Pièria és una muntanya de Beòcia, una muntanya i també una ciutat, fundada per Píeros, que era germà de Metone i pare de Linos.

Aquesta pàtria sempre és esmentada en relacions genealògiques que inclouen més poetes. Es tracta d'una pàtria literària, i més simbòlica que altra cosa. Ser de la Pièria era ser de terra de Muses i poetes. I era una pàtria ambivalent, entre grega i estrangera, lloc ideal per ubicar aquestes figures també ambivalents, que transiten els mons de la quotidianitat i l'excepcionalitat, de la proximitat i de l'exotisme. És, doncs, com hem dit, una hipercaracterització d'aquest grup de personatges mítics.

Pel que fa a la procedència tràcia, el procediment és si fa no fa igual. Aquest origen es dedueix per la línia descendent d'Etosa, tràcia, segons Càrax (*FGrHist* 103 F 62 *ap. Suda s. u.* "Ὀμηρος = Lin. fr. 5 B). Omplen la línia fins a Homer un traci il·lustre, Orfeu, i al capdavant Apol·lo amb una tràcia, Etosa. Aquestes atribucions d'origen traci semblen respondre a un encasellament de Linos com a poeta. No respon a cap tradició local sinó que és una informació generalista, contaminada pel

contacte amb poetes que efectivament tenien com a tret distintiu el fet de provenir de Tràcia.

La resta de ciutats o regions que es postulaven com a lloc d'origen del poeta se'ns fan mal de ressenyar perquè coincideixen amb episodis del Linos beoci. Així trobem que Ps.-Plutarc cita un Linos d'Eubea –que fou el primer a compondre cants de lament i que podria coincidir amb el que esmenta la *Suda*⁴³³– i un Linos de Calcis –el poeta que introduí les lletres gregues. Aquesta informació podria tenir quelcom a veure amb la que ens transmet Diògenes Laerci (1.4)⁴³⁴ presa de l'obra *Sobre els poetes* Lòbon d'Argos (fr. 10 Garulli) i, per tant, remuntaria al segle III aC.

Esteve de Bizanci ens dóna les altres dues variants que ens resten, Ecàlia i Apol·lònia. Pel que fa al nom d'Ecàlia, des de Plini⁴³⁵ sabem que aquest era el topònim antic per a Calcis; en aquest cas, la notícia seria equivalent a la de la *Suda* que tot just hem comentat. Així i tot, entre el grup de poetes que tractem, el lloc ens és familiar pels viatges de Tàmiris. El bard homèric venia d'Ecàlia, la ciutat d'Èurit, quan va topar amb les Muses. El topònim té ressonàncies poètiques, doncs. Malgrat tot, l'indret podia correspondre a una ciutat de fins a cinc regions diferents. El text d'Esteve de Bizanci (*s. u.* Οἰχαλία p. 488, 6 Mein.) presenta una confusió, segons comenta l'editor Meineke. La corrupció del text va comportar la identificació d'un historiador d'Ecàlia anomenat Linos, quan en realitat només es tractava del mateix Linos, amb pàtria a Ecàlia. En qualsevol cas, la dificultat de precisar-ne una localització genuïna podria respondre al fet que designi un indret poètic, de localització impossible.

El mateix Esteve de Bizanci deixa constància d'una altra pàtria, Apol·lònia. D'entre les més de vint ciutats amb aquest nom, el gramàtic afirma que la que corresponia a la pàtria de Linos era a Creta. Antigament, afirma, es deia Eleuterna. No en sabem res més.

Ja hem vist que les dades sobre Linos s'eixamplen i condensen segons els interessos dels autors que el citen. No ens sorprèn la multiplicació de pàtries, vista també la varietat en les opcions dels llaços parentals. Potser Linos, el poeta, i també el cant, es va fer tan popular que li van ploure pàtries de per tot arreu, amb les

⁴³³ Ps.-PLUT. *de mus.* 3 p. 1131 f (= Lin. fr. 38 B); *Suda s. u.* Λίνοϋ (= Lin. fr. 16, 19 VII, 26 IX, 54 B).

⁴³⁴ El text de Diògenes queda distribuït en els fr. 14 IV, 22 I, 26 II i V, 66 I, 69 IV, 79 i 80 de l'edició de Bernabé.

⁴³⁵ *Nat. Hist.* 4.12.64. Pel que fa a les alternatives de la ubicació, en el context dels viatges de Tàmiris, cf. GRAU (2002), p. 144.

intencions de reivindicar els orígens del cant de lament, de caràcter universal, d'altra banda.

Museu, entre Atenes, Eleusis i Tràcia

El personatge fictici de Museu va néixer probablement a Atenes. Aquesta afirmació tan plana i sense matisos pot quedar fonamentada sobre la base que no apareix entre els personatges més antics relacionats amb Eleusis. Ara bé, ben aviat va començar a ser objecte cobejat per interessos polítics, religiosos i de poder i va engrossir el seu bagatge amb una producció, unes genealogies i uns orígens que l'acostaren bé cap a Eleusis, bé cap a Tràcia. Això és, va quedar involucrat amb la poesia de caire escatològic i esotèric que usaven els Eumòlpides a Eleusis, o que es pretenia obra d'Orfeu, en uns àmbits que se'ns fan difícils de concretar, però que en qualsevol cas no devien quedar gaire allunyats de l'Àtica.

El que sabem d'ell en primera instància és la utilització per part de la tirania dels Pisistràtides: guardaven una col·lecció d'oracles seva per fer-ne l'ús que els convenia, probablement com a contrapès al centre endevinatori d'Apol·lo a Delfos. Aquesta col·lecció va tenir recorregut en el temps i continuava sent útil en l'època de la guerra contra el persa, juntament amb oracles de Baquis⁴³⁶. En aquesta versió profètica, Museu no té pàtria explícita, però roman lligat a Atenes i al poder dels tirans. Sembla, doncs, que el tret de la pàtria atenesa és el terme no marcat de l'oposició. Però quan se'l volia adscriure a altres pàtries, per interès en l'obra que se li anava creant molt probablement, es feia explícit el gentilici que corresponia, d'acord amb la tradició poètica i/o genealògica que coneixia l'autor que el cita.

Ja hem dit, doncs, que Museu no apareix entre els personatges que componen l'estrat més antic de la mitologia eleusínia. No és fins al segle V que apareix connectat amb Eumolp, figura que es constitueix en la via clara d'enllaç amb Eleusis. Un altre camí en aquest acostament a Eleusis és l'associació amb dues dones eleusínies, Antíope i Deíope, la primera, hierofanta, i la segona, mare d'Eumolp. Alhora que es feien clares les connexions amb Eleusis, que devien anar acompanyades per la producció en nom de Museu de poesia de caire teològic i especulatiu i per l'ús d'aquesta poesia ritual en el cercle eleusini, es comencen a manifestar alguns autors en el sentit que Museu era traci. Traci com Orfeu. Graf⁴³⁷

⁴³⁶ HERODOT. 7.6.3 (= Mus. fr. 68 B); pel que fa als oracles vg. Mus. fr. 62-71 B, esp. 69-70.

⁴³⁷ GRAF (1974) p. 8-22; sobre els punts de contacte entre els poetes eleusinis Museu, Eumolp i Orfeu, cf. esp. p. 16-18.

afirma que va ser per influència d'aquest poeta que se l'associà a Tràcia i a la mena de poesia que s'hi relacionava cap a final del segle V. Analitzarem cada una d'aquestes localitzacions d'acord amb l'esquema bàsic que hem exposat.

Les primeres notícies de Museu estan relacionades amb Atenes i l'època dels Pisistràtides, a final del segle VI. Els fills de Pisístrat pujaren al poder el 528 i foren expulsats d'Atenes el 511, de manera que l'episodi del desterrament d'Onomàcrit per haver manipulat la col·lecció d'oracles de Museu havia de transcórrer entre aquestes dates, abans de l'estiu del 514 segons el comentari de Macan al passatge d'Heròdot (7.6). No es diu explícitament que Museu fos atenès, però era manejat a Atenes com a instrument de poder. Més clara és la sentència del *Resos*, en el passatge final en què la Musa es queixa amargament de la mort del seu fill Resos, i n'assenyala Atena com a responsable. La Musa es veu estrangera en terra atenesa i indica què han fet per a la glòria de la ciutat, elles i altres savis tracis, com Orfeu. En contrast amb la seva procedència estrangera, posa com a exemple Museu, un atenès que va ser instruït per elles (v. 945-7 = Mus. fr. 33 B):

Μουσαῖόν τε, σὸν
σεμνὸν πολίτην κἀπὶ πλεῖστον ἄνδρ' ἕνα
ἐλθόντα, Φοῖβος σύγγονοί τ' ἠσκήσαμεν.

I Museu, el ciutadà
teu venerable, l'home que en el cant ha fet
més via, Febos i les Nou l'hem instruït.

(Traducció de Carles Riba)

Els versos es corresponen amb les imatges de les Muses a la ceràmica, força nombroses entre el 450 i el 420, on se les veu acollir i honorar el poeta Museu. Kauffmann-Samaras⁴³⁸ posa en relació aquestes imatges amb el context musical atenès: “La création de ce personnage issu des Muses correspond à des événements contemporains liés à la profusion et au succès de la musique à Athènes”.

Entre els testimonis literaris que fan explícita la procedència atenesa, citem el text d'Alcidamant (*Ulixes* 25 = Mus. fr. 30, 103 B): ἀριθμοὺς γε μὴν (sc. ἐξήνεγκε) Μουσαῖος ὁ τῶν Εὐμολπίδων, Ἀθηναῖος, ὡς καὶ τὰ ποιήματα αὐτοῦ δηλοῖ ὄρθιον ἕξαμερὲς πισύρων καὶ εἴκοσι μέτρον.

⁴³⁸ KAUFFMANN-SAMARAS (1992), Mousaios, *LIMC* VI 1, p. 685-687.

Finalment hem d'arribar fins a Pausànias (10.12.11) quan fa memòria de sibil·les i vaticinadors i cita com a atenesos Museu fill d'Antiofem i Licos fill de Pandion. Cal dir, però, que la filiació d'Antiofem el lligava certament al context eleusini. També la notícia de Diògenes Laerci concreta la pàtria atenesa, però en canvi el fa fill d'Eumolp i hi explica l'origen dels Eumòlpides, sacerdots d'Eleusis (DIOG. LAERT. 1.3 = Mus. fr. 11 III, 77, 78 I, 45 B):

ἰδοῦ γοῦν παρὰ μὲν Ἀθηναίοις γέγονε Μουσαῖος, παρὰ δὲ Θηβαίοις Λίνος. καὶ τὸν μὲν Εὐμόλπου παῖδά φασι, ποιῆσαι δὲ Θεογονίαν καὶ Σφαῖραν πρῶτον· φάναι τε ἐξ ἑνὸς τὰ πάντα γίνεσθαι καὶ εἰς ταῦτόν ἀναλύεσθαι. τοῦτον τελευτῆσαι Φαληροῖ, καὶ αὐτῷ ἐπιγεγράφθαι τόδε τὸ ἐλεγεῖον (A. Pal. VII. 615).

Εὐμόλπου φίλον υἷὸν ἔχει τὸ Φαληρικὸν οὐδας,
Μουσαῖον, φθίμενον σῶμ', ὑπὸ τῷδε τάφῳ.

ἀπὸ δὲ τοῦ πατρὸς τοῦ Μουσαίου καὶ Εὐμολπίδαι καλοῦνται παρ' Ἀθηναίοις.

Bé hi hagué entre els atenesos, Museu, i entre els tebens, Linos. I l'un afirmen que era fill d'Eumolp, i que fou el primer a compondre una *Teogonia* i una *Esfera*; i també a declarar que tot s'origina d'u i s'hi dissol de bell nou. Diuen que va morir a Fàleron, i li escriviren com a epigrama aquest díctic:

“El fill estimat d'Eumolp el té el sòl de Fàleron:
Museu, cos enlleït, dins aquesta tomba”.

I del pare de Museu reben també el nom els Eumòlpides entre els atenesos.

(Traducció de Sergi Grau)

Així doncs, en aquests casos la denominació d'atenès sembla que és genèrica, i incloïa l'especialització eleusínia. En temps de Diògenes Laerci, i potser des d'abans, no era essencial la distinció entre els dos indrets ja que no calia dirimir disputes d'autoritat o d'apropiació dels poetes per donar glòria al lloc de culte. Ni

calia ser excloents, ni combatre l'intrusisme que potser en temps força més antics protagonitzà Orfeu.

Dos aspectes més juguen a favor d'una vinculació forta amb Atenes, i tenen a veure amb la mort i el sepulcre del poeta. El primer que esmentarem és la notícia de Diògenes Laerci que deriva de Lòbon d'Argos, segons la qual Museu fou honorat amb un monument funerari al Fàleron, com es podia llegir en l'epitafi següent (DIOG. LAERT. 1.3 = Lobo Arguius fr. 9 Garulli = Mus. fr. 45 B):

τοῦτον τελευτῆσαι Φαληροῖ, καὶ αὐτῷ ἐπιγεγράφθαι τόδε τὸ ἐλεγεῖον (Anth. Pal. 7.615 A. Pal. VII. 615).

Εὐμόλπου φίλον υἷὸν ἔχει τὸ Φαληρικὸν οὐδας,
Μουσαῖον, φθίμενον σῶμ', ὑπὸ τῷδε τάφῳ.
ἀπὸ δὲ τοῦ πατρὸς τοῦ Μουσαίου καὶ Εὐμολπίδαι καλοῦνται παρ' Ἀθηναίους.

Diuen que va morir a Fàleron, i li escriviren com a epigrama aquest díctic:

“El fill estimat d'Eumolp el té el sòl de Fàleron:
Museu, cos enlleït, dins aquesta tomba”.

I del pare de Museu reben també el nom els Eumòlpides entre els atenesos.

(Traducció de Sergi Grau)

La segona dada recorda que fou enterrat al Museu, un pujol davant de l'acròpoli on solia cantar (PAUS. 1.25.8 = Mus. fr. 44 B)⁴³⁹:

ἔστι δὲ ἐντὸς τοῦ περιβόλου τοῦ ἀρχαίου τὸ Μουσεῖον ἀπαντικρὺ τῆς ἀκροπόλεως λόφος, ἐνθα Μουσαῖον ἄδειν καὶ ἀποθανόντα γήρα ταφῆναι λέγουσιν.

El Musèon és un turó a l'interior del recinte antic enfront de l'acròpolis, on diuen que Museu cantava i on va ser enterrat després de morir de vell.

⁴³⁹ BRESCHI-MUSTI *ad loc.* connecten aquesta notícia amb el culte a les Muses.

No coneixem l'antiguitat d'aquest recinte ni més dades sobre el culte que se li retia; en qualsevol cas, mantenia un vincle amb les Muses i amb Atenes, ben diferenciadament d'Eleusis.

La *Suda* (s. u. Μουσαῖος) recull l'ambivalència de la pàtria, Ἐλευσίνιος ἐξ Ἀθηνῶν, i deixa entreveure la dualitat del personatge. La pàtria eleusínia de Museu és una caracterització religiosa, no geogràfica. Els autors que el consideren originari d'Eleusis recullen les pulsions que, de dins o de fora del santuari, tractaven d'anivellar les lluites de poder mitjançant els poetes del centre cultural⁴⁴⁰. Intencionadament o no, l'entrada sobre Eumolp no pren partit per cap de les dues pàtries, Ἐλευσίνιος ἦτοι Ἀθηναῖος.

El peripatètic Aristoxen, en el segle IV, reconeix dos orígens del poeta, segons llegim en el lèxic d'Harpocració (s. u. Μουσαῖος = Mus. fr. 6 B), traci i autòcton d'Eleusis:

περὶ δὲ Μουσαίου Ἀριστόξενος ἐν τοῖς Πραξιδαμαντίοις (fr. 91 Wehrli) φησὶν ὅτι οἱ μὲν ἐκ Θράκης εἰρήκασι τὸν ἄνδρα εἶναι, οἱ δὲ αὐτόχθονα ἐξ Ἐλευσίνος. εἰρήκασι δὲ περὶ αὐτοῦ ἄλλοι τε καὶ Γλαῦκος (fr. 4 Lanata).

Aristoxen, en els seus *Praxidamanteus*, declara, a propòsit de Museu, que uns diuen que era de Tràcia, mentre que d'altres el fan autòcton d'Eleusis. Són molts els que han parlat d'ell, entre aquests, hi ha també Glauc de Règion.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

L'expressió usada per Harpocració és ben contundent, αὐτόχθονα ἐξ Ἐλευσίνος. Caldria saber si reflecteix l'oposició entre ser nascut a Eleusis i ser atenès. No pareix que Museu hagi deixat de formar part de l'imaginari poètic genuïnament atenès, ubicat entre referents religiosos diferents dels eleusinis, com la connexió amb l'endevinació i amb les Muses.

Un personatge d'aquest estil no va quedar desaprofitat pel poder per promoure una "atenització" d'Eleusis. Diversos crítics moderns han apuntat en aquesta direcció.

⁴⁴⁰ OBBINK (2008), p. 1490, veu en el testimoni de Filodem sobre dues versions antagonistes de l'ascendència de Museu un reflex dels interessos aristocràtics que vivia la política eleusínia en el segle V; HENRICH (1985), p. 6, a propòsit d'un testimoni del papir de Cornell amb un catàleg de noms relacionats genealògicament amb Eleusis (Radamantis, Museu, Eumolp i Trofoni), considera que aquest breu llistat correspon a una genealogia local popular en cercles eleusinis. Cf. també els apartats sobre la genealogia de Museu, p. 64 i s.

Parke⁴⁴¹ parla de la creació de genealogies àtiques que el connectaren amb Eleusis, en oposició amb la llegenda antiga, al seu parer, com a fill de la Lluna i dels processos d'apropiació locals: “The traditions about Musaeus show a rather awkward combination of different elements. On one side he is linked with Orpheus, the Muses and Thrace. In neither direction he has any association with nymphs (though he may have been inspired by the Muses); also he is not connected with Apollo. This is not surprising, as his origin no doubt lay outside Apolline circles and Onomacritus, under the patronage of the Peisistratidae, would have had every reason to shun links with Delphi. The miraculous element in his legend which remains unexplained is that he is frequently described as a son of the Moon. Presumably it belongs to the oldest legend, or became ‘a woman, Selene’. It may have been under the influence of Onomacritus that Musaeus became Athenian, and he also may have fitted out his works with a theogony, as the proper accompaniment of a collection of oracles”.

West no vacil·la a relacionar l'ús del poeta per part dels grups i llinatges ancorats en un territori o un culte: “His parentage and land of birth vary according to the use being made of him” i “Eleusis adopted Musaeus before the end of the fifth century BC, putting him at the head of the genealogy of the Eumolpidae, as Eumolpus' father”⁴⁴².

La conclusió de d'Agostino⁴⁴³ és similar, quan comenta el fragment 6 d'Onomàcrit (Paus. 1.22.7) en què el periegeta, en descriure la pintura de la pinacoteca de l'Acròpoli en la qual apareix Museu, recorda un vers d'Onomàcrit que explica que Museu havia rebut de Bòreas el do de volar. D'Agostino es permet de suggerir que es poden individuar i seguir les passes del procés de promoció de la figura mítica a l'Atenes de la tirania i que aquest desenvolupament va comportar l'increment de la història mítica per fer créixer alhora la importància del poeta als ulls dels atenesos i conclou que “La ‘fortuna’ di Museo nell'Atene della metà del VI si può spiegare proprio con la relativa recenziarità di questa figura, non compromessa con altri γένη: essa si prestava perfettamente ad essere plasmata secondo il volere dei Pisistratidi e a divenire formidabile veicolo –e credibile garante– di nuove conoscenze rituali, idee mitiche e rivelazione profetiche in linea con le aspettative di regime” (p. 94).

⁴⁴¹ PARKE (1988), p. 179-80.

⁴⁴² WEST (1983), p. 39 i p. 41.

⁴⁴³ D'AGOSTINO (2007), p. 89-94.

En temps posteriors veiem altres connexions amb Eleusis per mitjà de l'aproximació amb figures relacionades amb el santuari, especialment Antíope i Deíope⁴⁴⁴. La primera era hierofanta del santuari, segons Hermesiànax (*Leont.* fr. 7, 15-20 Powell); la segona, d'acord amb Ps.-Aristòtil (*Mirab.* 131 p. 843b 1 (292 Giannini)), esposa de Museu enterrada a l'Eleusini d'Atenes. Ell mateix també jugà un paper destacat entre els oficiants del culte: els testimonis de Plató (*Mus.* fr. 35 I B), que l'associa amb Eumolp i les iniciacions a Eleusis, el Marbre de Paros (*Mus.* fr. 37 I B), Diodor (*Mus.* fr. 39 B) o Procle (*Mus.* fr. 13 V B) fan de Museu el sacerdot que presidia les cerimònies d'iniciació. Poques vegades, però, hem vist que se'l considerés nascut allà mateix.

El mateix que hem llegit a les paraules d'Aristoxen de les quals es despenia que es coneixien dos orígens de Museu, l'eleusini i el traci, ho llegim en els testimonis gràfics de les representacions de la ceràmica des del segle V⁴⁴⁵. Va vestit a la grega i és envoltat de Muses en diversos objectes ceràmics d'entre els 450 i 420. Coronat i amb la lira a la mà és la imatge del poeta estimat per les divinitats del cant; de vegades és acompanyat d'altres poetes com Tàmiris, amb la cítara (n. 11), o Linos com a mestre seu (n. 12). En canvi, quan se'l situa en el context eleusini va vestit de traci. Així, la imatge en què apareix assegut i envoltat de quatre Muses i la seva esposa Deíope i el seu fill Eumolp a la pèlice àtica del pintor Mídiades del 410 aC (n. 13). Els noms hi apareixen inscrits. Sembla haver-hi una contradicció aparent entre la vestimenta tràcia i la connexió amb personatges plenament eleusinis, però el vestit traci ha de voler dir que Museu va escriure poesia teològica per als misteris eleusinis, i aquesta mena de temàtica era adscrita al món traci.

La connexió amb Bòreas, que li concedeix la capacitat de volar, el remet al context bàrbar i traci, encara que en darrera instància aquesta mitologització aboqui a les genealogies eleusínies⁴⁴⁶. És un element de transició entre els tracis i l'Eumolp fundador dels misteris.

És traci, com alguns altres poetes, segons diu Estrabó (10.3.17 = *Mus.* fr. 7, 24 B):

ἀπὸ δὲ τοῦ μέλους καὶ τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τῶν ὀργάνων καὶ ἡ μουσικὴ πᾶσα
Θρακία καὶ Ἀσιᾶτις νεόμισται. δῆλον δ' ἔκ τε τῶν τόπων ἐν οἷς αἱ Μοῦσαι

⁴⁴⁴ *Mus.* fr. 15 i 16 B respectivament.

⁴⁴⁵ KAUFFMANN-SAMARAS (1992), Mousaios, *LIMC* VI 1, p. 685-687; SCHEFOLD-JUNG (1988).

⁴⁴⁶ Cf. les genealogies d'Eumolp, fill de Posidó, de Museu i de Quíone, p. 41, 66 i 89.

τετίμηται· Πιερία γὰρ καὶ Ὀλυμπος καὶ Πίμπλα καὶ Λεῖβηθρον τὸ παλαιὸν ἦν Θράκεια χωρία καὶ ὄρη, νῦν δὲ ἔχουσι Μακεδόνες· τὸν τε Ἐλικῶνα καθιέρωσαν ταῖς Μούσαις Θράκες οἱ τὴν Βοιωτίαν ἐποικήσαντες, οἵπερ καὶ τὸ τῶν Λεῖβηθριάδων νυμφῶν ἄντρον καθιέρωσαν. οἳ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θράκες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῷ Εὐμόλπῳ δὲ τοῦνομα ἐνθένδε, καὶ οἱ τῷ Διονύσῳ τὴν Ἀσίαν ὅλην καθιέρωσαντες μέχρι τῆς Ἰνδικῆς ἐκεῖθεν καὶ τὴν πολλὴν μουσικὴν μεταφέρουσι·

Per la melodia, el ritme i els instruments, tota la música es considera originària de Tràcia i d'Àsia. Això és evident pels llocs on es veneren les Muses. En efecte, la Pièria, l'Olimp, Pimpla i Libetra antigament eren territoris i muntanyes tràcies, malgrat que avui dia les ocupen els macedonis. Els tracis que s'establiren a Beòcia van consagrar l'Helicó a les Muses, els mateixos precisament que consagraren la gruta de les nimfes Libetríades. I es diu que eren tracis els que van promoure la música antiga, és a dir, Orfeu, Museu i Tàmiris; i el nom d'Eumolp igualment procediria d'allà. Els que han volgut consagrar a Dionís tota l'Àsia fins a l'Índia fan passar també des d'allà la major part de la música.

En els mateixos termes, s'expressa Eustati en el comentari a *Il.* p. 299, 5 (= Mus. fr. 24 II B). L'associació a Tràcia apareix per mitjà de la música, de les Muses i d'Orfeu. No és propi de Museu aquest origen sinó que és connotat per la dedicació a la poesia, i especialment la poesia relacionada amb els misteris. Quin paper hi jugà Orfeu o Eumolp, és difícil de precisar.

Només les inferències sobre la política dels Pisistràtides a Eleusis juntament amb les notícies que tracten dels oracles de Museu (la intervenció d'Onomàcrit, la pervivència en el repertori atenès recuperat en temps de crisi...) fan pensar en un Museu clarament atenès. I en un Museu atenès utilitzat també per ser introduït en el culte eleusini. Considerar el gentilici atenès com a contrari a eleusini en els segles VI i V dependrà del crèdit que donem a aquesta hipòtesi.

Hem analitzat motius diversos que enllaçaven les tres figures. Graf⁴⁴⁷ afirma que la pàtria tràcia certament no destrueix la relació amb Eleusis, sinó que simplement la modifica. Tan apte és un Museu traci com un Museu eleusini pel que fa al contingut poètic de l'obra que se li suposava. Ara bé, un origen genuïnament

⁴⁴⁷ GRAF (1974), p. 18.

eleusini o un origen atenès no representava el mateix en els equilibris de poder entre els γένη que controlaven els afers religiosos del santuari i d'Atenes. Eleusis i Atenes podien semblar el mateix; però no era innocent el reconeixement de Museu com a nascut en un lloc o un altre. Era el reconeixement de la legitimació de poders i llinatges atenesos i eleusinis en disputa.

Queden per esmentar dues darreres pàtries, anecdòtiques: Lídia i Tebes. La primera prové d'una lectura de la crònica del bizantí Gregori el Monjo⁴⁴⁸ en què s'ha esmenat Μουσαίου Λιδίου ἔτι per un Μουσαίου Λίνου τε; la segona, de la *Suda*, que recull l'existència d'un Museu tebà, fill de Tàmiris: Μουσαῖος, Θηβαῖος, Θαμύρα υἱός, τοῦ Φιλάμμωνος, μελοποιός, γεγονώς πολλῶ πρὸ τῶν Τρωϊκῶν. ἔγραψε μέλη καὶ ᾄσματα. Un poeta, doncs, que recull motius típics diversos que no encaixen en el "Museu" canònic i que, per tant, queda encunyat com si fos un altre personatge diferent.

Eumolp, un traci a Eleusis

El testimoni més antic que tracta del poeta Eumolp com a fundador de les cerimònies dels misteris d'Eleusis és Eurípides. L'orador Licurg a *Contra Leocratem* 1.100 aporta un passatge de la tragèdia perduda *Erecteu* en la qual el tràgic atenès posava en escena un tema ben popular a l'època, els mites de fundació i consolidació de l'estat atenès, i Erecteu hi tenia un paper important. És el primer cop que es diu d'Eumolp que era un traci, que va anar amb el seu exèrcit a combatre els atenesos, encapçalats per Erecteu. Les versions dels antics varien pel que fa al motiu de l'arribada dels tracis: uns expliquen que vingué per prendre possessió d'Atenes, en nom del seu pare Posidó⁴⁴⁹, i d'altres diuen que acudí en ajuda dels eleusinis durant la guerra contra els atenesos⁴⁵⁰. La crítica ha vist en aquesta versió euripídia els inicis d'una variant en el mite, que feia néixer un altre Eumolp, el fundador dels misteris, diferent de l'Eumolp traci. El problema és plantejat amb una certa perplexitat per l'escoliaista de Sòfocles quan exposa la qüestió de la pàtria del fundador (SCHOL. Soph. *Oed. Col.* 1053):

ζητεῖται τί δήποτε οἱ Εὐμολπίδαι τῶν τελετῶν ἐξάρχουσι, ξένοι ὄντες· εἶποι δ' ἂν τις ὅτι ἀξιούσιν ἔνιοι πρῶτον Εὐμολπον μυῆσαι τὸν Δηϊόπησ τῆσ

⁴⁴⁸ GEORG. MONACH. *Chron.* I p. 41, 17 de Boor-Wirth (= Mus. fr. 9 B, Lin. fr. 7 III B).

⁴⁴⁹ ISOCR. 12.33; PHANOD. *Atthis* V (325 F Jacoby); HYG. *Fab.* 46; SCHOL. Eur. *Phoen.* 854.

⁴⁵⁰ Tucídides ja cita aquesta versió (TH. 2.15.1), i la reprenen Andró (10 F 13 Jacoby) i Apol·lodor (3.15.4).

Τριπτολέμου τὰ ἐν Ἐλευσῖνι μυστήρια καὶ οὐ τὸν Θραῦκα καὶ τοῦτο ἱστορεῖν Ἴστρος [*FGrHist* 334 F 22] ἐν τῷ ἑπιπέδῳ τῶν Ἀτάκτων. Ἀκεστόδωρος [*HGF* II 464] δὲ πέμπτον ἀπὸ τοῦ πρώτου Εὐμόλπου εἶναι τὸν τὰς τελετὰς καταδείξαντα γράφει οὕτως· “κατοικῆσαι δὲ τὴν Ἐλευσίνα ἱστοροῦσι πρώτων μὲν τοὺς αὐτόχθονας, εἶτα Θραῦκας τοὺς μετὰ Εὐμόλπου παραγενομένους πρὸς βοήθειαν εἰς τὸν κατ’ Ἐρεχθέως πόλεμον. τινὲς δὲ φασι καὶ τὸν Εὐμόλπον εὐρεῖν τὴν μύησιν τὴν συντελουμένην κατ’ ἐνιαυτὸν ἐν Ἐλευσῖνι Διμήτρι καὶ Κόρη. Ἄνδρων [*FGrHist* 10 F 13 = *Mus. fr.* 40 B] μὲν οὖν γράφει οὐ <τοῦ>τον Εὐμόλπον εὐρεῖν <τὴν> μύησιν, ἀλλ’ ἀπὸ τούτου Εὐμόλπον πέμπτον γεγονότα· Εὐμόλπου γὰρ γενέσθαι Κήρυκα, τοῦ δὲ Εὐμόλπον, τοῦ δὲ Ἀντίφημον, τοῦ δὲ Μουσαῖον τὸν ποιητὴν, τοῦ δὲ Εὐμόλπον τὸν καταδείξαντα τὴν μύησιν καὶ ἱεροφάντην γεγονότα”.

Hom es demana per què els Eumòlpides dirigeixen els ritus de les iniciacions, tot i ser estrangers. Es podria dir que alguns consideren que el primer a fundar els misteris d’Eleusis va ser Eumolp, fill de Deíope, la filla de Triptòlem, i no el trací, i això ho explica Istre en el llibre de les *Miscel·lànies*. Acestodor afirma que va ser el cinquè descendent del primer Eumolp qui va ensenyar els ritus de les iniciacions i ho escriu així: “Expliquen que primer els que van viure a Eleusis eren autòctons; llavors hi arribaren els tracis amb Eumolp per ajudar en la guerra contra Erecteu. També alguns diuen que Eumolp fundà la iniciació que cada any se celebra a Eleusis en honor de Demèter i Core. Andró, d’altra banda, escriu que no va fundar la iniciació aquest Eumolp, sinó un altre Eumolp que descendia d’ell en cinquena generació. Del primer Eumolp, doncs, va néixer Cèrix, i d’ell Eumolp, i d’ell Antifem, i d’ell Museu, el poeta; i d’ell, va néixer l’Eumolp que ensenyà les iniciacions i va ser el primer hierofanta”.

Queden doncs, aquí, plantejades les principals línies que es discutien a propòsit de la procedència d’Eumolp i es constata que el tema era debatut, amb interès, almenys des del segle IV. La qüestió dels orígens anava molt lligada a la construcció de l’arbre genealògic, com hem vist quan tractàvem l’ascendència i la descendència d’Eumolp. No hi ha dubte que totes aquestes variacions eren la part visible de la disputa de poder, religió i polític alhora, entorn dels misteris eleusinis i reflecteixen l’intent d’aconseguir un espai alternatiu d’influència.

Tot i les dificultats d’establir una perspectiva cronològica, els termes de la

transformació del personatge passen per l'autoctonia, establerta per l'*Himne a Demèter* (v. 155 i 475). En aquests passatges, forma part del grup d'autòctons que acolliren Demèter i reberen la revelació dels misteris. Aquesta aparició, malgrat que no deixava intuir el paper posterior d'Eumolp, donà ales al desenvolupament del poeta eleusini, autor de la literatura usada en els ritus. Podem vincular a aquesta territorialitat la notícia de la *Suda s. u.* Εὐμόλπος que explica la poesia que va escriure:

Εὐμόλπος, Ἐλευσίνιος ἦτοι Ἀθηναῖος, υἱὸς Μουσαίου τοῦ ποιητοῦ, ὡς δέ τινες μαθητῆς Ὀρφέως, ἐποποιὸς τῶν πρὸ Ὀμήρου. γέγονε δὲ καὶ Πυθιονίκης· πρὸς λύραν γὰρ ἐπεδείκνυντο οἱ ποιηταί. οὗτος ἔγραψε τελετὰς Διμήτρος καὶ τὴν εἰς Κελεὸν ἄφιξιν καὶ τὴν τῶν μυστηρίων παράδοσιν, τὴν ταῖς θυγατράσιν αὐτοῦ γενομένην, ἔπη τὰ πάντα τρισχίλια. Χειροσκοπικὰ πεζῶς, βιβλίον α'.

Eumolp. Eleusini, o potser atenès. Fill del poeta Museu. Alguns el fan deixeble d'Orfeu. Poeta èpic, anterior a Homer. Fou vencedor en el certamen pític; car en aquella època, els poetes hi competien amb acompanyament de la lira. Va escriure unes *Cerimònies de Demèter*, i també a propòsit de la visita de la deessa a Celeu i el lliurament dels misteris a les filles d'aquest. En total, tres mil hexàmetres. També va escriure un llibre de quiromància en prosa.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

El tema dels orígens és reprès per Eurípides, a qui s'atribueix versemblantment la creació de la versió de la llegenda d'un Eumolp traci que acudí a ajudar els habitants d'Eleusis en la lluita contra els atenesos amb el seu rei Erecteu.

La resta de testimonis són, al cap i a la fi, intents de fer casar la tradició eleusínia amb la tràcia per justificar una fundació "genuïna" dels misteris, sense renunciar al pes de la paraula euripídia: així Andró, al segle IV, comença a enllaçar un nom amb l'altre per arribar a la cinquena generació i al fundador dels misteris. El segle III també atesta aquesta mena de combinatòries si atenem les veus d'Istre i d'Acestodor⁴⁵¹. Aquests autors, també pel context d'on extraïem la cita, deixen entreveure l'existència d'un debat a l'entorn d'aquesta figura. Ara bé, és més habitual

⁴⁵¹ Acestodor també es decanta per l'opció de l'addició de les cinc generacions al traci per arribar al fundador dels misteris.

trobar la dada entremig del discurs sense que constitueixi el tema central del relat, com ho fa Estrabó, que té consciència plena que els que es dedicaren a la música i a la poesia eren els tracis (10.3.17 οἱ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θρᾶκες λέγονται, Ὀρφεὺς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῷ Εὐμόλῳ δὲ τοῦνομα ἐνθένδε) i en diverses ocasions associa els noms dels poetes a aquesta nacionalitat. Encaixa a la perfecció, doncs, la tradició dels tracis que vingueren amb Eumolp⁴⁵² i que precisament aquest sigui qui donà veu a la poesia dels misteris. Pausànias, en passar comptes sobre llegendes àtiques, parla de la tomba que va poder veure del poeta fill de Posidó i Quíone, traci, per tant. La tomba era reconeguda tant pels atenesos com pels eleusinis.

Entre tots aquests testimonis, només farem esment de dos autors que citen la procedència eleusínia o atenesa del poeta. Són Plini el Vell i Diògenes Laerci. A Plini apareix en un llistat d'inventors, una moda que va tenir un bon encaix en les biografies dels poetes mítics; Eumolp, en aquesta cita, transcendeix l'àmbit poètic i apareix com el primer a cultivar la vinya i els arbres en general (Plini *Nat. Hist.* 7.80 *culturas vitium et arborum Eumolpus Atheniensis*). Pel que fa a l'altre passatge esmentat, el propòsit de Diògenes Laerci (1.2) és destacar la legitimitat hel·lena en les primeres passes de la filosofia, de manera que va cercar els poetes que més podien acomodar la biografia a uns orígens grecs: així compareixen com a primers filòsofs Museu, atenès, i Linos, tebà. Cada cop que esmenta Museu, en remarca la filiació, fill d'Eumolp. Queda situat, doncs, en context atenès, en oposició als bàrbars entre els qui cita Orfeu, els gimnosofistes, druides, caldeus, mags i altres grups per l'estil.

El compendi d'informacions de la *Suda* ens permet ubicar-lo tant a Eleusis com a Atenes (*s. u.* Εὐμόλπος). En totes les aparicions en aquest lèxic, queda vinculat a Museu i al culte eleusini. La font, doncs, d'on surt la informació sobre Eumolp, Museu i els Eumòlpides, segueix la doctrina, diguem-ne oficial, del santuari.

El lèxic de Foci (*s. u.* Εὐμόλπιδαι) arreplega totes les tradicions que hem vist, amb la intenció de deixar clar que el llinatge dels ministres dels misteris no prové de l'Eumolp traci sinó del fill de Museu:

πάτρια Ἀθήνησιν ἀπὸ Εὐμόλπου· ἐγένοντο δὲ τρεῖς· ὁ μὲν ἐκ Θρᾶκης ἐπιστρατεύσας, ὃν οὐ προσποιοῦνται οἱ Εὐμόλπιδαι· ὁ δὲ Ἀπόλλωνος καὶ Ἀστυκόμης· ὁ δὲ Μουσαίου καὶ Δηϊότης.

⁴⁵² STRAB. 7.7 i 8.7.

Casal d'Atenes descendent d'Eumolp. [D'Eumolps] n'hi va haver tres. Un, el de Tràcia, que va venir a fer la guerra (els Eumòlpides no tenen relació amb aquest); el segon, fill d'Apol·lo i d'Astícome; i, tercer, el fill de Museu i Deíope.

Tant hi podem veure la certificació d'una notícia antiga, que respondria a la realitat cultural eleusínia (tal com la trobarem a l'escena en què eren representats Deíope, Museu i Eumolp), com la prevenció de no admetre un bàrbar com a fundador dels misteris, per part dels autors dels quals Foci extreu la informació.

Un cop vists els principals testimonis sobre la pàtria d'Eumolp, hem comprovat que, excepte en l'*Himne a Demèter* (i probablement les versions locals), sempre sembla accentuar-se la relació del poeta amb Tràcia. De fet, només esdevé poeta, fundador i iniciador quan entra en el domini d'Eleusis; és a dir, és un heroi utilitzat pel llinatge dels Eumòlpides per avalar el control que exercien sobre el santuari. La llegenda el va fer autor dels poemes que es devien cantar durant les cerimònies. Això podria mantenir-se en oposició a la voluntat de caracteritzar-lo com a traci.

Bernabé, en tractar dels punts de contacte entre Orfeu i Eleusis, posa en escena els poetes que foren decisius en el culte eleusini i la conclusió pot valer per justificar l'elecció d'una pàtria o una altra per a Eumolp: “la tradición local de Eleusis insistía en atribuirle a Eumolpo la fundación de los misterios. Ya en el *Himno a Deméter* es mencionado como uno de los receptores directos de los ritos por parte de la diosa y los miembros de su familia, los Eumólpidas, ostentan en exclusiva el privilegio de ser hierofantes. En cambio, parece que los atenienses preferían reconocerle a Orfeo su condición de fundador de las *teletai*, mientras que Eumolpo aparece como enemigo de Atenas en Eurípides, *Fenicias* 854 y *Erecteo* fr. 360.48 Kannicht, así como en Platón. *Menéxeno* 239b. [...] En realidad se advierten dos puntos de vista que coexisten sin tocarse: desde la perspectiva de Eleusis, Eumolpo aparece en *vedette* y Orfeo en la lejanía; desde la de Atenas, el prestigio de Orfeo es más “internacional” y sirve mucho mejor sus intereses políticos, en los que Eleusis aparece asociada a los orígenes de la civilización e incluso le permite a los atenienses reclamar un impuesto por sus beneficios a la humanidad”⁴⁵³. Una pàtria no eleusínia aplanaria el camí als interessos atenesos sobre els misteris i els sacerdocis implicats.

⁴⁵³ BERNABÉ (2008a), p. 25.

Hem parlat també sobre el significat de la pàtria tràcia per als poetes. Eumolp podria encaixar en el mateix discurs, però la fusió del poeta en el context dels misteris i l'esperança de vida futura que s'hi propugnava permet anar una mica més enllà⁴⁵⁴; l'observació dels valors tracijs enfront dels grecs, i especialment el sentit de la mort i de la vida, permeten una comparació amb els valors del misticisme grec: “el dato mítico de Eumolpo y sus Tracios –absurdo e incomprensible desde el punto de vista histórico-arqueológico– cobra plenitud de sentido desde una perspectiva histórico-religiosa: la radical alteridad del iniciado frente a la oposición muerte/vida asume una expresión mítica gracias a la alteridad del tracio frente al mundo helénico; y ello a base de una explotación muy sutil de determinadas peculiaridades del ámbito religioso tracio”. Així Eumolp, amb aquesta doble natura consubstancial al personatge (traci i eleusini, guerrer i sacerdot, poeta i rei) pot esdevenir exemple en un terreny indefinit entre el grec i el traci, entre l'experiència quotidiana i la possibilitat de transcendir-la.

Amfion, un estranger fundador de Tebes

El naixement d'Amfion i de Zetos es va produir en unes circumstàncies similars a les del naixement de personatges mítics, com alguns poetes que tractem aquí (Tàmiris i Linos, per exemple) i d'altres que depassen l'àmbit d'aquesta investigació (Homer). El lloc i les circumstàncies de l'infantament són excepcionals. En el relat, juguen un rol decisiu les peripècies de la mare per fugir del pare de la criatura, o del seu pare mateix, que la rebutgen i no pot donar a llum al lloc d'origen familiar. Els motius adduïts per la fugida són una amenaça de mort o la por al descrèdit i vergonya de la família. Els esdeveniments relatius a la concepció, especialment si hi ha intervingut un déu, són certament extraordinaris i constitueixen el pretext per justificar que el nounat no pot ser acceptat entre els seus en un primer moment. Aquest desplaçament, doncs, assenyala l'infant com un ésser fora del comú que és elegit per dur a terme gestes destacables. La fundació de la ciutat de Tebes o, en algunes versions, la construcció de les muralles només és, per tant, el fet que erigeix el poeta Amfion com a instaurador de l'ordre, en el paper d'heroi cultural i de mestre de paraula⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ Cf. PÒRTULAS (1996), esp. p. 66.

⁴⁵⁵ PÒRTULAS (2002); MIRALLES-PÒRTULAS (1983).

La primera notícia sobre els bessons ja aporta informació de llur activitat a la ciutat de Tebes, (*Od.* 11.263-4 οἱ πρῶτοι Θήβης ἔδος ἔκτισαν ἑπταπύλοιο / πύργωσάν τ') i no dóna peu a relacionar-los amb altres indrets de Beòcia, com és el cas d'Hiriea que trobem esmentat a l'*Eea* d'Antíope. A Homer no hi ha dades sobre el lloc del seu naixement, només sobre la terra que acollí la seva acció civilitzadora.

Després d'aquesta primera referència, amb la qual alguns autors posteriors tracten de fer encaixar la seva versió del mite, els bessons són ubicats en dues zones diferents, els territoris riberecs del riu Asop (pare d'Antíope) i Sició (pàtria d'Epopeu, espòs o raptor d'Antíope). La localització beòcia comença amb el fr. 181 MW de les *Eees* i la siciònia és esmentada ja des del segle VI per Àsios de Samos. Es tracta, doncs, de variants constituïdes des de ben antic. D'altra banda, el fet que alguns personatges siguin tractats amb més o menys benvolença fa intuir una disputa entre els territoris per apropiar-se dels bessons, fundadors de la ciutat de Tebes o constructors dels murs. A més a més, Tebes compta amb dos mites de fundació, el de Cadmos i el del bastiment de les muralles; com hom pot imaginar fàcilment, les raons per prestigiar-ne un o l'altre podia respondre a interessos localistes. Amb això no volem dir que les disputes entre les versions siguin explicables de dalt a baix per un correlat de fets històrics, però algunes circumstàncies (polítiques, religioses, culturals) poden haver tingut conseqüències en certs episodis del mite.

Tal com hem esmentat, amb Ps.-Hesíode⁴⁵⁶ encetem una nova localització, Hiriea, que serà la que prendrà com a referent la tragèdia *Antíope* d'Eurípides. Aquesta aportació permet relacionar Antíope i els dos bessons amb la saga reial tebana, per mitjà de Licos i Nictèu, fills d'Hirieu, epònim d'Hiriea⁴⁵⁷. La major part de les fonts consideren Nictèu pare d'Antíope, encara que als *Kypria*⁴⁵⁸ es devia considerar Licurg (probablement hipocorístic de Licos) com a pare seu. La relació amb Tebes venia pel fet que, refugiats a Tebes⁴⁵⁹, va casar una filla amb Polidor, de la qual va néixer Làbdac. Nictèu va ser regent de Làbdac segons Pausànias 9.5.5⁴⁶⁰. Sigui com sigui aquest episodi, no varia la intervenció d'Amfion i Zetos a Tebes, que

⁴⁵⁶ Fr. 181 MW (= 132 Rzach) ἡ' οἴην Ὑρίη Βοιωτίη ἔτρεφε κούρην.

⁴⁵⁷ APOLLODOR. 3.10.1. En canvi, aquest mateix autor, en desenvolupar el relat tebà, els fa fills d'un espart, Ctonios (APOLLODOR. 3.5.5).

⁴⁵⁸ A partir dels testimonis de Pausànias 2.6.1 i Apol·lodor 3.5.5.

⁴⁵⁹ Apol·lodor 3.5.5 explica que després d'haver donat mort a Flègias, rei d'Orcomen, anaren a parar a Híria i d'allà a Tebes, per l'amistat que mantenien amb Pentèu. La inserció de Nictèu i Licos a la dinastia tebana es produeix en el punt feble de la línia, segons VIAN (1963), p. 198.

⁴⁶⁰ Pausànias és qui afirma també a 2.6.1 que la versió siciònia explicava que, quan va morir Nictèu, Licos va suplir-lo en la tasca. També va ser regent de Laios. La versió d'Apol·lodor exposa que Licos va usurpar-li el poder.

va començar amb la presa del poder a Licos, en venjança a l'ultratge que la seva esposa Dirce havia infligit a Antíope. Així doncs, Hiriea, o Hísia (localització que trobem al fr. 28 de l'*Antíope* i que ha estat interpretat com a doblat del topònim pseudohelesiòdic), obren a Zetos i Amfion un camí cap a la construcció dels murs o la fundació de la ciutat. Aquesta localització és confirmada per les versions ja completes del mite que donen Eurípides i Apol·lodor.

Eurípides és el primer que dona forma definitiva a la llegenda amb els fets específics de la concepció i el naixement dels dos bessons a Elèuteres, territori fronterer entre Beòcia i Atenes, que cap a final del segle VII va passar a domini atenès voluntàriament, segons Pausànias (1.38.8). Allà varen néixer els dos infants que un pastor va trobar i va criar. La cova era l'escenari on transcorria la tragèdia⁴⁶¹.

Sobre el lloc exacte de l'infantament, la major part dels testimonis no concreten gaire. Per exemple, Apol·lodor no precisa més que un lloc de la ruta de Sicció a Tebes, prop del Citeró. Malgrat tot, disposem de tres versions més detallades; la de Cefalió (93 F 5 Jacoby), historiador de l'època d'Hadrià, diu que Antíope va donar a llum ἐν τῇ κώμῃ τῇ λεγομένη Ῥασθέα [Ῥρας θεᾶς ci. C. Müller]. Pausànias (1.38.8) relata que els nens varen néixer prop d'una cova a la vora del santuari de Dionís, on vivia el pastor que prengué cura d'ells. Malalas (2.55) conta com els nens foren abandonats també en el mateix llogarret que cita Cefalió, d'on Ordió, el pastor que se'n feu càrrec, els recollí. Malgrat tot, el relat de Malalas és certament fantasiós i força divergent de les línies del mite que recorren els altres autors que el tracten.

Queda encara un altre origen per als bessons, solidari de la història que els fa fills de la terra d'Eropeu, rei de Sicció. Els sicionis els consideraven originaris de la seva regió segons les paraules de Pausànias (2.10.4), fet que va motivar l'existència d'una imatge d'Antíope en un temple d'Afrodita de l'àgora de Sicció. Àsios de Samos (fr. 1 Bernabé), al segle VI, fa intervenir Eropeu en la paternitat dels bessons, de manera que la llegenda dels dos herois vincula Sicció amb Tebes:

Ἀντιόπη δ' ἔτεκε Ζῆθον καὶ Ἀμφίωνα δῖον,
 Ἄσωποῦ κούρη ποταμοῦ βαθυδινήεντος,
 Ζηνί τε κυσαμένη καὶ Ἐπωπέι ποιμένι λαῶν.

Antíope va parir Zetos i el diví Amfion,

⁴⁶¹ EURIPIDE. *Tragédies. Fragments. De Aigeus à Autolykos*. Texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy. Tome VIII, 1re partie. Paris: Les Belles Lettres, (1998), p. 222.

filla d'Asop, el riu de remolins profunds,
 encinta de Zeus i d'Eopeu, pastor de pobles.

La presència de dos rius de nom Asop pot explicar que Sició pretengués fer-se seva la figura d'Antíope. Aprofitant l'homonímia, doncs, els sicionis posaren els fundadors de Tebes entre els herois que prestigiaven la seva terra. També com explica Pausània (2.5.2), una de les filles del riu es deia Tebe, i donà nom a la ciutat que els bessons fundaren al peu de Cadmea, la ciutat antiga. Els tebens, per descomptat, no compartien aquests episodis de la llegenda.

Així doncs, Antíope era de Sició, per ser filla d'Asop, i engendrà de Zeus i del rei sicioni els dos bessons. D'acord amb Bernabé⁴⁶², aquesta versió d'Àsios comporta una innovació respecte del tractament del mite a Hesíode i a Eumel, perquè apareixen combinats el mite de Sició i el context tebà. Les rivalitats entre aquests indrets (Tebes, algunes zones de Beòcia i Sició) afavorien, doncs, les variacions i versions del mite. Aquesta versió és molt similar a la que recull Apol·lodor (3.5.5).

Queden així servits tots els elements per valorar aquestes llegendes sobre el naixement dels bessons com un mitjà d'entroncar un territori amb uns herois descendents de la divinitat, que a més a més exerceixen de fundadors de la ciutat de Tebes. L'anàlisi de Vian⁴⁶³ insisteix en l'enllaç del mite amb les circumstàncies històriques, tot aportant les dades que emmarquen la rivalitat entre els territoris de Sició, Tebes i altres zones de Beòcia. Segons aquest autor, aquesta llegenda representaria les pretensions polítiques d'alguns territoris de Beòcia de la plana de l'Asop; des d'època antiga, aquestes rivalitats quedarien reconciliades amb la història de la fundació de la ciutat per part de Cadmos i la construcció de les muralles per obra d'Amfion i el seu germà bessó. La transposició del mite als esdeveniments històrics facilita la comprensió de les vicissituds del naixement dels bessons, però també dificulta l'aproximació a Amfion com a poeta mític, heroi cultural, que aglutina uns trets comuns a les biografies que es crearen sobre tals personatges. El factor de l'estrangeria del poeta respecte del lloc on impulsa l'ordre i la institució

⁴⁶² BERNABÉ (1979), p. 282-3.

⁴⁶³ VIAN (1963) tracta aquest aspecte especialment en el capítol dedicat a la formació de la llegenda d'Antíope (p. 194-202). També vg. el capítol "La querelle des fondateurs" (p. 69-76), en el qual analitza la complementarietat de les llegendes de Cadmos i els bessons.

social pesen considerablement en aquest mite⁴⁶⁴. És important aquí l'oposició amb les gestes del germà, aferrat a la terra, a la pedra, en contraposició a l'obra d'Amfion. Aquest representa la creació cultural, política i social de la poesia, el poder institucionalitzador de la paraula, provinent d'una terra, d'un terreny aliè, llunyà, que permet mantenir l'equidistància que mostren els legisladors i altres mestres de veritat en la Grècia antiga.

La relació final amb Tebes, amb la construcció de les muralles, ve per la usurpació del regne a Licos, fet que tanca les desventurades circumstàncies del seu naixement. Estranger a la ciutat, Amfion és qui, des del domini de la poesia, pot construir la defensa de la ciutat, pot establir-ne la seguretat de l'existència amb el cant teogònic: en cantar l'origen del món, genera la seguretat de la pervivència de la ciutat. Mentre varen viure, recorda el mite, Tebes es va mantenir inexpugnable. Alguns serrells de la llegenda d'Amfion el fan recaure en un terreny llenegadís: l'excés contra el déu que li concedeix la paraula i l'instrument i l'excés de la seva nissaga li atorguen alhora la glòria i també el càstig etern⁴⁶⁵.

Filammó al Parnàs

Específicament relacionat amb Delfos, Filammó apareix ubicat en la zona del Parnàs en la majoria dels motius de la seva biografia. Malgrat que no s'emfasitza amb tanta insistència com en altres poetes la seva procedència, les narracions que ens han pervingut el posen en contacte amb el context apol·lini i del santuari. Deixem constància aquí de les dues excepcions: la notícia de Ferecides (fr. 26 Pàmias), que el posa en el lloc d'Orfeu en l'expedició dels argonautes, i la fundació dels misteris de Lerna en honor de Demèter a l'Argòlida⁴⁶⁶.

Així doncs, si encasellem les notícies sobre el poeta en el *continuum* d'una biografia tradicional, hauríem de començar amb el naixement i la infantesa. Les circumstàncies del naixement són, de nou, similars a les d'altres poetes: una nimfa, desitjada per un déu, o més d'un, o per un déu i un mortal, concep una fillada doble. Cada fill excel·leix en una activitat, aquí, la poètica. Exemples de naixement de déu i

⁴⁶⁴ VIAN (1963), p. 75, justifica l'origen estranger amb el d'altres personatges que han acomplert gestes semblants, com els Ciclops, els pelasgs o els olímpics amb les muralles de Troia. Malgrat tot, les circumstàncies de la construcció al so de la lira els manté força diferenciats.

⁴⁶⁵ Cf. *Miniada* fr. 3 Bernabé (= 4 Davies).

⁴⁶⁶ PAUS. 2.37.2. Cf. SFAMENI (1986), p. 310; CASADIO (1994), p. 313-325.

nimfa han estat exposats en l'apartat de les relacions paternofiliales, així com alguns casos particulars de bessonada.

L'indret on es va produir l'encontre de Filonis amb Apol·lo i Hermes fou el Parnàs, d'on era originària la nimfa. Devia ser Ferecides (fr. 120 Pàmias) qui tractava aquesta història, que ja era present, malgrat tot, a les *Eees*⁴⁶⁷. Ens aporten la informació (i també la vinculació amb el lloc) els escolis MV a *Odissea* 19.432:

Φιλωνίς ἢ Δηϊόνος θυγάτηρ οἰκοῦσα τὸν Παρνασσὸν ἐν αὐτῷ παρελέχθη καὶ Ἀπόλλωνι καὶ Ἑρμῆ· εἶχε γὰρ τὸ κάλλος ἐράσμιον ἐπὶ τοσοῦτον ὥστε καὶ τοὺς θεοὺς ζηλοτυποῦντας κατὰ τὸ αὐτὸ θελῆσαι μίσγεσθαι. εἶτα ἐκ μὲν τοῦ Ἀπόλλωνος γίνεται Φιλάμμων, ἀνὴρ σοφιστής, ὃς καὶ πρῶτος ἐδόκει χοροὺς συστήσασθαι παρθένων, ἐκ δὲ τοῦ Ἑρμοῦ Αὐτόλυκος, ὃς οἰκῶν τὸν Παρνασσὸν πλεῖστα κλέπτων ἐθησαύριζεν.

Filonis, filla de Deíon, vivia al Parnàs, on va jeure alhora amb Hermes i Apol·lo. No debades tenia una bellesa tan encantadora que fins i tot els déus, engelosits, van voler-s'hi unir al mateix temps. Aleshores, d'Apol·lo neix Filàmmon, un home savi i el primer, hom creia, que va ensenyar a formar un cor de noies. I d'Hermes neix Autòlic, que feia vida en el Parnàs, on s'enriquia a cop de lladregades.

(Traducció de Jordi Pàmias)

L'explicació de les activitats que va dur a terme el germà del poeta per les contrades on varen néixer ens mena a pensar que Filammó va començar a desenvolupar les seves activitats al Parnàs. En general, en els autors que citen o expliquen algun episodi de la vida de Filammó, no hi ha la mateixa insistència amb què es volia destacar la pàtria tràcia de Tàmiris o d'Eumolp, o l'atenesa o eleusínia de Museu. Les contalles sobre el naixement i la vinculació amb el santuari de Delfos donaven per fet una assimilació del poeta a aquesta zona. No semblava haver-hi cap element que hi desdigués, ni cap circumstància que en fes suposar o reivindicar una altra pàtria.

⁴⁶⁷ Fr. 64 MW (= 111 Rzach).

Així doncs, el tractat pseudoplutarqueu *de musica* (1132a) recull l'aportació d'Heraclides que s'ocupa d'establir la seqüència dels primers poetes i n'indica la procedència. Filammó queda lligat a Delfos:

κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἡλικίαν καὶ Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνους πεποιηκέναι λέγει, καὶ Ἄνθην τὸν ἐξ Ἀνθηδόνας τῆς Βοιωτίας ὕμνους, καὶ Πίερον τὸν ἐκ Πιερίας τὰ περὶ τὰς Μούσας ποιήματα· ἀλλὰ καὶ Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε <πλάνας> καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι, καὶ χοροὺς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι· Θάμυριν δὲ τὸ γένος Θραῖκα εὐφωνότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ᾄσαι, ὡς ταῖς Μούσαις κατὰ τοὺς ποιητὰς εἰς ἀγῶνα καταστήναι·

Diu aquest autor que, a la mateixa època, Linos d'Eubea va compondre laments fúnebres; Antes d'Antèdon, ciutat de Beòcia, himnes, i Píeros de Pièria, els poemes sobre les Muses. Assenyala que Filammó de Delfos, també en aquell temps, va narrar en els seus cants el naixement de Leto i el d'Àrtemis i Apol·lo, i fou el primer a allisonar i dirigir cors al santuari de Delfos. Heraclides afirma que, així mateix, que Tàmiris el traci cantava de manera més agradable i harmoniosa que cap altre de la seva època, fins al punt que, segons conten els poetes, va arribar a enfrontar-se amb les Muses en un certamen.

(Traducció de Joan Silva)

Altres episodis persisteixen en la mateixa ubicació. Són els relats sobre la concepció del seu fill Tàmiris, amb Argíope, la institució de cors i himnes al santuari, la inscripció en les llistes de vencedors i especialment la seva mort en la defensa del santuari de Delfos contra els flègies. En una figura tan poc tangible, resulta ben ferma la connexió amb el centre dèlfic. Fa l'efecte de ser un poeta creat i aprofitat en el culte, com a autor dels himnes primers i instaurador de les cerimònies més antigues del santuari.

Epimènides de Creta

La pàtria d'Epimènides és Creta. Així és com se'l qualifica genèricament i no hi ha vacil·lacions en aquest aspecte. Les úniques variants, pel que fa a la procedència, remetent a ciutats de l'illa, Cnossos i Festos, i no sembla haver-hi cap

motiu decisiu per decantar-se per una o l'altra⁴⁶⁸. Els testimonis que precisen un dels dos llocs no semblen ni tan sols recollir tradicions arrelades en les ciutats que citen. La majoria de notícies sobre Cnossos deriven de Teopomp. La dada apareix quan es tracta la biografia cretenca del personatge i quan se n'esmenta l'acció purificadora a Atenes. Entre aquests autors, hauríem de citar Diògenes Laerci (d'acord amb el testimoni de Teopomp), Valeri Màxim, Plini, Pausànias i la *Suda*⁴⁶⁹. En canvi, Estrabó, Eustati i Tzetzes prefereixen la pàtria de Festos⁴⁷⁰.

La crítica ha tractat d'adduir raons per atribuir veracitat a Festos o a Cnossos. Demoulin ja recull les opinions sobre el tema: "Cette divergence d'opinions c'est reproduite chez les modernes: Heinrich se prononce pour la première ville, en invoquant la majorité des témoignages et la tradition qui rapporte la conclusion d'une alliance entre Athènes et Cnosse. Schultess choisit Phaestos parce cette localité n'eut jamais l'importance de Cnosse et que, pout cette raison, le remplacement de Cnosse par Phaestos est moins explicable que le contraire"⁴⁷¹. Colli en el comentari al passatge de Diògenes Laerci (8 [B 1]) es decanta per considerar més probable Cnossos, a partir dels testimonis, i no té en compte com a justificació la coincidència del nom de Festos amb el del seu pare, Festi⁴⁷². No traurem aquí cap conclusió al respecte del detall en particular, però volem fer notar la importància de la pàtria cretenca per a la caracterització del personatge com a poeta, profeta i purificador.

Pòrtulas assenyala que Epimènides està lligat a Creta en el fonament de la seva saviesa: "Epimènides, el famós "purificador" que dormí durant dècades a l'antre de Zeus (Xenòfanes, fr. 21 B 20 DK), prové d'un context específicament cretenç, tant pel que fa al mite com pel que fa al culte. En aquesta cova, el sobirà Minos visitava el seu pare Zeus cada vuit anys. Les "coves de Zeus" cretenques foren seu de les cerimònies iniciàtiques de societats secretes, reflectides en mites com ara el dels Dàctils o el dels Curetes. És des d'aquest punt de vista que cal comprendre la iniciació d'un καθαρχής a la cova de Zeus: una iniciació que representa també mort i

⁴⁶⁸ DEMOULIN (1901), p. 89-92.

⁴⁶⁹ DIOG. LAERT. 1.109 = THEOPOMP. *FGrHist.* 115 F *67a (= Epim. fr. 1 B); VALER. MAX. 8.13 ext. 5 (= Epim. fr. 6 III B); PLIN. *Nat. Hist.* 7.154 (= Epim. fr. IV, VIII B); PAUS. 1.14.7 (= Epim. fr. 6 X B); *Suda s. u.* Ἐπιμενίδης (II 370 4 Adler) (= Epim. fr. 2 B).

⁴⁷⁰ STRAB. 10.4.14 (= Epim. fr. 4 I B); PLUTARC. *Sol.* 12.5 (= Epim. fr. 3 B); EUST. *in Il.* p. 313, 19; *in Dionys. Perieg.* 88 (= Epim. fr. 4 II i III B); TZETZ. *in Aristoph. Plut.* 90 b; *Chil.* 5. 631 (= Epim. fr. III i IV B).

⁴⁷¹ DEMOULIN (1901), p. 91. Amb un afany de justificar la divergència, fins i tot es va proposar Festos com a lloc de naixement i Cnossos com a lloc de residència (Pauly, *Real Encyclop.* III 1844 s. u. Epimenides).

⁴⁷² COLLI (1977), vol. II, p. 267.

resurrecció, car, durant tot aquest període, Epimènides passava per mort... Resulta important d'inserir Epimènides en l'esfera misteriosa cretenca. Dipositori de les ancestrals tradicions religioses del seu país, entreteixides de vetustos rituals catàrtics i místics, i de doctrines escatològiques lligades amb cultes i pràctiques teúrgiques, assenyala (segons Pugliese-Carratelli 1990: 374) el renovellament d'un vincle, probablement antiquíssim, entre Atenes i Creta"⁴⁷³.

La imatge que es creà d'Epimènides també s'explica a partir de dos fets importants: en primer lloc, va ser cridat a posar en pràctica la seva saviesa a una terra aliena al seu lloc d'origen i, en segon lloc, la contrada de procedència, Creta, amb totes les connotacions religioses que tenia aquesta illa. Aquesta combinació es va revelar necessària i efectiva per dur a terme amb garanties el ritual cretenca de purificació d'Atenes. El seu saber estranger permet la solució a la crisi atenesa que els antics varen voler relacionar amb l'execució dels partidaris de Ciló o genèricament amb l'acció refundadora de Soló⁴⁷⁴. No cal insistir més en la importància del poeta provinent d'una terra estrangera que s'erigeix en fundador, ordenador, instaurador de l'ordre en els llocs on du a terme les seves tasques: des de cultes a ciutats, hem vist desfilar noms de poetes en funcions d'aquest estil. En aquest sentit, encara que Creta es veu allunyada dels centres "poètics" tradicionals, fa la mateixa funció en Epimènides que Tràcia per a Orfeu, garantir la construcció d'una saviesa inspirada i fundadora.

Revisió de les dades

L'origen ha estat un element que ha contribuït a destacar la faceta que interessava més d'un poeta. Bé per oposició o bé per equiparació, la pàtria grega o tràcia ha servit per definir alhora poetes i personatges relacionables. Així, per exemple, la comparació entre Orfeu i Museu podia fer destacar la condició de traci d'Orfeu, per oposició al poeta eleusini-atenes que es pretenia promoure; el cas contrari permetia assimilar Orfeu a un context no estranger. Sempre depenia dels interessos de qui establia les comparacions. Entre aquests interessos, els polítics es fan un lloc important, però no conclouent. L'aproximació política al poble traci en els anys primers de la guerra del Peloponès, per descomptat, jugà un paper decisiu en la caracterització tràcia. L'adhesió del poeta a línies de pensament és un altre

⁴⁷³ PÒRTULAS (1995), esp. p. 51-53.

⁴⁷⁴ PÒRTULAS (2002b), esp. p. 212-214.

determinant de l'origen que se li concedí. Quan es pretenia atribuir una funció ètica a la música, Orfeu esdevé grec, educador, victoriós enfront d'un Tàmiris traci que ha perdut el do de la veu i la poesia.

És probable que algunes construccions sobre l'origen traci d'alguns poetes siguin creació dels darrers anys del V. Saber d'on sorgiren i si s'anaren generalitzant per analogia d'uns amb els altres és complicat, però sembla que aquesta tendència s'anà ampliant i un poeta com Eumolp, que poca relació tenia amb els tracis, podria ben bé haver desenvolupat una línia genealògica que feia compatible l'origen eleusini amb aquest altre. El tema era prou important per fer decantar els equilibris i les variacions vers als interessos dels qui manejaven aquestes figures.

El lloc que les tradicions han privilegiat és la Tràcia, però els clams locals de diverses ciutats han sabut crear llegendes que vinculaven els orígens dels poetes a indrets concrets i diferents: el cas més clar és el de Linos, que es desplega en diversos personatges amb biografies diferents segons el lloc de naixença. Linos és tebà o argiu, dependent de la tradició. La resta d'orígens poden tenir un fonament localista, però les dades són molt limitades en aquest sentit. Per exemple, la procedència pièria o tràcia, a més de ser poc definida en aquest poeta, és condicionada per les genealogies en què va quedar inserit, dins la nissaga de poetes.

Alguns altres són molt més centrats geogràficament: Museu podia representar per a Atenes una alternativa a la monocromia tràcia de poetes de misteris; Amfion representava l'alternativa al mite de la fundació de Tebes; Filammó donava a Delfos els himnes més antics i Epimènides, entre el mite i la història, va preservar la pàtria cretenca, també molt donada a connexions amb la poesia teològica.

L'elecció de la pàtria d'Eumolp posa en joc les rivalitats que s'exercien sobre els centres de culte, en aquest cas Eleusis. Prendre com a bona una opció o una altra, Eleusis o Tràcia, o la combinació de totes dues, era prendre partit o ser testimoni d'unes tradicions interessades i excloents. Només quan hom volia mantenir una posició equidistant, es generaren opcions, genealògiques bàsicament, per aconseguir una transició entre un origen i un altre, de Tràcia a Eleusis. Sembla obeir més a una racionalització de la informació fora dels cercles del santuari que no pas a tradicions genuïnes.

Sovint la pàtria queda relacionada amb el lloc de sepultura i els honors que li tributa el lloc que pretén fer-se'l seu. Amb aquesta intenció es fomenten versions de les llegendes que l'enllacen tan fortament i tan antigament com poden amb el territori. Un exemple d'aquest recurs és el tractament de la pàtria de Museu, que

s'arrela a Atenes pel lloc de la mort i de sepultura, i a Eleusis, per personatges satèl·lits seus, com l'esposa o el fill. De fet, Museu va aconseguir esdevenir pont entre discursos excloents pel que fa a les reivindicacions pàtries de l'Eumolp fundador dels misteris.

Amfion reflecteix des d'una procedència no tràcia l'estatut intrínsec del poeta fundacional. Procedent d'una terra aliena, assumeix un rol d'instaurador de l'ordre per mitjà de l'acte de fundar o construir les defenses de la ciutat. La seva acció no es projecta sobre l'esfera mística sinó directament sobre allò que inaugura o assegura l'existència i pervivència de la ciutat. És difícil pensar que la procedència estrangera només és deguda a un interès d'apropiació política perquè en molts altres poetes és també un tret determinant de la seva acció civilitzadora. Igualment l'estatut de foraster és fonamental en la figura d'Epimènides quan se'l fa artífex de la purificació d'Atenes. Es tracta, en definitiva, d'una tendència universal a considerar allò que està fora del comú com una aportació aliena, pròpia d'una altra terra.

La pàtria sovint serveix per definir el camp d'actuació concret del poeta i la poesia esdevé ocasió de reubicar la relació de l'home amb la divinitat: així, per justificar una producció poètica escatològica i esotèrica, s'esqueia ser traci; quan les doctrines es vinculaven a un lloc de culte concret, la pàtria podia oscil·lar i el gentilici podia provocar, com en el cas de Linos, la creació d'una identitat poètica nova, d'un poeta diferenciat.

En qualsevol cas, la definició dels orígens confirma la construcció d'una figura que supera els límits ordinaris de la comunitat perquè aporta des de fora uns valors que han de cohesionar el grup que l'acull.

2. Vides

a. Naixement, infantesa, joventut

Hem comentat en altres capítols les circumstàncies excepcionals del naixement de certs poetes mítics. Algunes d'aquestes contalles corresponien a descendents directes d'un déu. Hem tractat del cas de Linos, d'Eumolp i d'Amfion; també la llegenda de Tàmiris va incorporar el tema del naixement accidentat, encara

que el seu pare no és Apol·lo sinó Filammó, un avatar seu a la pràctica⁴⁷⁵. El tema és recurrent en la llegenda heroica i pot quedar lligat a altres motius, com l'exposició de l'infant o els pelegrinatges de joventut, especialment de caire iniciàtic⁴⁷⁶.

Gairebé com a preludi d'una vida atzarosa, aquest motiu queda fortament vinculat al tema del viatge que tractarem en l'apartat següent.

Eumolp

El primer que analitzarem serà Eumolp. El motiu podria haver quedat relacionat amb la renovació genealògica que es va produir en el segle V. La incorporació del pare Posidó i la mare Quíone va comportar el desenvolupament d'aquesta part de la llegenda. S'explicava que Quíone, després de néixer Eumolp i per por del seu pare Bòreas, el va llençar al mar. Posidó el va rescatar de les aigües i l'infant va ser traslladat fins a Etiòpia on va criar-lo una filla de Posidó i Amfitrite. Un vers de l'*Erecteu* d'Eurípides podria ser testimoni d'aquest sojorn a Etiòpia: Αἰθιοπίαν νιν ἐξέσωσ' ἐπὶ χθόνα⁴⁷⁷. Moreau⁴⁷⁸ explica aquesta exposició com una prova d'iniciació, que, en aquest cas, no és reservada a l'adolescència sinó a la infantesa. L'infant que passa el procés és elegit per a un gran destí i la superació de la prova el fa model de futures iniciacions. D'aquesta manera, hom pot pensar amb tota lògica que es va utilitzar l'episodi de l'exposició a les aigües com a ἄρκιον del bany ritual dels misteris. Així mateix, algunes inscripcions (tot i que d'època romana) ens documenten una part del procés per accedir a la funció de hierofanta, que contenia una immersió en el mar, en imitació a la d'Eumolp⁴⁷⁹.

Amfion i Tàmiris

Aquests altres dos poetes presenten un naixement i una infantesa marcats pels desplaçaments i els trasllats d'una terra a una altra. No cal insistir més en els episodis

⁴⁷⁵ Les mares de Linos, Eumolp, Tàmiris i Amfion patiren la persecució (principalment de part dels seus familiars) pels dubtes que generà la paternitat divina de l'infant. Cf. p. 36, 41, 47, 80, 87, 89 i 101.

⁴⁷⁶ BRELICH (1958), p. 235-8 (reed. 2010).

⁴⁷⁷ Fr. 349.1 Nauck = 39.1 Austin. Per a la resta de l'episodi, la font principal és Apol·lodor (3.15.12).

⁴⁷⁸ MOREAU (1992), p. 194-6: "L'aventure du nourrisson doit être rapprochée du voyage initiatique de héros plus âgés. Le voyage constitue alors une épreuve. Et quand on examine la vie des héros qui ont subi l'exposition et échappé à la mort, on s'aperçoit qu'ils ont connu par la suite un destin exceptionnel. L'exposition du nouveau-né ne doit donc pas être isolée des exploits du héros adolescent: c'est la première épreuve qualifiante, l'amorce d'un destin" (p. 196).

⁴⁷⁹ MOREAU (1992), p. 217; FOUCART (1914), p. 173-4.

que hem tractat a propòsit de les genealogies. Pensem que, per exemple, les versions del naixement d'Amfion en territoris beocis o a Sicció no modifica en substància el motiu del desplaçament des del naixement fins a l'establiment a la terra on duu a terme la seva tasca fundadora i creadora. Aquestes variants, com hem estudiat, podrien haver correspost a disputes localistes, que vèiem representades en l'obra d'Hesíode, Eumel o Eurípides, d'una banda, i en la d'Àsios de Samos, de l'altra⁴⁸⁰. Es tornen a repetir, sota un mateix patró, les dificultats de la mare per poder infantar els bessons, l'exposició dels nens a la muntanya, el pastor que els recull i el desplaçament per venjar els causants d'aquests infortunis, fet que comporta finalment el restabliment de l'ordre i la fundació de la ciutat.

Podem resseguir un esquema similar en el naixement de Tàmiris, encara que menys atzarós. Segons explicava Ferecides (fr. 120 Pàmias), el poeta fou concebut al Parnàs, d'una mare nimfa, però la tradició deia que va néixer a Tràcia. Per tant, Tàmiris queda marcat des del naixement per dues senyes d'identitat ben poètiques, el Parnàs i Tràcia. La narració de com es va produir aquest infantament, ens la proporciona Pausània (4.33.3), segles després de Ferecides.

Linos

Un element clau per distingir els diversos herois de nom Linos és determinat per les circumstàncies del naixement del fill de Psàmate i d'Apol·lo, que els antics veneraven de manera diferenciada del Linos poeta. Podem identificar altre cop els motius del naixement il·lícit, la persecució de la mare i l'exposició del nen que, en aquest cas, acaba mort. La concepció de Linos, fruit de la unió de la mortal amb el déu, no és acceptada per Crotopos, el rei d'Argos i pare de la princesa Psàmate. El nen, abandonat per la mare, és recollit per un pastor, però la seva canilla el devora. Crotopos fa matar Psàmate. Per venjar la mort de la seva amant i del seu fill, Apol·lo envia un monstre a la ciutat. La desgràcia no conclou fins que, un cop mort el monstre, l'oracle anuncia la necessitat de l'exili del rei i d'instaurar un culte cívic a Linos i Psàmate. La contalla també estableix l'ἄριστον del cant del plany i justifica la fundació d'una ciutat com a compensació a la mort de l'heroi⁴⁸¹. Comprovem la presència d'altres motius típics d'aquesta mena de relats: l'exposició en una zona rural i l'acció salvadora d'un pastor que el recull i el cria. El fet excepcional aquí, com hem dit, és el final dissortat de l'infant, en comptes d'una futura carrera brillant

⁴⁸⁰ Cf. cap. "Amfion, un estranger fundador de Tebes", p. 232 i s.

⁴⁸¹ Cf. els apartats sobre les genealogies de Linos, p. 36 i 87.

que tindria la funció de capgirar el rebuig inicial.

Les contalles del naixement dels poetes que hem aportat no tan sols donen a aquests noms una opció d'assimilació entre els herois, sinó que, a més a més, els confereixen un plus, una marca i un símbol poètics. Així entenem els vagareigs de la mare de Tàmiris pel Parnàs o Tràcia abans de donar a llum i l'aparició reiterada d'Eumolp per Eleusis. Aquestes circumstàncies, a més d'indicar la pertinença a una esfera restringida i superior a la gent corrent, li poden preparar l'acollida al lloc del culte on s'ha de preservar la seva obra, en el si d'una família sacerdotal. Els mitògrafs més tardans, finalment, les utilitzen com si es tractés d'un calaix de sastre per interpretar en clau racionalista contalles més marginals o locals.

b. Desplaçaments i viatges

La presència dels viatges i dels desplaçaments és una constant en les biografies dels poetes. El tema apareix tant en les construccions biogràfiques dels poetes mítics com en les dels històrics. Aquestes contalles, més o menys fabuloses, tenen el contrapès en la pràctica real dels antics. Els poetes viatjaven, sovint i per motius diferents. En el capítol introductori de la monografia dedicada al fenomen de la itinerància dels poetes (*wandering poets*) de Richard Hunter i Ian Rutherford, podem llegir un sumari de les raons que podien impulsar els poetes a desplaçar-se⁴⁸². Majoritàriament, les notícies dels poetes mítics relacionades amb el viatges s'adapten a algun punt de l'esquema que proposen els autors. Amb la perspectiva de l'anàlisi que hem anat duent a terme fins ara, sembla que ens tornem a trobar amb una projecció cap a temps primigenis de característiques constatables en la dedicació poètica real dels grecs antics. Caldrà veure, però, en quins elements coincideixen essencialment les pràctiques poètiques atribuïdes a aquests poetes que estudiem i amb quina finalitat se'ls adjudica. Sospitem, de nou, que aspectes com la difusió de l'obra, l'arrelament a un lloc de culte i la proclamació d'una successió jeràrquica podrien ser la causa principal d'aquestes construccions biogràfiques.

No sempre el poeta es desplaça per voluntat pròpia. El viatge pot ser una

⁴⁸² HUNTER (2009), p. 1-22, esp. 17-19. Per al viatge tant de l'heroi com en general, cf. BRELICH (1958), p. 68-9, 235 i s. (reed. 2010), GARCÍA GUAL (1981), ANDRÉ-BASLEZ (1993), GÓMEZ ESPELOSÍN (2000).

conseqüència forçada per la inestabilitat política o per circumstàncies de l'atzar. Aquest darrer punt és habitual en les contalles del naixement d'alguns poetes mítics, com hem pogut comprovar en les pàgines anteriors. El mitema contribuïa a marcar l'excepcionalitat del personatge, malgrat les adversitats i problemes que li condicionen els primers moments d'existència. El motiu és propi dels contes populars i és també força estès en les biografies heroiques. De fet, el conjunt de motius que marquen el naixement, la infantesa i el pas a l'edat adulta de l'heroi sovint estan estretament vinculats amb el viatge⁴⁸³. El poeta, en aquestes facetes del mite, repeteix fil per randa el mateix tractament que l'heroi.

Quan el periple és voluntari, la justificació pot ser doble. En primer lloc, el poeta es desplaça per adquirir coneixements. Aquest viatge presenta una aparença real i pot tenir un destí com Egipte, per exemple. En altres casos, és un viatge absolutament fantasiós que comporta recórrer món per superar una prova, com l'aventura dels argonautes, o fins i tot traspasar les fronteres de la mortalitat i davallar a l'Hades. La segona motivació per al viatge del poeta és donar difusió a la seva sapiència poètica o religiosa. Aquest fet es concreta acudint a un certamen poètic⁴⁸⁴ o vagarejant de lloc en lloc i fundar, per exemple, un centre de culte.

Exilis i desplaçaments forçats

Els poetes no solen tenir bones relacions amb el poder i les construccions biogràfiques sobre els poetes històrics contenen nombrosos exemples del motiu de l'enfrontament amb els poderosos⁴⁸⁵. Podem recordar les tradicions sobre Hesíode i els reis injusts, Estesícor i els tirans sicilians, Arquíloc i els governants de Paros, Hipòanax, a Efes, Alceu i Safo a Lesbos, Soló i Pisístrat a Atenes... El llistat se'ns faria ben llarg. Entre els filòsofs, va quedar establert també com a tòpic. Seria feixuc enumerar tots els exemples; basti, de mostra, recordar Plató i l'aventura siciliana, o la fugida d'Epicur de Samos a Colofó arran d'una persecució.

En canvi, entre els poetes mítics, només hem trobat l'exemple d'Eumolp que, per dos cops, ha de deixar el lloc on s'havia establert. Primer ha de fugir d'Etiòpia, per haver volgut violar la seva cunyada, i es dirigeix cap a Tràcia. Vistes les

⁴⁸³ BRELICH (1958), p. 235 i s. (reed. 2010).

⁴⁸⁴ Cf. cap. "Enfrontaments i certàmens, poetes en disputa", p. 267 i s.

⁴⁸⁵ KIVILLO (2010), p. 209-10 i les pàgines concretes sobre aquest tema en l'anàlisi de cada poeta. Els estudis de FAIRWEATHER (1983) i LEFKOWITZ (1981) sobre les tradicions biogràfiques dels poetes també contenen les discussions particulars sobre aquest tòpic.

connotacions d'aquestes terres per a la imatge dels poetes mítics⁴⁸⁶, podria tractar-se gairebé d'un viatge iniciàtic en clau literària. Ara bé, fa l'efecte que les contalles referides a aquest Eumolp queden en certa mesura allunyades de les del poeta dels misteris. La marca tràcia quedaria a manera de pòsit en el transfons del personatge. Les multiplicacions de l'heroi per fer-lo encabir en el context místic, amb la pietat i reverència que requeria, ja s'ocuparen d'eliminar-ne el que no convingués i de subratllar-ne l'aspecte més apropiat. I aquesta estada i l'assentament a Tràcia obrien precisament el camí al poeta místic eleusini.

Després ha d'abandonar la cort del rei traci Tegiri, per haver participat en una conxorxa contra aquest. És un exemple d'excés, que només atenua l'aproximació a Eleusis. Es desplaça, doncs, cap allà, aquest cop com si es preparés el destí final de la seva nissaga. Cridat de nou a Tràcia pel sobirà que l'havia expulsat, s'hi estableix fins a la mort del rei i n'ocupa el tron. Ja com a rei traci, acudeix de nou a l'Àtica en auxili dels eleusinis per morir en la defensa del santuari davant d'Erecteu.

Identificables entre els motius del conte popular, però també com a preparació per assolir el bagatge que requeriria un poeta místic, les aventures d'Eumolp preparen el camí per a la institució de la nissaga dels Eumòlpides. Promogut des d'Atenes com a còmplice indispensable per a l'establiment del culte a Erecteu –recordem que Posidó fulmina el rei atenès per venjar la mort del seu fill Eumolp a la batalla–, Eumolp exhibeix una versatilitat poc habitual, fruit de la superposició dels personatges.

Així com en altres exemples, el motiu dels crims de sang o actes de violència que provoquen l'exili de l'heroi reben de vegades una explicació moralitzant i d'exculpació del personatge⁴⁸⁷, en aquest cas la temptativa de “redreçar” la figura d'Eumolp passa per una lectura genealògica amplificada. El periple d'Eumolp, físic i temporal, el lliga al lloc on se li retrà culte finalment.

Aquest mitema, doncs, sembla no haver tingut molta fortuna en les tradicions sobre els poetes mítics. No obstant això, fer un paral·lel entre aquests i els històrics

⁴⁸⁶ Cf. “Pàtria dels poetes”, p. 203-242.

⁴⁸⁷ BRELICH (1958), p. 68-9 (reed. 2010), indica que “si ha la impressione che il fatto veramente mitico sia l'uccisione stessa, senza motivazione, e che prima ancora del tentativo moraleggiante di cancellare la colpa dell'eroe mediante la versione dell'involontarietà dell'omicidio, gli autori più antichi trovavano, forse per pure ragioni letterarie, motivi vari cui attribuire l'omicidio ritenuto intenzionale” (p. 69). No ens sembla fora de lloc substituir el motiu de l'homicidi per qualsevol dels actes roïns d'Eumolp en els seus pelegrinatges i deduir la recerca d'una solució acceptable per a la nissaga sacerdotal d'Eleusis.

pot induir a una tergiversació de les dades, senzillament perquè el nombre d'exemples és inferior. Ara bé, els materials referits al viatge voluntari del poeta del mite per aprendre o per difondre la seva obra són molt més abundants i no sembla pas casual. Tampoc no sembla pas casual que el poeta acudeixi a resoldre la confrontació d'una comunitat, sense ser ell un dels litigants. La imatge del poeta primigeni no sol aparèixer com a protagonista en conflictes humans; en tot cas, s'encara amb l'autoritat divina. La resolució del conflicte en aquest nivell comporta unes conseqüències molt més greus, que el mite també explica de manera diferent. Deixarem, doncs, alguns exemples per al capítol següent "Enfrontaments i poetes en disputa".

El viatge com a *modus vivendi*

Un dels motius més habituals del viatge del poeta era acudir a certàmens per competir amb altres poetes. Aquests actes, de caràcter supralocal, quedaven associats habitualment a un lloc de culte o a esdeveniments puntuals i excepcionals⁴⁸⁸. Això els permetia donar difusió a la seva obra i fer-se un públic, aconseguir, en definitiva, una reputació i una clientela per al seu producte. Evidentment, durant el viatge podien dur a terme *performances* que els permetien guanyar-se la vida i que repercutien també en les expectatives de feina futures. S'explicava que Linos i Orfeu havien viatjat a Argos per competir en els jocs fúnebres en honor d'Acast⁴⁸⁹. Orfeu també participà a Corint en els certàmens ístmics on obtingué la victòria amb la lira⁴⁹⁰ i Eumolp va vèncer en els jocs pítics⁴⁹¹.

Pel que fa als poetes mítics, es parla poc d'aquest període de transició, del procés del viatge per acudir al festival mateix. Citem aquí només els versos homèrics referits a l'encontre de Tàmiris amb les Muses (*Il.* 2.594-6), on de manera explícita s'especifica el trajecte que feia el poeta des d'Ecàlia:

Δώριον, ἔνθά τε Μοῦσαι
ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς
Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·

⁴⁸⁸ HUNTER (2009), p. 6-7 i 17-19, amb una relació dels motius que justificaven el viatge del poeta. Algunes raons que s'hi enumeren tenen a veure amb la celebració de certàmens, competicions i exhibicions.

⁴⁸⁹ HYG. *Fab.* 273 (= Lin. fr. 57 a B; OF 1012 II). Cf. p. 275.

⁴⁹⁰ EUMEL. fr. 8 Bernabé (= fr. 22 West) *ap.* FAVORIN. *Corinth.* 14 (305, 17 Barigazzi) (= OF 1012 I).

⁴⁹¹ *Suda s. u.* Εὐμόλπος.

Dòrion, on les muses anaren a trobar el traci Tàmiris per desposseir-lo de l'art de cantar quan regressava d'Ecàlia, del palau d'Èurit l'ecalieu.

(Traducció de Montserrat Ros)

Tampoc no hi ha gaires referències als guanys materials que li comportava la participació en certàmens⁴⁹². El que hom volia destacar dels poetes mítics no era el trajecte, sinó les conseqüències del viatge: el lligam amb el lloc de culte on va obtenir una victòria o va instaurar per primera vegada un tipus de poesia, la fundació d'un santuari o d'una nissaga. La imatge que es pretén oferir és la d'un poeta estranger que s'estableix o estableix un ordre nou (religiós o cultural habitualment). El procediment per guanyar-s'hi el lloc, si el centre de culte ja estava fundat, solia ser la victòria en una competició. Sobre la participació en aquesta mena de conteses, només volem aquí remarcar el fet que, com és obvi, per prendre'n part, calia acudir-hi, calia desplaçar-s'hi. De les conteses i confrontacions pròpiament dites, però, en parlarem en el següent capítol.

El viatge com a adquisició de coneixements

Adquirir coneixements és el motiu més corrent del viatge de filòsofs i savis antics. També ho és dels herois. El recorregut i la durada del periple constitueixen un dels moments claus de la carrera heroica i de la carrera sapiencial: no tan sols entren en contacte amb llocs especialment amarats de saviesa, sinó que són també ocasió per deixar testimoni del seu bagatge de coneixement (incipient o consolidat) i de la seva capacitat de posar ordre en el món per on passa.

Els poetes mítics antics comparteixen el motiu del viatge a terres alienes al seu context social i polític amb altres operadors culturals i amb els herois del mite. L'imaginari col·lectiu dels grecs va mantenir el viatge com a *conditio sine qua non* del savi. És un viatge sense un sentit pràctic immediat, però indispensable per constituir el personatge en referent. El destí podia ser més real o menys, i més idealitzat o menys, però al final servia per retornar el savi, poeta o heroi a la terra grega amb una autoritat renovada. Per a alguns poetes, com Orfeu, aquests periples conformen un motiu clau i la pedra de toc per explicar la figura: vagarejant envoltat d'homes, recorrent amb els Argonautes terres ignotes o tot sol, entrant i sortint del

⁴⁹² Recordem el trespeus que Hesíode va guanyar a Calcis d'Eubea durant els jocs fúnebres d'Amfidamant (*Op.* 650-662).

més enllà, el viatge és part constituent de la seva llegenda i justifica que ocupi un espai en els corrents religiosos místics i que se'l consideri veu d'autoritat en la poesia.

En aquest apartat, tractarem tres modalitats de viatge que hem pogut documentar en les tradicions biogràfiques dels poetes mítics:

- a. el viatge iniciàtic, que tant pot concretar-se en la imatge del poeta entre un grup de joves com en el viatge al més enllà,
- b. el retir voluntari o viatge interior,
- c. el viatge del savi per comparar i incorporar a la seva concepció del món tot allò que ha après en terres estrangeres.

El viatge com a iniciació

Volem ara analitzar els detalls de dues tipologies de viatge iniciàtic, el del poeta com a iniciador d'un grup de joves i el del viatge al més enllà. Ens convé primerament posar atenció en la figura d'Orfeu perquè la seva àmplia tradició antiga i dels estudis moderns ha generat un bon gruix de dades per interpretar isoladament i en comparació amb altres cultures. Podrem establir paral·lels amb altres poetes i revisar la influència que exercí sobre la imatge arquetípica d'alguns poetes primigenis.

Els estudis sobre els viatges d'Orfeu han oscil·lat entre dues interpretacions: la que considera que aquests viatges atorguen a l'heroi trets de naturalesa xamànica i la que els interpreta en clau iniciàtica. A continuació, tractarem de manera diferenciada els dos aspectes: primerament, el tema del viatge del poeta amb un grup d'homes, bé en la gesta dels argonautes o bé el vagareig amb un grup de joves o homes innominats. Finalment, analitzarem el viatge d'Orfeu a l'Hades i les relacions amb el xamanisme. Aportarem també els exemples d'altres poetes que comparteixen aquest motiu en alguna de les contalles que recullen els autors antics.

El vagareig amb un grup d'homes

Els estudis sobre Orfeu van prendre una nova perspectiva amb la interpretació de Fritz Graf⁴⁹³ d'algunes notícies que posaven l'atenció en els vagareigs d'Orfeu envoltat d'homes. Les seves explicacions varen permetre reorientar les teories que havien considerat Orfeu un xaman i emfasitzaven l'aspecte iniciàtic del personatge i

⁴⁹³ GRAF (1987); GRAF-JOHNSTON (2007), p. 166.

el pes que hi tenia la música i la poesia.

Un dels episodis en què va posar més atenció Graf és la contalla que expliquen Conó i Pausànias relacionada amb alguns indrets de Tràcia. Ara no ens entretindrem en la localització, de la qual hem parlat en el capítol sobre la pàtria del poeta⁴⁹⁴, sinó en l'activitat que hi duia a terme. Conó (*FGrHist* 26 F 1 45 = OF 1039, 1061, 1080) explica com Orfeu anava errant amb els homes per la regió de Libetra, armats, (ἐφοίτα μὲν οὖν τακταῖς ἡμέραις ὀπλισμένων πλήθος Θρακῶν καὶ Μακεδόνων ἐν Λιβήθροις) i els menava a un edifici on es duïen a terme iniciacions. El ressentiment de les dones per aquesta exclusió fou el motiu per què el mataren i l'esquarteraren. Pausànias dóna més detall de les raons que provocaren la ira de les dones (9.30.5 = OF 1040) i de nou s'indica el fet del vagareig:

τὰς δὲ γυναῖκάς φασι τῶν Θρακῶν ἐπιβουλεύειν μὲν αὐτῷ θάνατον, ὅτι σφῶν τοὺς ἄνδρας ἀκολουθεῖν ἔπεισεν αὐτῷ πλανωμένῳ, φόβῳ δὲ τῶν ἀνδρῶν οὐ τολμᾶν· ὡς δὲ ἐνεφορήσαντο οἴνου, ἐξεργάζονται τὸ τόλμημα, καὶ τοῖς ἀνδράσιν ἀπὸ τούτου κατέστη μεθυσκομένους ἐς τὰς μάχας χωρεῖν.

Diuen que les dones dels tracis tramaren la seva mort perquè havia convençut els marits de seguir-lo en els seus vagarejos, però no gosaven per por als marits. Quan es van haver associat de vi, van dur a terme la gosadia i per això es va instituir que els homes anessin beguts a la batalla.

Segons Graf, aquestes actuacions (i altres conductes com l'embriaguesa abans d'iniciar el combat) encaixarien amb una estructura social que tindria com a model mític un grup de guerrers similar a la d'Orfeu i podria preservar traces d'una tradició local de la regió: "Orpheus roaming the country with a huge band of presumably well-armed men looks like the mythical image of such a society"⁴⁹⁵. Bremmer aprofundeix en la lectura iniciatòria i aporta paral·lels que confirmen tradicions comunes en què els dos elements clau són la joventut dels participants (decisiva en la llegenda dels argonautes, com ha fet notar Graf) i els vagareigs dels seguidors. Altres cultures indoeuropees, com la irlandesa, tenen un cos de narracions tradicionals en què un poeta jove és el líder d'un grup de joves circulant erràticament i caçant pel camp. La tradició iraniana i la germànica aporten també paral·lels del mateix estil en

⁴⁹⁴ Cf. cap. "Orfeu, entre Tràcia i Pièria", p. 203 i s.

⁴⁹⁵ GRAF (1987), p. 88.

temps antics. Bremmer s'aventura a comparar-los amb estructures socials iniciàtiques de temps més recents que remetent al segle XII i als inicis de les universitats i les *guilds*⁴⁹⁶.

Citarem ara un segon exemple, prou conegut, del motiu del poeta en un viatge o una expedició envoltat d'altres joves o homes. Es tracta de la implicació d'Orfeu i de Filammó en l'expedició de la nau Argo. Graf considera que la inclusió d'Orfeu en aquest viatge quedaria motivada per la seva funció com a poeta, ja que pot garantir l'èxit en el pas de les Sirenes. Aquest fet li confereix una antiguitat considerable dins la saga, que només li disputava un altre poeta, Filammó. Hem tractat essencialment aquest aspecte en l'apartat de la filiació d'Orfeu i de Filammó⁴⁹⁷. A més a més, l'encontre amb les Sirenes és interpretat també com una variant del viatge al més enllà, perquè se les considera cantores de l'altre món. D'acord amb Bernabé, aquest tema podria haver generat una nova lectura del personatge en clau escatològica en la tradició iconogràfica del sud d'Itàlia en el segle IV aC: “el tema de la competició con ellas (aislado ya de la saga) se habría reinterpretado como un símbolo del papel escatológico de Orfeo como garante de la salvación de las almas en el Más Allá”⁴⁹⁸.

Tot i que la connexió amb els argonautes és documentada en fonts literàries i iconogràfiques ben antigues, perd interès en la literatura posterior i no es reprèn fins a Apol·loni de Rodes en el segle III aC. Graf descarta considerar aquesta travessia com un viatge xamànic amb Orfeu com a guia, sinó que més aviat correspondria a un altre tipus de tradicions com la de la caça del senglar de Calidó: “There is, however, a common denominator among the participants. They are young, adolescents rather than adults. [...] Not a shamanistic background, then, lies behind this myth, but that of archaic initiatory rituals –more specifically, the initiation of aristocratic warriors (p. 97-8)”. Ens trobaríem altre cop davant d'un poeta que participa juntament amb altres homes d'un mateix grup d'edat⁴⁹⁹ en un viatge que eixampla l'experiència personal i col·lectiva i permet la superació de la prova que l'integra en el món dels adults, amb la intervenció possible d'un mestre d'iniciació que sol quedar lligat a la figura de l'oncle matern⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ BREMMER (1991), p. 17-20.

⁴⁹⁷ Cf. p. 29-36 i 38-40, on se cita la bibliografia corresponent.

⁴⁹⁸ BERNABÉ (2008c), p. 66-67.

⁴⁹⁹ MOREAU (1992), p. 204-5.

⁵⁰⁰ BREMMER (1983), p. 173-186.

La tradició del xamanisme i el viatge al més enllà.

Alguns personatges hel·lènics han estat interpretats en connexió amb el xamanisme. Ens pertoca, doncs, fer cinc cèntims d'aquestes lectures d'Orfeu, de Tàmiris i d'Epimènides.

Com ja hem vist, les fonts sobre el traci Orfeu (i els estudis moderns que les tracten) són en proporció molt més abundants que sobre altres poetes i han donat peu a identificar-hi alguns motius com a propis dels xamans. Tot i que Meuli⁵⁰¹ no el va incloure encara en el llistat de personatges de l'òrbita grega que, al seu parer, presentaven trets xamànics, aquesta interpretació va cobrar força i arguments amb l'obra de Dodds⁵⁰², que va veure en Orfeu un prototip de xaman de l'estil de Zalmoxis. Els trets que l'agermanaven amb aquestes figures provinents d'Escítia eren la dedicació a la poesia, la connexió amb la màgia, l'emissió d'oracles i el cap oracular, l'atracció dels animals amb la música i la visita als inferns. West⁵⁰³ també va proposar la interpretació d'Orfeu d'acord amb aquest rerefons xamànic i exposa que només un procés de racionalització va permetre'n la depuració fins que va quedar adaptat a la cultura grega. Les primeres produccions que se li pogueren atribuir foren les narracions dels viatges a l'Hades; també encanteris i eixarms i el mite del desmembrament de Dionís serien clau per a la identificació del fons xamànic del poeta.

A criteri de Dodds, altres figures gregues poden ser interpretades en aquesta mateixa línia, com Epimènides. Expert en excursions de l'ànima, el seu somni de més de cinquanta anys i la dieta a base de malva i asfòdel serien trets importants en aquest poeta i purificador. També es distingiria una característica xamànica en el fet que deia que ell mateix era Èac⁵⁰⁴. La ubicació geogràfica de Creta el situaria en la línia de difusió del xamanisme des d'Escítia cap al Sud, passant per l'Hel·lespont i Àsia Menor. Epimènides proporcionaria un exemple de l'aportació d'elements provinents de Creta. Finalment, aquest fenomen s'hauria desplaçat cap a l'Occident amb Pitàgoras i el darrer representant d'aquest corrent extàtic seria Empèdocles. Dodds relaciona aquesta difusió del xamanisme amb el sorgiment i la propagació de les noves idees sobre el cos i l'ànima en època arcaica.

⁵⁰¹ MEULI (1935).

⁵⁰² DODDS (1951), p. 133-169, esp. 137-144 de la traducció castellana.

⁵⁰³ WEST (1983), p. 5-7 i 146-150.

⁵⁰⁴ DIOG. LAERT. 1.114 (= Epim. fr 1 B). BURKERT (1972b): "The believe that the spirit of a powerful revenant has entered a living body is common among shamans, and precisely this is attested for Epimenides" (p. 163).

Burkert⁵⁰⁵ assenyala una influència del xamanisme escític en alguns personatges com Aristeas del Proconnès, Hermòtim de Clazòmenes, Formió, Leònim o Àbaris. Malgrat tot, reconeix la dificultat de determinar amb precisió la influència i l'extensió del fenomen i l'encaix de certes tradicions gregues en les històries del tipus xamànic: “whether or not the expanded conception of shamanism is recognized as legitimate is a terminological question for specialists; but it has in any case performed the useful function of taking the so-called myths and legends seriously and showing how they make sense as clues to actual cult practices” (p. 165). Ens correspon aquí determinar el testimoni d'aquestes tradicions i constatar la similitud entre els poetes.

Finalment, les teories segons les quals el xamanisme escita hauria penetrat a Grècia han estat debatudes a partir de l'anàlisi i comparació amb altres cultures i alguns autors en discuteixen la validesa. Bremmer⁵⁰⁶, per exemple, manifesta la seva objecció a classificar en aquest grup la figura d'Orfeu i considera que els grecs més antics no el van veure com un xaman sinó que hi tenia més cos i importància el paper de poeta i del poder de la música. No hi identifica la imatge d'un xaman que entra en contacte amb els esperits per robar cap ànima ni entra en cap mena de trànsit per fer el viatge a l'Hades; tampoc no relaciona Epimènides amb el xamanisme sinó més aviat amb les nimfes i les pràctiques ascètiques de l'Est accadi, més que no pas amb el Nord escita. Assenyala la contaminació que pogueren experimentar les tradicions sobre aquests personatges, causades per la transferència de llegendes d'altres θεῶν ἄνδρες arcaics. En concret, assenyala una contaminació amb les contalles sobre Aristeas i l'absorció dins la llegenda de Pitàgoras⁵⁰⁷.

Un fet incontestable, d'altra banda, és la tradició del viatge al més enllà en la mitologia grega⁵⁰⁸. El primer del qual tenim un ampli ressò és l'anada a l'Avern d'Odisseu. La tradició va continuar en altres poemes èpics i sembla que en els *Returns*⁵⁰⁹ i en la *Miníada*⁵¹⁰ podrien haver tingut cabuda alguns episodis de

⁵⁰⁵ BURKERT (1972b), p. 145-165.

⁵⁰⁶ BREMMER (2002), p. 27-40.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁰⁸ GANSCHINIETZ (1919); CALVO MARTÍNEZ (2000); GARCÍA GUAL (1981), p. 29-90. Dels paral·lels orientals, destaquem l'epopeia mesopotàmica del *Poema de Gilgamesh*, tot i les diferències del protagonista, amb una caracterització més divina que no pas humana.

⁵⁰⁹ BERNABÉ (1979), p. 201-2, considera probable que aquest poema hagués inclòs una visita al món dels morts. Tot i que no apareix al resum que en dona Procle, sembla que contenia una descripció dels horrors dels inferns (fr. 3 i 11 Bernabé), amb referències als condemnats, fins i tot en versions diferents a les que donava a conèixer l'*Odissea*. De la mateixa manera, també hi devia haver un catàleg d'heroïnes (fr. 4-7, 12 Bernabé), de característiques similars al de la *nekyia* odisseica.

catàbasi. Hèracles és també un altre heroi de qui va circular una narració sobre la baixada al món dels morts⁵¹¹. Altres paral·lels (trobem els exemples més significatius en la comèdia, la filosofia o en autors com Llucià⁵¹²) denoten un interès pel fet mateix del descens i per les descripcions del món infernal. Aquestes inquietuds trobaren resposta, per exemple, en les instruccions de les làmines d'or dels òrfics amb detallades descripcions dels passos i escenaris en el més enllà. La justificació era clara: el fet que Orfeu hagués baixat al món dels morts, l'habilitava en el paper de guia i referent de les regions subterrànies. Aquestes instruccions podrien provenir d'un o de diversos poemes suposadament d'Orfeu en què relatava el seu viatge a l'altre món⁵¹³.

Així doncs, en el marc del viatge iniciàtic (perquè qualsevol viatge al més enllà té implícita aquesta connotació), el camí d'Orfeu cap a l'Hades és un dels motius biogràfics que va prendre més relleu en la figura del poeta i va ser probablement justificació de la representació com a guia espiritual, gràcies als coneixements que va obtenir-ne. Sembla que no podem parlar del tema connectat amb Orfeu abans del segle V⁵¹⁴. No hauríem d'associar l'objectiu del viatge, la recuperació d'Eurídice, al motiu xamànic del robatori d'ànimes sinó que en aquest cas tenen més importància altres aspectes.

El retir i l'exili voluntari

Si Orfeu se'ns presentava com el model del poeta que viatja, sol o en grup, per adquirir uns coneixements no accessibles a tothom, Epimènides aporta el contrapès amb la contalla sobre la seva dormida. El seu viatge iniciàtic consisteix en un exili, un retir voluntari i solitari. El resultat final acaba sent similar: el somni d'una cinquantena d'anys que se li atribueix representa el punt d'inflexió en la seva vida. Un cop ha tornat d'aquesta situació d'exploració, no de llocs físics, sinó més aviat

⁵¹⁰ D'aquest poema conservem només fragments que tracten del descens de Perseu amb Píritous a l'Hades per raptar Persèfone. Tornem a tenir testimoni dels horrors de l'Hades. Dels fragments, ens interessa especialment la trobada amb els poetes Amfion i Tàmiris (fr. 3 i 4 Bernabé). Cf. BERNABÉ (1979), p. 322 i s.

⁵¹¹ Cf. p. 148, en l'apartat d'Hèracles com a deixeble d'Orfeu.

⁵¹² Aristòfanes presenta la catàbasi de Dionís acompanyat per Hèracles a *Granotes*; Plató es recrea en els escenaris infernals en tres diàlegs, en el marc de les teories sobre la reencarnació (*Gòrgias* 523 e, *Fedó* 107 c - 115 a i *República* 614 b - 621 b). La paròdia de Llucià recull el testimoni de la comèdia en els *Diàlegs dels morts* i en algunes altres obres seves, com *Menip o la nigromància*, es desenvolupa l'acció per escenaris infernals.

⁵¹³ BERNABÉ-JIMÉNEZ (2008), esp. p. 181-183.

⁵¹⁴ Per a l'aparició del motiu, les variants sobre el final i les interpretacions, cf. cap. "Orfeu i Eurídice o Agríope", p. 115 i s.

dels redols més íntims de la persona, queda investit d'un coneixement especial que el pot legitimar per ser portaveu d'una veritat que només ell coneix. Com que el poeta pot acudir com a mediador en situació de conflicte pel fet de pertànyer a un món a part, físic i també espiritual, Epimènides pot aportar la solució a la dissensió d'Atenes. El relat de Diògenes Laerci ens proporciona les dades més significatives d'aquest retir iniciàtic; ara bé, en els detalls, trobem moltes variacions entre els autors. Pel que fa a la durada, hom parla d'un somni d'entre sis i cinquanta-set anys. Aquesta dada pot relacionar-se també amb les notícies que li confereixen una longevitat prodigiosa, de més de cent cinquanta anys⁵¹⁵. Aquesta és una característica pròpia de les construccions biogràfiques dels filòsofs i és recollida per les narracions tradicionals, amb el benentès que, a un savi, li correspon una llarga vida, perquè el temps i l'experiència fan créixer la seva saviesa⁵¹⁶.

A més de l'excepcionalitat de la durada, el somni havia substituït la intervenció d'un mestre humà, un motiu ben freqüent en les relacions entre els poetes mítics⁵¹⁷ i Màxim de Tir en deixa ben clara la funció (MAXIM. TYR. 38.3 (305 Trapp) = Epim. fr. 20 I B):

δεινός δὲ ἦν ταῦτα οὐ μαθών, ἀλλ' ὕπνον αὐτῷ διηγείτο μακρὸν καὶ ὄνειρον διδάσκαλον.

Era expert en aquestes coses, no pas per haver-les après; considerava com el seu mestre, una llarga dormida amb els seus somnis.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

El que importa realment, doncs, no és el detall de la durada sinó les

⁵¹⁵ Teopomp (*FGrHist* 115 F 67b) degué parlar de la durada de la vida d'Epimènides i li atribuïa haver viscut 157 anys. Aquesta és la dada més usual, encara que el marge va des dels 150 de la *Suda* (s. u. Ἐπιμενίδης) fins a l'edat de 299 anys, a criteri dels cretencs, segons afirma Diògenes Laerci 1.111 (= Epim. fr. 1 B). Pel que fa al son, altre cop es fan paleses les divergències en la durada exacta, que passa dels sis anys, segons el compilador de proverbis Gregori de Xipre (*Prov.* 2.23 (Paroem. Gr. I 360.2) = Epim. fr. 7 VI B) i l'erudit bizantí, també paremiògraf, Miquel Apostoli (7.73 (Paroem. Gr. II 415.9) = Epim. fr. 7 VII B), fins als noranta, que recull la *Suda*. Teopomp i altres autors que en depenen donen la xifra de cinquanta-set anys. En qualsevol cas, el detall sobre la longevitat i la dormida queda recollit en els fr. 6 i 7 de l'edició de Bernabé.

⁵¹⁶ Pel que fa al tòpic de la llarga vida del filòsof, cf. GRAU (2009), p. 248-251, que detalla l'edat de vuitanta anys de mitjana, segons les dades referides a un bon grapat de filòsofs. Pel que fa al tòpic del savi ancià en el folklore, cf. THOMPSON (1955), J151s.

⁵¹⁷ Cf. cap. "Mestres i deixebles: la transmissió del saber i de la poètica", p. 131 i s.; el cas concret de la inspiració d'Epimènides ha estat tractat a p. 190 i s., en el capítol dedicat a la inspiració dels poetes (p. 178-198).

característiques d'aquest somni⁵¹⁸. La figura d'aquest savi queda associada amb el retir de la societat i la introspecció i amb la pràctica extàtica i ascètica que hom ha relacionat amb el culte de les nimfes i Creta.

La *Suda* parla també de la possibilitat que Epimènides podia deixar el seu cos i tornar-hi quan volia (οὗ λόγος, ὡς ἐξίτοι ἡ ψυχὴ ὀπόσον ἤθελε καιρὸν, καὶ πάλιν εἰσῆει ἐν τῷ σώματι). Molt probablement aquesta informació tardana podria ser fruit d'una contaminació amb les contalles d'Aristeas del Proconnès⁵¹⁹. Diògenes Laerci (1.114) és també portador d'una notícia que incloem en aquest apartat, tot i ser conscients de la dificultat de la interpretació del text:

λέγεται δὲ καὶ ὡς πρῶτον αὐτὸν Αἰακὸν <γεγονέναι> λέγοι, καὶ Λακεδαιμονίοις προείποι τὴν ὑπ' Ἀρκάδων ἄλωσιν· προσποιηθῆναί τε πολλάκις ἀναβιβωκέναι.

S'explica també que, en una vida anterior, s'havia anomenat Èac, i que va predir als espartans que serien derrotats pels arcadis. Pretenia haver retornat a la vida diverses vegades.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

No queda clar si Diògenes Laerci fa referència a una resurrecció d'Epimènides o simplement a les excursions psíquiques que hem llegit que li atribuïa la *Suda*⁵²⁰. En qualsevol cas, un trànsit entre la vida i la mort o entre estadis de consciència semblaven encaixar en el perfil quasi xamànic del purificador cretenc.

Així doncs, entre la incertesa de l'excursió psíquica, el renaixement moltes vegades i el somni durador, Epimènides queda fixat en una categoria especial. El sentit d'haver inclòs el seu entre els viatges dels poetes sorgeix de la coincidència en el resultat final de l'episodi: queda habilitat en una nova identitat i funció per a la societat, a més d'aquesta, però en benefici seu, a mig camí entre filòsof, xaman i θεῖος ἀνὴρ.

⁵¹⁸ S'explica un episodi similar de Pitàgoras: el relat de Diògenes Laerci (8.3) i de Porfiri (*Vita Pyth.* 17) fan passar Pitàgoras per un procés iniciàtic semblant, amb el mestratge d'Epimènides. Cf. GRAU (2009), p. 226.

⁵¹⁹ DODDS (1951), p. 138-140 de la traducció castellana; BREMMER (2002), p. 37-8.

⁵²⁰ PÒRTULAS (2013), p. 62-68.

El viatge a terres estrangeres

El motiu del savi itinerant és persistent en les tradicions biogràfiques dels filòsofs i dels poetes. La idea que vertebrava el motiu és que un savi, per formar-se i esdevenir autoritat, ha d'haver recorregut món. Entrar en contacte amb altres cultures dona una visió del món més àmplia, més complexa, que permet posar distància amb les nocions considerades certes i inamovibles en els indrets on habitualment es mou el savi. Aquest tòpic és molt fecund en les tradicions dels filòsofs i es manté en algunes versions de les vides dels poetes mítics, especialment tardanes i sincrètiques. És habitual en les contalles sobre els Set Savis⁵²¹ i constitueix un factor important de configuració de la llegenda que els mantenia junts i en contacte gràcies als viatges que empraven. El savi, en el seu viatge, podia aprendre i, fins i tot, adoptar costums que coneixia en el seu periple. A més a més, tenia també l'oportunitat de demostrar la seva habilitat i bon mot en *performances* de marcat caràcter competitiu. És difícil datar la generació d'aquestes tradicions, però sembla que en podem començar a trobar proves ja cap al segle V.

Els poetes "històrics" i, d'entre aquests, els més antics que estudia Kivilo, també viatgen. Els autors grecs parlen dels viatges d'Homer, d'Hesíode, d'Estesícor, d'Hipòanax, de Terpandre, de Safo, per motius i justificants diversos; una de les raons de ser del viatge és la participació en competicions, com a mitjà per a la difusió de la seva obra. Aquest aspecte comporta diferències de matís amb el viatge del filòsof, més entès com a procés d'il·luminació intel·lectual que no pas el del poeta. Ara bé, el destí que els iguala a tots, perquè és vist com a font de coneixement i marc de referència, és Egipte⁵²². La responsabilitat d'autors com Hecateu i Heròdot en la gestació d'aquest tòpic és considerable, perquè ja mostren un interès viu a assenyalar Egipte com a font d'inspiració de rituals, creences, mites i coneixements diversos. Hi devia haver catàlegs de personatges que havien viatjat a Egipte⁵²³ i el tema queda molt lligat al motiu del poeta com a *πρῶτος εὐρετής*, perquè era força freqüent veure

⁵²¹ Per a una anàlisi de conjunt sobre aquests savis arcaics, cf. SNELL (1938) i GARCÍA GUAL (1989).

⁵²² Per al motiu del viatge a Egipte en les tradicions biogràfiques, cf. LEFKOWITZ (2007); per al tòpic d'Egipte específicament entre els filòsofs, cf. GRAU (2009), p. 304-5. Segons Lefkowitz, aquests viatges a Egipte, improbables i sovint extrets de passatges de l'obra dels poetes i dels pensadors, "provide a striking testimony to the desire on the part of Hellenistic Greeks to be associated with Egyptian learning. [...] Greeks in Alexandria were only too eager to try to show that their ideas derived from or were anticipated by those of the native inhabitants" (p. 111).

⁵²³ Ciceró (*Fin.* 5.19.50, 5.29.87) esmenta Pitàgoras, Plató i Demòcrit; Diodor (1.96 = OF 48, 55 i 61) cita Orfeu, Melamp, Museu i Dèdal.

els pobles orientals, i entre aquests Egipte, com a originaris de tradicions i invencions que algun personatge grec va recollir i introduir a Grècia⁵²⁴.

Pel que fa als poetes mítics, s'explica que Orfeu i Museu anaren a Egipte on van aprendre les nocions teològiques de la seva concepció religiosa. Diodor de Sicília ens recorda en diversos passatges aquesta visita i detalla els àmbits que imità Orfeu, fet que el va investir en autoritat en qüestions divines i en els misteris (4.25.3, 1.69.4 = OF 48 IV, V)⁵²⁵. La cita d'Orfeu pot venir acompanyada de la d'altres personatges que tenen una tradició consolidada sobre aquesta destinació, com són Melamp, Dèdal, Homer, Soló, Pitàgoras o Plató⁵²⁶. Així com hom podia pensar que el viatge donava compte de l'originalitat de les idees d'un Pitàgoras⁵²⁷, per exemple, també les idees d'"Orfeu" podien provenir d'una experiència similar. No cal dir que les proximitats entre la doctrina òrfica i la pitagòrica facilitaven la transposició del tòpic de l'un a l'altre. La invenció del viatge d'Orfeu a Egipte, segons Bernabé, segueix un procés que començaria amb la constatació d'unes semblances en algun detall concret del mite o la creença, continuaria amb la inferència que tot el culte tenia punts en comú i, finalment, s'hauria creat la hipòtesi de la llegenda del viatge d'Orfeu a aquesta destinació per donar una base sòlida a aquesta suposició⁵²⁸.

La presència de Museu en el llistat sembla motivada per la relació de

⁵²⁴ Cf. *infra* p. 306 i n. 642, sobre la influència dels pobles estrangers, especialment orientals en les atribucions dels avanços de la humanitat en les arts, les ciències, les creences o, fins i tot, la vida quotidiana.

⁵²⁵ Cf. l'apartat "Els mestres d'Orfeu", en concret, allò que aprèn d'Egipte, p. 137. Se n'ocupa específicament BERNABÉ (2000), esp. p. 43-47, que hi veu un reflex de la moda d'atribuir un origen egipci a algunes pràctiques religioses gregues. L'origen egipci de certes realitats culturals hel·lèniques no es corresponia amb la veracitat històrica sinó que Diodor en fa una lectura vehiculada per la propaganda làgida (cf. DíEZ DE VELASCO-MOLINERO POLO (1994): "Les emprunts ideològiques entre systèmes sociaux tellement différents et éloignés (même s'ils maintiennent des relations commerciales certaines) n'atteignent jamais une profondeur suffisante pour déterminer l'acceptation de fonctions et de noms tels que Diodore la transmet; une acculturation de la catégorie de celle que Diodore illustre ne peut pas être causée par la seule influence de visiteurs en quête de connaissances, éblouis par le savoir des Égyptiens (même s'il s'agissait, comme le veut notre auteur, d'Orphée ou d'Homère, de bien improbables voyageurs)" (p. 92-3).

⁵²⁶ En altres passatges, Diodor exposa l'opinió que Orfeu es va inspirar en Egipte i n'especifica el punts concrets (1.23.2, 1.92.2, 1.96.3 = OF 48).

⁵²⁷ LEFKOWITZ (2007), p. 103: "Travel was a useful mean of accounting for the originality of his ideas" (de Pitàgoras). En el mateix article, l'autora analitza l'anècdota segons la qual Eurípides i Plató van viatjar plegats a aquest indret (DIOG. LAERT. 3.6.7), i la de Plató i Eudoxos (STRAB. 17.1.29). Per al viatge de Soló, cf. LEFKOWITZ (1981), p. 44.

⁵²⁸ BERNABÉ (2000), p. 46-7. D'altra banda, Melamp, pot exemplificar la contaminació entre els àmbits amb què se l'associava i els cultes egipcis. Les relacions de l'endeví amb Egipte venien ja des d'Heròdot (2.49), que el feia introductor a Grècia del culte de Dionís. Analitzarem aquesta figura de l'endeví en el context dels πρώτοι εὑρεταί. Alguns altres trets també l'agermanen amb els poetes mítics. Cf. *infra* p. 326.

subsidiarietat respecte d'Orfeu que ja hem observat.

Aquesta tradició té continuïtat entre els autors cristians, potser perquè veien una possibilitat de demostrar que Orfeu, que va transmetre ritus i coneixements divins, rebé la inspiració de la cultura hebrea a Egipte, lloc fèrtil en matèria religiosa. Així doncs, la *interpretatio christiana* d'alguns passatges de la teologia d'Orfeu va permetre una apropiació tant del contingut com de l'aspecte purament mitogràfic del personatge i va fer d'Egipte el punt d'intersecció entre Orfeu i el cristianisme. Els jueus alexandrins i els cristians després recrearen aquesta conjuntura i aprofitaren la notícia de Diodor per adaptar el motiu del viatge als seus interessos⁵²⁹. Així doncs, amb el viatge a Egipte, Orfeu pot ser considerat un agent difusor de la revelació de Moisès cap a Grècia. En aquest sentit, podríem interpretar les paraules de Ps.-Justí Màrtir, d'Epifani, de Climent d'Alexandria o de Teodoret, entre d'altres, que no deixen d'esmentar més noms il·lustres (Pitàgoras i Plató hi solen aparèixer) que donaven valor a la seva argumentació⁵³⁰.

Un altre destí adient a Orfeu era Samotràcia, d'on va rebre formació i inspiració per a la tasca d'iniciador i sacerdot de misteris que se li assignava⁵³¹. En el segle IV, Èfor, segons el testimoni de Diodor (5.64.4), ens transmet la tradició que a Samotràcia els Dàctils havien tingut el paper de fundadors del culte i que hi havien iniciat Orfeu⁵³². Així doncs, podem resseguir una tradició, alternativa a la que se'n ha transmès més habitualment dels Cabirs o dels Grans Déus, segons la qual el culte misteriós de Samotràcia tenia uns orígens frigis i que Orfeu el conegué i va difondre. L'atribució d'un origen estranger a tradicions religioses i a idees i disciplines diverses va esdevenir habitual entre els autors grecs⁵³³. La tradició d'aquest viatge pareix interessada a consolidar el culte de Samotràcia entre els grans cultes misteriosos de l'antiguitat per mitjà de l'associació amb personatges que li podien donar més

⁵²⁹ HERRERO (2008b), p. 1565-7.

⁵³⁰ PS.-JUSTIN. PHIL. *Coh. ad gent.* 14.2 (42 Marc.) (= OF 49); EPIPH. CONST. *Haer.* 4.2.5 (= OF 50), THEODORET. *Graec. Affect. Cur.* 1.21, 1.114, 2.32; 2.95 (= OF 51); EUSEB. *Praep. Ev.* 1.6.4, 3.9.12, 10.4.4 (= OF 51).

⁵³¹ Cf. l'apartat de la iniciació d'Orfeu per part dels Dàctils, p. 172.

⁵³² *FGrHist* 70 F 4 (= OF 519). Diodor en alguns passatges més (4.43.1, 4.48.6 i 5.49.6) esmenta aquesta iniciació a Samotràcia i de quina manera va servir a Orfeu per conjurar el perill de la tempesta que s'aixecà als mariners de la nau Argo durant la travessia. La utilitat d'aquesta iniciació és citada en altres obres que tracten la llegenda argonàutica (APOLL. RHOD. 1.915; *Orph. Arg.* 466-470).

⁵³³ LINFORTH (1941), p. 100-1: "The change [considerar Orfeu deixeble dels Dàctils de Frígia i introductor de les τελεταί a Grècia] was probably due to the growing habit of finding a foreign origin for everything in the Greek word".

prestigi, o simplement deixar constància d'una afinitat de fons, gràcies a una figura ben definida en aquest sentit.

El viatge per difondre l'obra i els coneixements

De la mateixa manera que hom imaginava el poeta recorrent terres i espais que aportaven elements al seu bagatge de saviesa, també es veia com a ocupació del poeta donar a conèixer les seves habilitats i córrer món. Una manera habitual que tenien els grecs de fer explícit que l'obra del poeta havia assolit difusió en diversos indrets era considerar aquesta presència i preservació com el resultat d'un viatge per aquestes terres. El motiu representa alhora la intenció d'apropiar-se de la memòria del bard. El cas més clar podria ser el d'Homer. Hom explicava també que Isop va decidir córrer món, fer lectures públiques de la seva obra i guanyar així diners⁵³⁴.

Alguns casos presenten la característica que el desplaçament es produeix a petició d'una comunitat aliena que reclama el poeta per posar fi a un problema que s'ha de resoldre o perquè aportí una composició en una ocasió especial. Aquest requeriment pot tancar-se amb la introducció d'un gènere literari, d'un culte o d'una institució⁵³⁵. El fet que el poeta vingui d'una terra llunyana és important, com hem vist en altres ocasions i tornarem a examinar en capítols següents⁵³⁶. Així la tradició de l'estada d'Epimènides a Atenes cobra valor per les conseqüències de l'acció sobre la comunitat atenesa, però aquesta mateixa funció de pacificador, de persona neutral, amb autoritat, unificadora de la comunitat, la fan poetes com Terpandre o Taletas de Gortina a Esparta, on han estat convocats⁵³⁷. Segons alguns testimonis que podrien derivar d'Aristòtil en darrer terme, Terpandre va ser convidat a Esparta a posar fi a un període de *στάσις*⁵³⁸. Aquest viatge és sancionat per un vaticini de l'oracle de Delfos. El motiu es repeteix en la figura de Taletas de Gortina, de qui s'explica que va ajudar

⁵³⁴ *Vita Aesopi* G 101.

⁵³⁵ HUNTER-RUHTERFORD (2009), p. 18: "A city might issue an invitation to a foreign poet to compose a song for a specific purpose. In cases like this it may be relevant that distant experts are sometimes regarded as possessing special knowledge, and cultural capital may be attached to such 'foreigners'. The anthropologist Mary Helms has argued that in many early societies experts who come from a distance are accorded greater respect than locals. In the case of Greece, preference could have been given to poets from other parts of Greece who had already established a reputation in the broader pan-Hellenic community".

⁵³⁶ Cf. "Pàtria dels poetes", p. 203 i "Πρῶτοι εὐρηταί", p. 295.

⁵³⁷ D'ALESSIO (2009), p. 155-156; LUPU (2001), p. 187-191, on contrasta les funcions de Taletas i d'Epimènides a Esparta, guardador el primer i profeta el segon. A la tradició atenesa, en canvi, Epimènides desenvolupa la funció designada aquí per a Taletas. En tots dos casos, com afirma Plutarc (*Lyc.* 4.3, *Sol.* 12.8), es prepara el camí per a l'acció legislativa de Soló i Licurg respectivament.

⁵³⁸ Test. 12, 14a-c, 15, 19, 20, 21, 60f, 60i Gostoli. Cf. KIVILO (2010), p. 139-143.

en les reformes de Licurg amb unes composicions musicals que incitaven a l'obediència i a l'harmonia o, segons d'altres, va curar els espartans⁵³⁹. La funció del poeta en aquests casos és la de prestar la veu a un servei comunal de cohesió del cos cívic, des de la perspectiva de la distància i la neutralitat que li conferia estar al marge de les dissensions internes. La lírica coral assumia especialment aquesta funció⁵⁴⁰.

Epimènides és a Atenes reclamat com a purificador. Se'ns fa evident el mateix motiu que explicava les estades de certs poetes a Esparta. Són personatges arcaics que poden incidir en la curació de la comunitat i la recuperació de la pau i de la identitat cívica, gràcies a una saviesa inaccessible al gruix del poble. Cridat des de Creta per Soló (el legislador que ha de posar ordre i fonaments per a la prosperitat de la ciutat), Epimènides acudeix per reforçar des d'un altre costat la mateixa acció constitutiva que el legislador duia a terme. Es dibuixa, a grans trets, un model similar al que es descriu en l'acció de Licurg i del cretenc Taletas. Són manifestacions de la saviesa arcaica: el mestre de veritat pot adoptar facetes diferents, o assumir-ne diverses, però deixa una empremta similar en els llocs on ha de resoldre la situació de conflicte⁵⁴¹.

Plutarc i Diògenes Laerci ens expliquen el detall i els motius del viatge a Atenes. Plutarc (*Sol.* 12.1-4, 6-9 = Epim. fr. 3 B) el relaciona amb la purificació de la ciutat arran del sacrilegi de Ciló contra els partidaris de Mègacles; en canvi, Diògenes Laerci (1.110-111 = Epim. fr. 10 VII B) parla genèricament de la purificació d'una pesta, tot i que es fa eco del motiu de Ciló. Pel que fa a les cronologies, hom sol adjuntar-lo a l'època de Soló, qui suposadament el féu acudir a la ciutat, però Plató li atorga una datació posterior, deu anys abans de les guerres mèdiques (*Leg.* 642 d-643 a = Epim. fr. 16 I B).

Ens resta parlar d'Olè de Lícia, el poeta que s'associa al culte de Delos⁵⁴². Les

⁵³⁹ Un dels autors que cita aquesta faceta de Taletas és Pausània i ho fa precisament en un passatge en què esmenta l'acció purificadora d'Epimènides (1.14.4). Claudi Elià (*V. H.* 12.50) justifica aquesta requesta amb el tòpic que els espartans no eren aptes per a la música i que, en cas de necessitat, enviaven a cercar artistes forans per suplir aquesta mancança, entre els quals cita Terpandre, Taletas, Alcman i el desconegut Nimfeu de Sidònia. Llegim també una informació similar sobre Taletas a PHILODEM. *de mus.* 4, Ps.-PLUT. *de mus.* 42 p. 1146 b-c i PLUT. *Lyc.* 4.

⁵⁴⁰ NAGY (1990b), p. 366-9.

⁵⁴¹ Cf. p. 339 i s. sobre el paper d'Epimènides en la institució i refundació de cultes.

⁵⁴² Cf. CALAME (1997), p.73-78 i 103-110; FURLEY-BREMMER (2001), p. 139-158; KOWALZIG (2007), p. 56-80 i 118-128, amb reflexions ben precises sobre la interacció entre el mite i el ritual en el context del festival de Delos. Tracta específicament el tema del cor de les Deliades i d'Olè a

fonts antigues que parlen d'ell o de la seva obra són Heròdot (4.35) i Cal·límac (*Himne a Delos* 308-309). També Pausània parla de l'*Himne a Ilitia* en diverses ocasions (1.18.5, 8.21.3 i 9.27.2) i, a més, aporta notícies d'altra producció seva: un *Himne a Hera* (2.13.3), un *Himne dels eleus a Aquea* (5.7.8), o genèricament uns "himnes d'Olà" (10.5.7). Heròdot és el primer que ens exposa els trets determinants de la figura del poeta: l'origen, la relació amb els hiperboris i la *performance* de la seva obra a Delos, l'illa que va veure néixer els dos bessons Àrtemis i Apol·lo. L'historiador ens fa saber que οὔτος δὲ ὁ Ὡλήν καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς παλαιοὺς ὕμνους ἐποίησε ἐκ Λυκίης ἐλθὼν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δήλῳ (4.35.15). Així doncs, hi queda explícit el fet que el poeta es desplaça des de Lícia fins a Delos, on els seus himnes són part constitutiva del culte deli per a les Verges Hiperbòries. També Cal·límac, a l'*Himne a Delos* 304-5, entremig de la notícia succinta sobre els cors de les Delíades, torna a donar a conèixer la natura estrangera del poeta i l'aportació a la terra on la seva obra esdevindrà decisiva en el ritual amb què s'honraven les dones hiperbòries que assistiren Ilitia i Leto:

οἱ μὲν ὑπαείδουσι νόμον Λυκίοιο γέροντος,
ὅν τοι ἀπὸ Ξάνθοιο θεοπρόπος ἤγαγεν Ὡλήν·

Uns acompanyen el cant del vell de Lícia,
que va dur de Xantos l'endeví Olè.

La discussió sobre la notícia en particular de les *performances* que es duien a terme no és pertinent en aquestes pàgines, sinó que ara correspon destacar, d'una banda, la condició d'estranger i, de l'altra, la transmissió en forma d'himne d'uns fets que associen el poble mític dels hiperboris i l'illa de Delos.

Sembla inqüestionable que en les *performances* corals de Delos s'establí un nexa entre la figura mítica d'Olà i les Delíades, el cor de les joves de Delos que cantaven els seus himnes. Les connotacions d'iniciació d'aquest acte ritual han estat destacades per Calame, per exemple. L'episodi mític que s'explicava prenia cos periòdicament gràcies a la composició d'Olà i la *performance*, repetida i recreadora, de les Delíades. En el festival que se celebrava a l'illa, les Dèlies (també anomenades Apol·lònies, en èpoques tardanes), i d'acord amb l'episodi mític que devia exposar

p. 64-69 i 123. Tornarem a parlar d'aquest poeta més endavant, en relació amb el motiu del πρώτος εὐρετής, p. 311.

l'himne d'Olè, les noies ocupaven el lloc de les deesses i de les dones hiperbòries que assistiren al part dels déus bessons, després de les peripècies de Leto per trobar un lloc on donar a llum. La seqüència mítica de l'himne d'Olè evocava el crit i els cants que donaren la benvinguda als dos déus.

L'anàlisi de Barbara Kowalzig sobre la funció i la identitat de les Delíades ens proporciona la base sobre la qual podem ubicar la figura d'Olè. En paraules de l'autora, les dones/noies de Delos que participaven en la festa "They seem to do exactly the same as the female goddesses in the mythical accounts: they welcome the divine twins with birth-shouts. The birth-shout in myth becomes the paean imitating the birth-shout in the ongoing ritual, and the local women who cried out in myth become a local female chorus in the ritual, the so-called Deliades. It appears that singing the cultic hymn to Artemis and Apollo was singing their birth-shout. The myth also gives the *aition* for the type of cult song: with the ritual shout at the birth, the paean as a song of greeting for Artemis and Apollo was introduced. Myth and ritual, past and present, blend here in the actual performance of the chorus, prompting the sensation that the birth was happening as the chorus was singing, in the here and now of the performance. That is to say, the choral dance is the medium in which myth and ritual merge, become one and the same thing.

It is crucial to realize that the same *Δαλίων θύγατρεις* simultaneously perform in both time spheres, as companions of the female deities in the mythical tale, and as the chorus of women in the current festival. They are at once narrators of, and actors in, the story, performing in ritual what they are narrating in myth. In this double role, the chorus of the *Δαλίων θύγατρεις* bridges the time gap, linking the mythical past to the present ritual; the two spheres smoothly blend into one another, so that mythical time and present time are no longer clearly separate. For the spectator or singer, there is no longer a distinction between the 'local women' in myth and those in ritual".

Si estem d'acord que les Delíades reactualitzen en el ritual l'escena que el mite etiològic atribueix a les deesses, de la mateixa manera podem imaginar un pla paral·lel entre el poeta mític i el poeta real, l'autor dels peans que les comunitats jònies cantaven a Delos durant la celebració: Olè va venir de Lícia, amb els cants que celebraven per primera vegada el culte als fills de Leto a Delos i els poetes històrics van honrar el naixement diví amb la seva composició coral, en representació de la comunitat jònia que participa en el festival. El corpus de composicions corals que coneixem per executar-se a Delos mostren una uniformitat en els episodis mítics que s'hi relataven i coincidien, si fa no fa, amb el que els antics explicaven dels himnes

d'Olè⁵⁴³. Hom podria identificar el poeta que rep l'encàrrec de la (seva) comunitat amb el poeta mític que oferí el patró per al cor genuí deli. Certament aquest poeta repeteix un mateix model de gènere per a una mateixa circumstància i ocasió i, per tant, reproduceix el gest primer que va consolidar Delos com a centre religiós per a la comunitat jònica. Reedita, consegüentment, la primera ocasió en què els delis celebraren el naixement dels déus i alhora fa reviure l'epifania mateixa dels déus. Sembla, doncs, que la concreció de l'obra actual es projecta sobre el model mític del poeta, com a justificació etiològica de la realitat cultural a Delos.

D'altra banda, la connexió del poeta amb el poble mític dels hiperboris és clau també en el gest del desplaçament: és un poeta estranger qui pot posar la veu i relatar allò que un poble, estranger també, va contribuir a definir en el moment primigeni del naixement diví. Les dones hiperbòries i el poeta són espectadors del part diví, cadascú en un moment diferent però decisiu en la instauració del culte: elles són indispensables per l'assistència física i els crits d'alegria o les ofrenes, i l'altre per la composició coral que el rememora. El tercer nivell, en l'ara i aquí del festival, correspon al poeta coral i al cor que, en processó, repeteixen la mateixa situació. Com a forans, acudeixen a l'illa de Delos per definir la seva identitat i la seva pertinença a la comunitat religiosa que es reactualitza amb el ritual⁵⁴⁴. La integració del poeta de Lícia en els rituals més sagrats permet donar també un espai a les comunitats jòniques que es desplacen a Delos per prendre part en la reconstrucció i la recreació del moment del mite. La identificació del poeta antic i l'actual afegeix un valor a la interacció entre el passat mític i el present ritual.

Venint de fora, el poeta pot ser el pont que acobla les dues realitats i amb l'himne dóna forma a la instauració del culte deli i a la fixació de l'element ritual. Olè, en definitiva, integra en el culte, com hi quedà ell integrat també, els cors que enviaven a Delos les illes i les comunitats jòniques i els facilita una via (la primera *performance* coral en honor a Àrtemis i Apol·lo) per compartir la participació en el culte.

⁵⁴³ KOWALZIG (2007), p. 80-118, estudia les composicions corals de la primera meitat del segle V i destaca els elements comuns i els divergents. De fet, argumenta que l'aparició de variants i episodis paral·lels al nucli mític del naixement poden ser llegits en clau política. Es tractaria d'una conseqüència de la utilització atenesa dels lligams de les comunitats jòniques que enviaven les *θεοπίαι* a Delos. L'autora posa de relleu la maleabilitat del context cultural per redimensionar les relacions polítiques entre Atenes i les comunitats que tributaven en la lliga dèlia i com les pretensions imperialistes es traduïren en reactualitzacions i reformes del festival.

⁵⁴⁴ KOWALZIG (2007), esp. p. 76-68.

Així doncs, el desplaçament del poeta, reconegut per la comunitat que l'acull precisament per aquesta condició d'estranger, forneix l'instrument que dibuixarà les línies mestres de la promoció i l'autodefinició cívica, comunal, religiosa. Aquest motiu va quedar ben definit en la realitat històrica i va ser usat de manera conscient també en la creació literària⁵⁴⁵.

Revisió de les dades

Vista la multiplicitat de variants en el motiu del viatge, es confirma la idea que transmeten Hunter i Rutherford en la introducció: "it would be misleading to try to draw firm and persistent distinctions between 'wandering poets' and other kinds of 'wanderers', whether they be 'wizards' (γόητης), such as Pentheus imagines Dionysus to be (Eur. Ba. 234), or 'historians' or doctors; 'wandering poets' are in fact just one facet of a much broader phenomenon of Greek culture (p. 3)".

Sembla clar que alguns poetes que hem tractat es deixen comparar amb certs aspectes del xamanisme però no necessàriament aquesta ha de ser la clau exegètica del motiu del viatge al més enllà i molt menys de la figura globalment. La crítica hi ha pogut identificar claus d'interpretació sòlides que focalitzen l'atenció en el poder de la música i de la poesia o el rerefons dels rituals de societats secretes masculines. Aquestes observacions haurien de valer per no fer una lectura reduccionista dels poetes sinó tenir present la multiplicitat de capes que configuren el gruix dels personatges, que no són necessàriament ni coherents ni simultànies. Les tradicions que fan del poeta el baluard per guarir o cohesionar una comunitat són definitòries per a alguns poetes mítics, com hem pogut veure. En aquests casos, el viatge és intrínsec a la seva condició perquè el dota del coneixement especial que el legitima per intervenir en el si d'una comunitat aliena que accepta la seva autoritat. I no cal únicament una concreció física. El viatge interior, al cap i a la fi, aconsegueix la mateixa funció.

D'altra banda, el motiu del viatge comparteix un espai amb el motiu de la

⁵⁴⁵ D'ALESSIO (2009) analitza en diferents contextos el mateix *pattern* del poeta aliè a la comunitat. El seu cant configura i referma els trets identificadors o permet la solució a un problema que destrueix la cohesió de la comunitat. Des d'Eumel a les *προσόδια* dèlies, passant pel poeta de la *Nephelokokkugia* aristofànica que hauria de fundar la tradició poètica de la nova ciutat (*Av.* 904-958), o les composicions corals de Terpandre, Taletas i Estesícor, D'Alessio indica algunes característiques comunes en aquests processos com són la necessitat de lligar la identitat amb un poema suposadament antic, molt sovint de gènere coral i d'un autor de procedència estrangera. L'existència dels festivals supralocals i el fenomen de la itinerància poètica, segons l'autor, facilitaren la formació i la difusió d'uns tòpics i d'uns models d'autorepresentació política en els discursos definidors de les identitats locals.

iniciació, les successions genealògiques, les relacions de mestre a deixeble o altres contalles que pretenien fer evident una etapa de formació i d'iniciació del poeta. En definitiva, és una variant que explica el procés d'adquisició del coneixement. L'esquema encaixa més bé amb el d'operadors culturals com els filòsofs, més que no pas amb el d'herois que també recorren món per adquirir coneixements.

Una segona variant, la del viatge per instruir pobles o comunitats per dotar-les de coherència i identitat, és un tret molt característic del poeta i li fa demostrar la seva especificitat davant dels altres personatges del mite. Per això, la comparació amb la llegenda dels poetes històrics i la pràctica poètica, tal com suposem que es produïa, ens pot il·lustrar amb més precisió que no pas el conjunt del corpus mític. Els poetes reals viatjaven, es desplaçaven i, en molts casos, aquest fet constituïa una font de publicitat i una manera de viure. Amb aquest model, els antics imaginaren un mecanisme similar perquè el poeta del mite pogués difondre la seva obra i la seva visió del món.

El viatge contribueix a construir la seva personalitat i la seva relació amb els altres. I sovint li altera el destí, especialment quan té com a conseqüència final una vinculació amb el culte heroic⁵⁴⁶.

c. Enfrontaments i certàmens: poetes en disputa

El concepte d'ἀγών és indispensable per a la comprensió del món grec antic i permet donar explicació de fets i manifestacions polítiques, socials i culturals diverses. En l'estudi que duem a terme, l'anàlisi dels βίοι dels poetes mítics també treu a la llum aquest esperit competitiu, que pren la forma d'un enfrontament entre poetes o del poeta amb la divinitat. De vegades, aquesta disputa es projecta en una contesa poètica física; altres vegades, és presentada com un combat ideològic.

Ens agradaria disposar de més dades per poder confirmar que els poetes mítics foren imaginats plenament en un entorn agonal. De fet, el tema és molt present en les construccions biogràfiques dels poetes històrics i, en alguns casos, en podem reconstruir un context real, amb detalls força concrets⁵⁴⁷; altres casos, especialment

⁵⁴⁶ Cf. cap. "Culte heroic al poeta", p. 381.

⁵⁴⁷ NAGY (1989), p. 7: "The institutional reality of formal competition among rhapsodes, immortalised for us in Plato's dialogue *Ion* (530a), seems to be a direct heritage of formal competition among singers, as reflected directly in passages like *Homeric Hymn* 6.19 - 20 and indirectly in the numerous myths about such competitions".

els que corresponen als poetes mítics, s'expliquen bàsicament com un paradigma de competició per imposar un model poètic o una sapiència. Perquè resulta que l'autoritat del poeta assoleix el valor ple precisament quan aquest model o saviesa s'ha posat a prova davant d'adversaris parells.

L'exemple potser més famós ens el proporciona Hesíode, a *Op.* 650-662. En aquests versos, s'enorgulleix del premi que se li va concedir quan va prendre part en el certamen dels jocs fúnebres d'Amfidamant a Calcis d'Eubea. Vencedor amb un himne, va obtenir un trespeus, que va dedicar a les Muses de l'Helicó. Aquest passatge de la seva obra va fer néixer una tradició recollida al *Certamen Hom. et Hes.* i a Plutarc (*Septem sapient. conuiu.*10 = *Mor.* 153f), entre d'altres fonts, segons la qual l'oponent al poeta d'Ascra va ser Homer. No cal dir que aquesta tradició és apòcrifa, però recull el tret que caracteritza les construccions biogràfiques que tractarem, l'enfrontament entre tradicions poètiques⁵⁴⁸. Altres exemples de conteses poètiques involucrarien Lesques de Mitilene i Arctinos de Milet⁵⁴⁹. Recordem també ara el cas d'Arquíloc, que suposadament va competir a Paros⁵⁵⁰, i el de Terpandre, que va ser el primer vencedor en el certamen de les *Karneia* espartanes⁵⁵¹.

Taplin⁵⁵², en el capítol que dedica a l'èpica arcaica, estableix el model probable de l'audiència del text homèric i delimita les circumstàncies en què els poetes podien donar a conèixer la seva obra, en un context competitiu. Segons l'autor, aquesta reconstrucció no s'hauria de basar en les evidències internes dels poemes (el model de les *performances* de Femi i Demòdoc, "the *Odyssey* model", en la terminologia que fa servir), sinó més aviat en el model deli, descrit a l'*Himne a Apol·lo*: "There were in the Greek world many gatherings which, while less all-inclusive than panhellenic, brought together a collection of communities which had some sort of geographical, traditional, or ethnic coherence. There were dozen of these inter-community festivals, mainly annual, all held in religious sanctuaries. At most (all?) there were athletic competitions –Pindar alludes to some twenty such prize-winning occasions. At some there were also competitions in poetry and/or music;

⁵⁴⁸ Cf. PÒRTULAS (2008), p. 313-321. A més a més, disposem d'un altre fragment hesiòdic (fr. 357 MW = 265 Rzach) que parla d'un primer enfrontament entre els dos poetes, aquest cop a la πανήγυρις d'Apol·lo Deli. No obstant això, l'atribució d'aquest fragment al poeta beoci no és acceptada unànimement.

⁵⁴⁹ CLEM. ALEX. 1.21.131.6.

⁵⁵⁰ L'escoli a *Ocells* d'Aristòfanes (SCHOL. Ar. Av. 1764 (p. 421 Holwerda)) parla d'una victòria d'Arquíloc a Paros, amb un himne a Demèter.

⁵⁵¹ HEL·LÀNIC *FGrHist* 4 F 85a.

⁵⁵² TAPLIN (2000), p. 22-57; la cita correspon a la p. 42. Per a una visió de conjunt sobre aquests certàmens, cf. PÒRTULAS (2008), esp. p. 310-320, 382-389, 444-453 i 460-481.

and, even where there not, artists might still take the opportunity to perform— we know that this happened at Olympia. There where enough festivals each year for a travelling poet to give a good few performances, and to be well rewarded. Hesiod might, for example, have performed at big gatherings at Lebadeia, Thermopylai, and Delphi without travelling very far and without getting on a boat (the big local festival at Thespiiai might have started because of Hesiod rather than before him). At such festivals there were often competitions for song-poems in honour of the local deity (hymns to Apollo at Delphi, etc.)”. Taplin també esmenta altres ocasions que podrien haver propiciat un aplec d’aquestes característiques, com uns jocs fúnebres o un casament important.

Cal tenir igualment en compte altres factors com la intervenció d’alguns governants (els Pisistràtides atenesos o Polícrates de Samos). L’obra d’aquests dirigents fou decisiva per promoure en el darrer terç del segle VI una reorganització dels festivals que incloïen aquestes competicions⁵⁵³. El punt que ens interessa, tanmateix, és la forma de la competició entre poetes, que ja es devia haver adoptat des de ben antic, de manera que el reflex d’aquests ἀγῶνες poètics i musicals quedà projectat en els motius biogràfics dels poetes mítics.

Així doncs, aquest motiu formular present entre les dades biogràfiques de poetes històrics es confirma en les dels poetes mítics, com una projecció cap enrere⁵⁵⁴.

La notícia més antiga sobre aquesta mena de competicions prové d’Eumel de Corint⁵⁵⁵ i el poeta protagonista és Orfeu, que apareix com a vencedor en els certàmens ístmics amb la lira. Favorí és l’autor que ens proporciona aquesta dada sobre Orfeu, en el context de la saga argonàutica i és la primera aparició del nom del

⁵⁵³ El tema és molt més complex del que podem emprendre en aquestes pàgines, perquè l’abast de la tasca d’aquests polítics depassà probablement la simple organització dels festivals o la reorganització de les activitats que habitualment s’hi realitzaven. Basti simplement recordar les pàgines que s’han escrit sobre la reorganització de les Panatenees i sobre les conseqüències en la fixació del text dels poemes homèrics per a les *performances* rapsòdiques que s’hi duïen a terme. Per a una presentació detallada dels principals problemes i interpretacions, cf. PÒRTULAS (2008), “A la recerca del ‘veritable Homer’. La llegenda homèrica”, p. 273-505.

⁵⁵⁴ PÒRTULAS (2008), p. 320: “Les discussions sobre la identitat concreta dels protagonistes d’aquests ἀγῶνες només ens afecten a mitges. Allò que interessa de debò és que, a través de les incerteses i la confusió d’aquestes al·lusions i contalles, podem rastrejar un reflex de l’existència i la regularitat d’aquesta mena de competicions arcaïques entre poetes. Precisar qui va ésser-ne el protagonista —Homer i Hesíode, o Lesques, o potser Arctinos— resulta menys important, ara i ací: el que ens interessa documentar no són els episodis concrets sinó la situació general”.

⁵⁵⁵ Cf. WEST (2002), p. 122.

poeta mític (EUMEL. fr. 8 Bernabé (= fr. 22 West) *ap.* FAVORIN. *Corinth.* 14 (305, 17 Barigazzi) (= OF 1012 I):

δεῖ δὲ καὶ τοὺς ἄλλους, ἐπεὶ περ ἠρξάμεθα, ἀθλοφόρους τε λεχθῆναι καὶ νικηφόρους. Ὀρφεὺς κιθάρα, Ἡρακλῆς πάμμαχον, πυγμαῖον Πολυδεύκης, πάλην Πηλεὺς, δίσκον Τελαμών, ἐνόπλιον Θησεύς.

S'han d'anomenar també, ja que hem començat, els altres que se'n dugueren premis i victòries: Orfeu amb la cítara, Hèraclès en el pammaqui, en el pugilat Polideuces, en la lluita Peleu, en el disc Telamó i en la cursa amb armes Teseu.

Convé remarcar l'antiguitat i la presentació catalògica d'aquesta notícia: se'ls imaginava entre d'altres herois (aquí, els argonautes), en context agonal i destacant cadascú en la seva habilitat. L'aspecte formal és un tret que perdurarà en períodes posteriors. Les arrels arcaïques d'aquesta transmissió d'informació es manté, com veurem, en les notícies posteriors i s'amplia a temes com el tractament del poeta com a πρῶτος εὐρετής.

Independentment dels altres exemples que tractarem a continuació, voldríem fer notar un aspecte més d'aquest tipus d'esdeveniments: el valor i la conseqüència del judici i de l'elecció. Les paraules de Ford podrien ser una primera guia per establir la funció de la competició: "Contests always occurred in a social space, and a principal function of Greek poetic contests at all periods was to declare, in the name of the group, that a performance was pleasing, acceptable, and commendable under a certain description: a public declaration of who was the best performer was also a proclamation of the values of the group sponsoring the event. A look at some ways in which singing contests were organized and at a few of the verdicts that have been preserved shows that Greek poetic contests were about more than judging literary merit"⁵⁵⁶. El poeta mític, doncs, representa la societat que el patrocina i el grup social, sovint cultural, genera els motius que el legitimen en tal posició. La participació en una contesa poètica, independentment del resultat final, ja ho veurem, transporta el poeta fins a un grup d'elegits, amb qui pot posar a prova la veritat, la saviesa, l'autoritat moral o simplement l'habilitat; el poeta mític i el col·lectiu que l'honra i canta depenen de la participació i desenvolupament d'aquest joc. Aquesta

⁵⁵⁶ FORD (2002), p. 272-277, esp. p. 273.

circumstància és important si la resolució comporta la victòria, però ho pot resultar més si la conseqüència és la desfeta, la mort, que el pot menar a l'heroïtzació.

Certàmens a Delfos, a l'Istme i a Argos

La contalla que ens posa en contacte un bon nombre de poetes se'ns ofereix al llibre X de Pausànias, quan s'hi descriu el Parnàs i el santuari de Delfos. L'autor relata els fets més antics associats al lloc sagrat i, entre aquests, dedica unes línies a la celebració dels primers certàmens, que consistiren a cantar himnes al déu (PAUS. 10.7.2-4 = OF 552 = Mus. fr. 25 B)⁵⁵⁷:

ἀρχαιότατον δὲ ἀγώνισμα γενέσθαι μνημονεύουσι καὶ ἐφ' ᾧ πρῶτον ἄθλα ἔθεσαν, ἧσαι ὕμνον ἐς τὸν θεόν· καὶ ἦσε καὶ ἐνίκησεν ἄδων Χρυσόθεμις ἐκ Κρήτης, οὗ δὴ ὁ πατήρ λέγεται Καρμάνωρ καθῆραι Ἀπόλλωνα. Χρυσοθέμιδος δὲ ὕστερον Φιλάμμωνά τε ᾠδῆ μνημονεύουσι νικῆσαι καὶ ἐπ' ἐκείνῳ Θάμυριν τὸν Φιλάμμωνος. Ὀρφέα δὲ σεμνολογία τῆ ἐπὶ τελεταῖς καὶ ὑπὸ φρονήματος τοῦ ἄλλου καὶ Μουσαῖον τῆ ἐς πάντα μιμήσει τοῦ Ὀρφέως οὐκ ἔθελῆσαι φασιν αὐτοὺς ἐπὶ ἀγῶνι μουσικῆς ἐξετάζεσθαι. φασὶ δὲ καὶ Ἐλευθῆρα ἀνελέσθαι Πυθικὴν νίκην μέγα καὶ ἠδὺ φωνοῦντα, ἐπεὶ ἄδειν γε αὐτὸν οὐχ αὐτοῦ τὴν ᾠδὴν. λέγεται δὲ καὶ Ἡσίοδον ἀπελαθῆναι τοῦ ἀγωνίσματος ἅτε οὐ καθαρίζειν ὁμοῦ τῆ ᾠδῆ δεδιδραγμένον. Ὅμηρος δὲ ἀφίκετο μὲν ἐς Δελφοὺς ἐρησόμενος ὅποσα καὶ ἐδεῖτο, ἔμελλε δὲ αὐτῷ καὶ καθαρίζειν διδαχθέντι ἀχρεῖον τὸ μάθημα ὑπὸ τῶν ὀφθαλμῶν τῆς συμφορᾶς γενήσεσθαι.

Recorden que el certamen més antic, i per al qual establiren per primera vegada premis, va ser cantar un himne al déu. Va cantar i va vèncer en el cant Crisòtemis de Creta, el pare del qual, Carmànor, diuen que va purificar Apol·lo. Després de Crisòtemis, recorden que Filammó triomfà en el cant i, després d'ell, el seu fill Tàmiris. En canvi, diuen que ni Orfeu, per la seva vanitat de la fundació dels misteris –i a causa del seu orgull també–, ni tampoc Museu, per imitar Orfeu en

⁵⁵⁷ La llegenda comuna sobre l'origen dels jocs pítics explica que Apol·lo va instituir-los com a celebració fúnebre per la mort del serpent Pito. Estrabó (9.3.10), Pausànias (10.7.5) i els escolis a Píndar (*Pyth.* hypoth.) esmenten que es tractava de competicions musicals i que després s'hi afegiren jocs atlètics.

tot, no van voler posar-se a prova en un certamen de música. Diuen que també s'emportà una victòria pítica Eleuter pel fet de tenir una veu forta i dolça, ja que va cantar una cançó que no era seva. I hom diu també que Hesíode va ser exclòs del certamen perquè no havia après a acompanyar el cant amb la cítara. I que Homer va arribar a Delfos a demanar el que necessitava, però, encara que hagués après a tocar la cítara, li hauria estat inútil el coneixement a causa de la pèrdua de la vista.

La seqüència de vencedors es pot inserir en els paràmetres del que hem anat analitzant. En primer lloc, hi apareix Crisòtemis de Creta⁵⁵⁸, descendent d'un sacerdot d'Apol·lo. Llavors llegim el nom del poeta més dèlfic dels que hem anat citant, Filammó. Aquesta cronologia insisteix a mantenir-li un lloc de privilegi, situació que també quedava explicitada en altres motius esmentats (filiació, instauració de cors a Delfos i mort en defensa del santuari). El següent és Tàmiris, el fill de Filammó. En aquesta sèrie, hi predominen els personatges amb connexions apol·línies; podria tractar-se, doncs, d'una disputa per controlar la saviesa de Delfos.

A continuació, Pausànias vol justificar per quins motius, en la suposada llista de vencedors, no hi figuren ni Orfeu ni Museu, d'una banda, ni tampoc Homer ni Hesíode, de l'altra. Han quedats exclosos perquè cap d'ells es relacionava amb la poesia vinculada al santuari. Els motius dels dos primers, segons Pausànias, eren que Orfeu es vanagloriava per haver fundat misteris i que Museu se subordinava a les maneres de fer d'Orfeu. Més aviat, hi podem entendre entre línies que no eren poetes de tradició dèlfica, sinó que eren vinculats a un àmbit poètic i religiós diferent.

Pel que fa als motius dels dos segons, Homer i Hesíode, no n'hem d'esperar tampoc una formulació diàfana. Pausànias, en comptes de parlar d'una diferenciació i separació de la tradició homèrica o hesiòdica del santuari d'Apol·lo, exposa que cap dels dos s'adaptava als requisits bàsics del certamen.

Pausànias, doncs, addueix aquí dos dels criteris amb què Griffith distingeix els tipus de certàmens. En cas que Homer i Hesíode hi haguessin participat, l'aspecte sotmès al criteri dels jutges era el formal; en canvi, la hipotètica confrontació d'Orfeu

⁵⁵⁸ Crisòtemis és citat a la *ὑπόθεσις* de les *Pítiqes* de Píndar on se li atribueix el paper de purificar Apol·lo, després que el déu va matar el serpent que custodiava l'oracle de Delfos. Aquí, en canvi, el protagonista de l'acció purificadora va ser el seu pare Carmànor.

i Museu correspondria més aviat a un ἀγών que oposaria una comprensió del món i una interpretació religiosa diferent⁵⁵⁹.

L'aspecte formal de la producció posada sota el nom d'Orfeu i de Museu, malgrat tot, no devia diferir substancialment de la poesia d'Homer i d'Hesíode. D'aquesta manera, "Orfeu" i Hesíode podien compartir subgèneres poètics com les teogonies; igualment "Orfeu" o "Museu" i Homer coincidien en les catàbasi o els himnes. Així i tot, el segell que distingia les produccions d'uns i d'altres els feia mantenir en cercles i contextos separats.

No obstant això, a Atenes almenys, les obres d'aquests autors competien en recitacions poètiques i eren conegudes i estudiades⁵⁶⁰. Ens ho confirmen testimonis com el de Plató, que documenten les dues facetes que hem referit sobre l'ús de la poesia atribuïda a Orfeu⁵⁶¹. D'una banda, poden quedar en un mateix context la poesia d'Orfeu, Tàmiris, Olimp, Femi i Homer (*Ió* 533 b-c), en el sentit que compartia pràctiques recitatives i compositives. De l'altra banda, la poesia de Museu i del seu fill (*Resp.* 363 c-d), o d'Orfeu i Museu (*Resp.* 364 e), s'utilitzava en rituals i iniciacions.

Hi ha també més aspectes que deixen en evidència l'existència de criteris clars de diferenciació de l'obra d'aquests poetes. Ens referim a les atètesis de versos

⁵⁵⁹ GRIFFITH (1990), p. 189: "The catch-all Greek term for what is being tested in a poetic competition is *sophia* (together with its cognates *sophos*, *sophizomai*, *sophistês*). It may variously be translated as "wisdom/skill/artistry/cleverness/taste", and covers three broad categories: (a) *knowledge and factual accuracy* (the *sophos-poet* knows how things were and are, tells them "truly," gets names, pedigrees, and events right, and is therefore valuable to the community as a repository of information); (b) *moral and educational integrity* (the *sophos* presents advice or instruction, or unambiguous examples of good and bad conduct, by which the community is supposed to be collectively and individually improved); (c) *technical skill and aesthetic/emotional impact* (the *sophos*' uncanny verbal, musical and histrionic powers can excite the ear and eye as well as the mind, dazzle and delight an audience, and arouse in it irresistible feelings of wonder, sympathetic engagement, and emotional release—"tears and laughter", "pity and fear").

⁵⁶⁰ MARTIN (2001), CALAME (2004); pel que fa a les variacions en els poemes sobre Demèter, entre els poemes que s'orientaven vers un ús en profit dels misteris i l'*Himne a Demèter* homèric, cf. RICHARDSON (1974), p. 74-86; SFAMENI (1986), p. 161-169; HERRERO (2008a), esp. 259-60; BERNABÉ (2008d), p. 407-413; GRAF (2008), p. 677-87.

⁵⁶¹ MARTIN (2001), p. 23: "However, we might be misled by the ancient evidence into thinking that private gatherings, *thiasoi*, or initiate groups were the only or even the major locus to feature Orphic poetic performances. But this need not be the full picture. I will argue instead that Orphic poetry, whatever its private affiliations, formed part of the rhapsode's repertoire". Per a una visió oposada, cf. WEST (1983) p. 79-80: "While not secret, Orphic poems seem to have had a very limited circulation. They were not a matter of general public interest. They were not taught in school or recited for public or social entertainment. We hear a good deal about people who lectured or wrote on the poetry of Homer or Hesiod in the fifth and fourth centuries, but practically nothing of the sort where Orpheus is concerned". Martin, en l'article que ara hem citat, aporta arguments per rebatre l'afirmació de West.

amb regust massa “òrfic” de les edicions alexandrines dels poemes homèrics⁵⁶². En aquesta línia, recordem aquí també els versos expurgats de la *nekyia* odisseica, que varen ser atribuïts a Onomàcrit, acusat alhora d’interpol·lar uns oracles a la col·lecció dels vaticinis de Museu a l’època dels Pisistràtides a Atenes⁵⁶³. Es van anar establint clarament els termes de la diferenciació entre aquests quatre poetes, exclosos per Pausània dels ἀγῶνες pítics. Aristòfanes (*Ran.* 1030-1036), d’altra banda, ens deixa clar que llurs funcions eren diferents: Orfeu era el poeta de les τελευταί, Museu s’ocupava dels oracles i de com curar les malalties, Hesíode ensenyava el cultiu de la terra i Homer cantava les gestes dels herois. Quan la poesia òrfica i musaica va quedar més vinculada a centres místics, Eleusis o Flia, per exemple⁵⁶⁴, s’afegiren més evidències que uns poetes encaixaven en uns àmbits i uns altres no, i Orfeu i Museu no eren tampoc, com Homer i Hesíode, poetes idonis al culte d’Apol·lo de Delfos⁵⁶⁵.

Quan Pausània afirma que Museu volia imitar en tot Orfeu, es fa ressò de la tradició que també els associava des d’altres punts de vista, com les relacions de parentiu i les de magisteri. La combinació d’aquests dos noms ha estat molt recurrent i s’ha anat intensificant al llarg dels segles i la subsidiarietat de Museu a Orfeu ha esdevingut el tret predominant en la relació. Els motius del dictat i de la posada per escrit de les doctrines són els exemples més clars d’aquesta posició⁵⁶⁶.

En definitiva, la llista de vencedors del santuari és una sanció, un judici sobre la idoneïtat i veracitat d’un tipus concret de poesia. Aquest catàleg de poetes transmet que la poesia que mereix un lloc en el context sapiencial i religiós del santuari és la d’uns poetes ben determinats, potser els qui es recitaven allí i eren objecte de culte.

Si la selecció i preservació de l’obra literària depenia d’un context competitiu en què el judici d’uns jutges constituïa la primera passa de la formació d’un cànon

⁵⁶² HERRERO (2008a), p. 247-278.

⁵⁶³ D’AGOSTINO (2007), PÒRTULAS (2008), p. 471-486.

⁵⁶⁴ La relació d’aquests poetes amb alguns santuaris místics no comportava necessàriament la recitació dels poemes que se’ls atribuïren. Cf. BERNABÉ (2008a), p. 33: “Lo que, en cambio, no parece probable es que alguna de las obras sobre las que tenemos testimonios [poemes atribuïts a Orfeu i referits a Demèter i Persèfone] fueran λεγόμενα de los misterios [d’Eleusis]”. Pel que fa a Eleusis, cf. BERNABÉ (2008a), GRAF (1974), p. 16-19. El testimoni de la relació de Museu amb el santuari de Flia i els oficiants del culte, els Licòmides, ens ve de l’afirmació de Pausània a 1.22.7, en què parla d’un *Himne a Demèter* de Museu compost per als Licòmides.

⁵⁶⁵ S’ha afirmat també que els Pisistràtides podrien haver promogut una figura com Museu a Atenes per contrarestar la influència de Delfos i poder oferir un model alternatiu que no li fos hostil políticament. Cf. PARKE (1988), p. 179-180.

⁵⁶⁶ Cf. p. 150 i 195.

literari⁵⁶⁷, estem davant de la concreció del procés per determinar quin era el tipus de poesia que es cantava i competia a Delfos. Amb els *exempla* mítics (el catàleg dels vencedors) i l'exposició dels criteris per assolir la victòria, el poeta tenia el referent del que podia ser valorat positivament dins la tradició poètica de Delfos.

Aquesta contalla de Pausànias, tanmateix, té un regust tardà, al nostre parer, perquè sembla adaptar-se a una tradició crítica literària consolidada prèviament. Orfeu i Museu apareixen ja associats a un tipus de poesia i no hem trobat opció per inserir-los en un context competitiu més antic, com era el cas d'altres poetes arcaics amb testimonis de tradicions més antigues (els jocs fúnebres d'Amfidamant, per exemple). La narració de Pausànias, doncs, refà, en clau de motiu literari, la tradició agonística, arcaica i ubiqua, de la *performance* poètica grega⁵⁶⁸.

Així doncs, el discurs de Pausànias s'ajusta a una perspectiva cultural. Respon a un punt de vista que té en compte les tradicions forjades al voltant dels poetes al llarg dels anys. Quan aporta les dades de les competicions que tenien lloc al voltant del santuari, deixa de banda la funció de cronista i fa el paper d'intèrpret i de portaveu de la tradició literària i cultural.

La propera notícia que tractarem sobre la participació (i victòria) d'alguns dels poetes estudiats ens apareix a Higí. Ubicats sota l'epígraf *qui primi ludos fecerunt usque ad Aeneam quintum decimum*, llegim un llistat de jocs. Ens dona els motius primers de la inauguració d'aquestes celebracions i alguna característica que li mereix una atenció especial. A continuació, el mitògraf recull un llista de vencedors en els jocs fúnebres organitzats per Acast, fill de Pèlias, per als argius. El passatge en qüestió (*Fab.* 273) fa així:

[10] duodecimo autem, Argiuis quos fecit Acastus Peliae filius. his ludis uicerunt Zetes Aquilonis filius dolichodromo, Calais eiusdem filius diaulo,

⁵⁶⁷ NAGY (1989), p. 39: "The essential context of performance, in both the monodic and the choral media, is competition –among rhapsodes, among lyre-singers, among choruses".

⁵⁶⁸ COLLINS (2004) investiga els detalls de la *performance* competitiva, amb especial atenció a la composició interna formal (tècniques compositives, procediments de la improvisació i de la resposta en el joc poètic): la recurrència d'unes mateixes tècniques entre diferents modes de composició i gèneres literaris fa palès que la poesia grega (i la tasca del poeta, per extensió) s'interpretava i s'executava en clau de competició entre els *performers*. Els resultats de l'aplicació d'unes mateixes tècniques s'estengueren a diversos tipus de *performances* poètiques. Collins justifica aquesta tesi amb exemples presos de les *performances* rapsòdiques, de la poesia simposiàca i de la poesia dramàtica. La conclusió de l'autor apunta a uns mètodes de composició i responsió comuns que envaeixen gèneres literaris diferents.

Castor Iouis filius stadio, Pollux eiusdem filius caestu, Telamon Aeaci filius disco, Peleus eiusdem luctatione, Hercules Iouis filius pammachio, Meleager Oenei filius iaculo; [11] Cygnus Martis filius armis occidit Pilum Diodoti filium, Bellerophontes uicit equo; quadrigis autem uicit Iolaus Iphicli filius Glaucum Sisyphi filium, quem equi mordici distraxerunt; Eurytus Mercurii filius sagitta, Cephalus Deionis filius funda, Olympus Marsyae discipulus tibiis, Orpheus Oeagri filius cithara, Linus Apollinis filius cantu, Eumolpus Neptuni filius ad Olympi tibias uoce.

[10] En dotzè lloc, els que féu per als argius Acast, fill de Pèlias. En aquests jocs vengeren Zetes, fill de l'Aquiló, en la cursa llarga, Càlais, fill d'aquest mateix, en el doble estadi, Càstor, fill de Júpiter, en l'estadi, Pòl·lux, fill d'aquest mateix, en el cest, Telamó, fill d'Èac, en el disc, Peleu, fill d'aquest mateix, en la lluita, Hèrcules, fill de Júpiter, en el pammaqui, Melèagre, fill d'Eneu, en el llançament; [11] Cigne, fill de Mart, matà amb les armes Pilos, fill de Diòdot, Bel·lerofont vencé a cavall; a les quadrigues Iolau, fill d'Íficle, vencé Glauc, fill de Sísif, el qual esquinqaren els cavalls a mossegades. Èurit, fill de Mercuri, amb la fletxa, Cèfal, fill de Deion, amb la fona, Olimp, deixeble de Màrsias, amb la flauta, Orfeu, fill d'Èagre, amb la cítara, Linos, fill d'Apol·lo, amb el cant, Eumolp, fill de Neptú, amb la veu acompanyada de la flauta d'Olimp.

(Traducció d'Antònia Soler)

Pel tipus d'informació i la forma en què és presentada, el text es pot associar amb el llistat del *Peplōs* pseudoaristotèlic⁵⁶⁹. Aquesta obreta en prosa contenia, a més d'uns epigrames funeraris dedicats a diversos herois, un catàleg ordenat dels certàmens amb una breu notícia de l'origen. Gutzwiller⁵⁷⁰ analitza alguns aspectes d'aquesta obra qüestionats tradicionalment, com l'autoria i la datació, i conclou que “the phenomenon of epitaphic couplets for heroised figures can clearly, then, be traced back to the high classical age, if not before. In all likelihood, such epitaphs had an existence in oral culture and accounts before being given written form in one or more historiographical text in the later fifth century. [...] Then some time in the second half of the fourth century, a Peripatetic author produced another work on antiquarian matters featuring epic heroes, to which he gave the metaphorical title

⁵⁶⁹ Fr. 637 Rose (1886), p. 394-397.

⁵⁷⁰ GUTZWILLER (2010), p. 243.

Peplos”.

Tot i que no coincideix exactament en l'ordenació i no hi apareixen els mateixos detalls, el *Peplos* (o una obra de característiques similars) podria haver estat un model per a aquest passatge d'Higí. Si, a més a més, recuperem les notícies transmeses per autors com Damastes sobre les genealogies dels herois i els poetes, l'existència de catàlegs dels *πρῶτοι εὐρεταί* ja des del segle V⁵⁷¹, confegits a partir del nom d'herois i de poetes, no ens resultaria estrany que el text d'Higí recollís aquest tipus d'informació més antiga.

En aquest passatge, en què es combinen l'excel·lència atlètica i la musical i poètica, ens apareix una tirallonga de vencedors i disciplines. A més dels herois que destacaven per una habilitat física, en el camp de la competició musical i poètica, com era d'esperar, trobem el nom del poeta millor en un mode o una qualitat: Orfeu excel·lia en la cítara, Linos en el cant i Eumolp en la veu.

La combinació és d'allò més tradicional i respon a les representacions pictòriques i literàries dels personatges. No cal comentar el cas d'Orfeu amb una lira, ja des de les primeres aparicions. L'associació de Linos i el cant recorda vivament el passatge de la *Iliada* (18.569-571) en què un jove canta en una escena de verema. El nom d'Eumolp fa presagiar que la seva veu melodiosa el conduirà a la victòria en el certamen.

Un altre tret destacable de la notícia d'Higí és la coincidència cronològica entre aquests tres poetes, a més a més d'Olimp. L'ocasió del certamen mític arreplega herois i poetes de tota mena que, desvinculats de les reivindicacions particulars, apareixen destacats en l'escena musical i poètica, amb el *background* heroic d'unes primeres ocasions per tal de posar-se a prova i prendre el rol de model en les seves arts.

La darrera notícia que incloem en aquest apartat ens queda descontextualitzada. Correspon a l'entrada de la *Suda* (s. u. Εὐμόλπος) en la qual s'aporta la filiació, la datació, les obres i els fets més destacats de la vida del poeta Eumolp. Entre aquest conglomerat d'informacions, se'ns diu que γέγονε δὲ καὶ Πυθιονίκης. La manca de dades no ens deixa anar més enllà, però ens crida l'atenció el contrast entre Eumolp i la seva victòria en els jocs pítics amb la informació de Pausànias sobre Orfeu i Museu, que no hi participaren perquè la seva poesia quedava

⁵⁷¹ Cf. “Πρῶτοι εὐρεταί”, p. 295.

vinculada als misteris. Eumolp no semblaria tampoc molt procliu a una relació amb Delfos, vist el lligam que el mantenia unit amb el santuari d'Eleusis.

Agones corals i la iniciació dels joves

La *performance* coral prenia ben sovint la forma de competició. Les modalitats del certamen podien variar i comportar l'enfrontament de diversos cors o de parts d'un mateix cor. Els testimonis mítics són nombrosos⁵⁷² i varen ser usats com a paradigma de confrontacions corals presents en festes i celebracions gregues.

Seguint el model d'Apol·lo com a citarode dirigint el cor de les Muses, el poeta coral exerceix el paper de corega del cor de noies o de nois i alhora d'iniciador. Alguns dels poetes que tractem tenen una clara relació amb la lírica coral: convé recordar els cors que Filammó fou el primer a instituir a Delfos, el cor de Muses de Tàmiris o Olè de Lícia⁵⁷³.

En la imatge del cor com a microcosmos i representació jeràrquica de la societat, el paper del corega equivaldria al paradigma del poeta com a educador i iniciador. Aquesta representació, que hem vist reflectida en alguns mites sobre Orfeu a la Pièria, podria ser equiparable a la institució i lideratge del cor de noies de Filammó o d'Olè. La relació del cor i la iniciació és subratllada com una de les funcions dels cors femenins per Calame⁵⁷⁴. En l'estudi sobre els cors femenins, deixava establert el paper de la corega i del poeta. La primera, una integrant del cor en un nivell jeràrquic superior, era assistida per una persona de més edat, el poeta. Aquesta estructura té equivalències en les iniciacions de grups de societats tribals, en les quals l'iniciand i l'iniciat solien ser del mateix sexe. També Nagy parla del paper del cor "as an educational collectivisation of experience, including various forms of institutionalised or stylised homosexual experience serving as an initiation into the heterosexual status of marriage"⁵⁷⁵.

El cas de Tàmiris sembla que incorporin una característica especial que queda reflectida en la consideració del poeta com a *πρῶτος εὐρητής* de l'homosexualitat

⁵⁷² Citem només, a tall d'exemple, el cor de les Pièrides o Emàtides (segons Antoni Liberal 9.1), de qui hem parlat a propòsit de Píeros, el pare d'Eagre (cf. p. 53 i n. 83). Cf. CALAME (1997), p. 30-1.

⁵⁷³ Olè presenta alguns trets tòpics dels poetes mítics, com el fet de ser considerat *πρῶτος εὐρητής* i la vinculació de la seva producció amb centres religiosos (cf. p. 262 i 311).

⁵⁷⁴ CALAME (1997), p. 258-263.

⁵⁷⁵ NAGY (1989), p. 50.

masculina⁵⁷⁶. Per tant, les representacions de Tàmiris en context agonal es podrien correspondre amb un procés iniciàtic i el fet que fos considerat inventor de la pederàstia podria suggerir la relació amb un cor de joves.

Tàmiris apareix en els testimonis ceràmics dirigint el cor de noies que s'enfrontaren amb les Muses. Els testimonis literaris recorden constantment la desfeta del poeta davant de les filles de Zeus. D'altra banda, la inscripció⁵⁷⁷ que documenta el culte a Tàmiris a Tèspies, podria suggerir la faceta d'iniciador. Amb aquestes dades, Grau⁵⁷⁸ argumenta que els testimonis sobre un culte a Tàmiris a Tèspies indueixen a pensar que el seu caràcter agonístic com a corega de les noies enfrontades a les Muses el converteix en “paradigma dels certàmens de joves en procés d'iniciació”. Segons Grau, no es pot determinar quan Tàmiris adquireix aquesta funció, si en una fase antiga o potser posteriorment, i com a model de competicions corals “se'l venera institucionalment en les iniciacions de joves amb ocasió d'una *πανήγυρις* que inclou *àgons* corals, vinculades al voltant del seu temple a Tèspies de la Beòcia; els encarregats de mantenir el seu culte i d'organitzar aquests certàmens periòdics són anomenats *θαμυρίδδοντες*”⁵⁷⁹.

Poetes guerrers: Eumolp, Filammó

Les tradicions biogràfiques d'alguns poetes mítics contenen algun episodi bèl·lic que sovint contribueix a definir un tret essencial del poeta. Així ens trobem amb la guerra que va capitanejar Eumolp contra els atenesos, que sanciona la seva vinculació definitiva a Eleusis, i amb la guerra que va emprendre Filammó contra els flègies per defensar el santuari de Delfos.

El personatge que més va quedar associat amb un conflicte és Eumolp. Aquest heroi va protagonitzar la guerra dels eleusinis contra els atenesos en temps del regnat d'Erecteu. Les contalles sobre aquesta guerra pertanyen al grup dels mites que justificaren la constitució dels fonaments de la polis i forjaren la identitat dels atenesos com a poble⁵⁸⁰. Eumolp va quedar, doncs, barrejat entre les reivindicacions d'autoctonia, però va haver de duplicar o triplicar la seva identitat per encaixar en les sistematitzacions a què varen ser sotmesos els mites dels temps primers, a final del

⁵⁷⁶ Cf. cap. “Πρῶτοι εὐρηταί”, i esp. Tàmiris com a descobridor de l'homosexualitat masculina, p. 323.

⁵⁷⁷ *S.E.G.* XXXII 503. La inscripció és datada entre el 400 i el 350 aC.

⁵⁷⁸ GRAU (2002), p. 178-179.

⁵⁷⁹ GRAU (2002), p. 181.

⁵⁸⁰ PARKER (1987), p. 189.

segle V i per obra dels atidògrafs. En els capítols sobre les genealogies d'Eumolp i sobre la pàtria⁵⁸¹, hem comentat que Eurípides degué ser el responsable del desplegament de l'arbre genealògic des de l'Eumolp traci fins al fundador dels misteris en la tragèdia *Erecteu*, del 420, i que això va permetre introduir una via d'accés per controlar el culte d'Eleusis.

Un cop tractades les duplicitats del personatge, en aquest apartat intentarem confirmar que els motius biogràfics dels poetes mítics són creats o refets com a justificació de causes més polítiques que no pas literàries o, en aquest cas, religioses.

L'anàlisi del discurs fúnebre que va dur a terme Nicole Loraux⁵⁸² revela l'existència d'uns tòpics literaris presents en els *epitaphioi*, entre els quals hi havia les gestes bèl·liques que prefiguraren la guerra contra el bàrbar. Com a model absolut, la guerra d'Atenes i Eleusis, o la guerra d'Atenes contra el traci que es va aliar amb Eleusis (perquè així era com s'oferia el mite als atenesos), era un prelude de la guerra contra el persa i de qualsevol altre conflicte que el poble atenès emprengués. A partir d'aquí, els atenesos disposaven d'un referent que vinculava els morts del present amb els del passat, i alhora facilitaven la projecció d'una imatge calculada cap a l'exterior. Així doncs, la guerra d'Eumolp contra Erecteu té poc a veure amb el poeta dels misteris i molt més amb la tradició política que marcava l'epitafi. Era directament dependent del gènere literari i del context en què es desenvolupava.

El cas atenès, pel fet d'estar força ben documentat, permet confirmar la utilització repetida del motiu de l'enfrontament amb aquest sentit. I, per això mateix, queda el regust que es tracta d'una lectura molt rígida, unívoca, sense fissures ni variacions. El context i les circumstàncies, en suma, exigien una rememoració del passat atenès basada en la immutabilitat de les gestes dels seus ancestres. Eumolp, doncs, va ser una peça més, un instrument més, al servei d'aquesta construcció política i cívica.

Filammó, a qui hem citat en aquest capítol a propòsit dels certàmens a Delfos, intervé també en una altra acció decisiva vinculada al santuari. Pren part a la guerra juntament amb un grup d'argius contra el poble dels flègies, que pretenien destruir el santuari. Aquest poble mític tenia com a ancestre Flègias, el condemnat infernal que

⁵⁸¹ Cf. cap. "Eumolp, fill de Posidó", especialment p. 45 i l'apartat referit a la pàtria del poeta "Eumolp, un traci a Eleusis", p. 227, en què es tracta la transformació del personatge i l'encaix en la mitologia atenesa i eleusínia.

⁵⁸² LORAUX (1981), p. 79-97.

va enfrontar-se amb Apol·lo. El motiu de la confrontació va sorgir després que Coronis, filla de Flègias, va ser seduïda pel déu i va concebre un fill, Asclepi. Els autors antics que expliquen el mite del naixement d'Asclepi divergeixen sobre com es va produir l'encontre amb el déu i les circumstàncies de l'episodi⁵⁸³. Ja des d'Hesíode i Píndar, coneixem que Coronis va deixar-se seduir per Isquis abans d'haver donat a llum a Asclepi, fet que no va complaure Apol·lo. El déu va ordenar a Àrtemis de treure la vida a Coronis. La resta de la contalla sobre com Apol·lo va recuperar el seu fill Asclepi de la pira funerària de Coronis i sobre la trajectòria de l'infant no afecta el motiu que ara tractem. El fet és que Flègias, desafiant la voluntat del déu, amb els seus companys, va tractar de calar foc al temple. Virgili el presenta a l'*Eneida* (6.604 i s) entre els condemnats a suplicis eterns.

Els flègies eren tinguts per un poble criminal. La primera menció a la literatura apareix de la mà d'Homer al cant XIII de la *Iliada* (v. 302). A l'*Himne Homèric a Apol·lo* (277-280), són caracteritzats com a homes sense mesura⁵⁸⁴. A més dels atacs al santuari de Delfos, són coneguts també per haver amenaçat i destruït la ciutat de Tebes. De fet, Ferecides (fr. 41 Pàmias) explicava al volum desè de les *Històries* que la ciutat va ser fortificada pel temor a l'atac dels flègies i que finalment Eurímac, rei dels flègies, la va devastar, després de la mort d'Amfion i de Zetos. L'escoliaista a *Il.* 13.302 (=PHERECYD. fr. 41 d Pàmias) hi afegeix que Zeus va decidir l'anihilació d'aquest poble i que Apol·lo en fou l'executor⁵⁸⁵. Pausània (9.36.2) detalla l'episodi de la defensa de Delfos per part de Filammó i els argius.

En suma, Flègias i els seus descendents representen la negativa a subordinar-se a l'ordre dels déus, primer per oposar-se a la connexió més radical entre un déu i la nissaga dels mortals gràcies a la concepció d'un fill, i després per desafiar l'autoritat olímpica amb l'intent de destrucció del temple d'Apol·lo a Delfos.

⁵⁸³ Apol·lodot (3.10.3) exposa que es coneixien dues versions diferents sobre el nom i la procedència de la mare. La versió messènia donaria per bo el nom d'Arsínoe com a mare d'Asclepi i la versió tessàlia avala el nom de Coronis, filla de Flègias (PAUS. 2.26.3). El mite apareix ja testimoniats a Hesíode i Píndar (HES. fr. 60 (= SCHOL. Pind. *Py.* 3.14 i 3.52); PIND. *Py.* 3.8), però va ser àmpliament tractat per altres autors entre els que destaquem Virgili (*Aen.* 6.604), Ovidi (*Met.* 2.542-632), Higí (*Fab.* 202) o Pausània (2.26.3-7).

⁵⁸⁴ ἔνθεν δὲ προτέρω ἔκειε ἑκατηβόλ' Ἄπολλον,
ἴξες δ' ἐς Φλεγύων ἀνδρῶν πόλιν ὕβριστῶν,
οἱ Διὸς οὐκ ἀλέγοντες ἐπὶ χθονὶ ναιετάασκον
ἐν καλῇ βήσση Κηφισίδος ἐγγύθι λίμνης.

⁵⁸⁵ Cf. PÀMIAS (2008), FBM, vol. 1, p. 50-53. Per a les relacions de Filammó amb Apol·lo, cf. p. 39.

El tret coincident en aquest biografema és que tots dos troben la mort en aquestes guerres i precisament la mort en aquestes circumstàncies els atorga el privilegi i el culte en el lloc. El cas dels Eumòlpides i la gestió del centre dels misteris d'Eleusis és més que evident: com a descendents d'Eumolp eren els encarregats de conduir les cerimònies dels misteris. En canvi, els testimonis d'un culte de Filammó a Delfos són més tènues i, en les poques notícies que n'han pervingut, s'hi entreveu només el reflex d'una situació de privilegi enmig dels poetes vinculats al santuari: els cors que hi va instaurar, els himnes seus que s'hi cantaven i el record com a argonauta, acompanyant Orfeu o en substitució seva, en qualitat probablement de poeta. Per tant, la confrontació i la mort donen l'accés a aquests poetes a la condició d'heroi venerat localment al santuari o entre el poble que varen defensar. Com a poetes, reberen el major honor que se'ls podia reservar: ser recordat per les composicions suposadament seves que es recitaven i cantaven en els ritus.

Θεομάχοι

Una variant del motiu de l'enfrontament dels poetes els presenta en disputa amb la divinitat. Els exemples que tractarem són, en primer lloc, el de Tàmiris i les Muses o Apol·lo i, a continuació, el d'Amfíon contra Apol·lo. Són els θεομάχοι, els poetes que gosaren disputar a un déu el lloc que no els corresponia i per això perderen la vida o la capacitat poètica. Aquest enfrontament, però, els pot conduir al reconeixement de la condició heroica. El paral·lel històric podria venir de la mà de l'anècdota de la ceguesa d'Estesícor.

Tàmiris i les Muses

La descripció de l'enfrontament de Tàmiris amb les Muses apareix per primera vegada, com bé sabem, al cant II de la *Iliada* (v. 594-600). Reproduïm de nou el passatge:

Δώριον, ἔνθά τε Μοῦσαι
 ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς
 Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·
 στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἴ περ ἂν αὐταὶ
 Μοῦσαι ἀεῖδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·

αἶ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδῆν
θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστύν·

Dòrion, on les muses anaren a trobar el traci Tàmiris per desposseir-lo de l'art de cantar quan regressava d'Ecàlia, del palau d'Èurit l'ecalieu. Car Tàmiris s'havia vantat, arrogant, dient que ell venceria en el cant, mal que fossin les Muses mateixes, les filles de Zeus portador de l'ègida, les qui cantessin. I elles, ressentides, li ofuscaren l'enteniment, el privaren del cant divinal i li llevaren la ciència de polsar la cítara.

(Traducció de Montserrat Ros)

Les fonts antigues repeteixen i reinterpreten el motiu que apareix sintetitzat per Homer en aquesta mitja dotzena de versos, amb comentaris i versions i una multitud d'interpretacions, des d'antic fins avui dia. Els elements que es presenten en els hexàmetres citats són:

- a. El lloc del combat (Dòrion) i el lloc de procedència (Ecàlia).
- b. El motiu del combat (després de desafiar les Muses, aquestes anaren al seu encontre).
- c. La conseqüència per al poeta (el mutilaren –o el deixaren cec, segons algunes interpretacions–, el privaren del cant i li feren oblidar l'art de la citaròdia).

I les interpretacions que analitzen el mite desenvolupen bàsicament aquests nuclis temàtics:

- a. Enfrontament en termes de concepció religiosa.
- b. Competència i predomini de tradicions poètiques i musicals.
- c. Anàlisi de la funció del poeta en el si de la societat que rep i valora la seva obra.

En tots els casos, el tret radical i constituent del poeta és la vinculació i la participació en situacions d'enfrontament, d'ἀγών. Citem ara al començament d'aquest apartat unes idees que aporta Wilson després d'analitzar el paper de Tàmiris a la poesia homèrica⁵⁸⁶: “Whatever meanings the representation of Thamyris in Iliad 2 was made to carry, there is no doubt that, for us, he begins his poetic life as the musical competitor par excellence. His claim to defeat anyone in song, even the Muses, is the *reductio ad absurdum* of the agonistic mindset. The Delphian records

⁵⁸⁶ WILSON (2009), p. 59.

had him on their lists among the earliest victors at the Pythia and this quality –which distinguishes him sharply from his fellow Thracian, the otherworldly Orpheus– will continue to be important in the fifth century. Thamyris is not the only wandering poet in Homer, but he is the only one who talks openly about competition – εὐχόμενος νικησέμεν. But that also means that, for all its coyness on the matter, the Homeric tradition itself is well aware of agonistic poetics. Its decision to elide its own competitive environment and ambitions, and to represent its one musical agonist as a transgressive extremist, cannot be neutral. It begins to look like a form of misrecognised competitiveness of its own, one that seeks to conceal itself, or to engulf all rivals in such a way as to do away with contest altogether”.

La insistència en el tarannà competitiu és constant en els episodis que constitueixen la biografia del traci. Si a Homer es mostrava amb una pinzellada, la tradició que ha inaugurat s'enriquirà amb nous significats en èpoques posteriors.

Pel que fa al primer punt sobre la localització del combat i el lloc de procedència, a primera vista sembla que no hi havia unanimitat entre els antics a l'hora d'ubicar sobre el mapa l'indret de Dòrion. El problema sorgiria arran de la notícia que apareix al fr. 65 MW d'Hesíode i que tradicionalment s'havia considerat part de l'*Eea* de la nimfa Filonis (fr. 59 MW), mare de Filammó, que era, al seu torn, pare de Tàmiris.

Hesíode podria presentar un doblat a l'indret on Homer ubicava el combat amb les Muses. Segons el passatge citat, la disputa podria haver tingut lloc a Dòcion, en comptes de Dòrion⁵⁸⁷. Però la resta d'autors antics diferenciaven clarament els dos llocs i no es presentava enlloc més aquesta confusió que explica Esteve de Bizanci. Recordem, per exemple, Estrabó, que distingeix Dòrion de Dòcion i localitza l'encontre amb les Muses a la Dòrion messènia, o Pausània⁵⁸⁸. La solució a aquesta suposada doble localització, o al doblat del nom, passaria, segons Grau⁵⁸⁹, per identificar una lectura errònia del fragment hesiòdic i reubicar-lo a l'*Eea* de Coronis, on s'escau l'emplaçament de Dòcion, on Coronis va donar a llum Asclepi.

⁵⁸⁷ HES. fr. 65 MW (*apud* Esteve de Bizanci, *Ethnika s. u. Δώριον* (256-258 Meineke)).

⁵⁸⁸ Estrabó esmenta Dòrion com una muntanya o plana de Messènia a 4.71, 4.75 i 8.3.25; d'altra banda parla de Dòcion, una plana de Tessàlia a 1.227, 4.449 i 6.251. Pel que fa a Pausània, sembla que identifica el lloc de la contesa a Dòrion, quan parla de les peripècies de Tàmiris per la regió de Messènia a 4.33.3.

⁵⁸⁹ GRAU (2012).

La tragèdia *Resos* (v. 920) ofereix un lloc alternatiu, el Pangeu. La Musa lamenta la mort del seu fill Resos i recorda el moment de la seva concepció, en travessar el riu Estrimó quan es dirigia al Pangeu a l'encontre de Tàmiris. El mont Pangeu apareix en alguns episodis de la vida d'Orfeu: la mort a mans de les dones tràcies, els seus vagareigs amb un grup de guerrers o, fins i tot, el lloc de procedència d'aquest altre poeta. En aquest mateix parlament de la Musa, hi apareixen també els retrets a Atena per no haver sabut valorar les aportacions d'Orfeu i Museu a la ciutat que senyoreja la deessa. La localització del combat al Pangeu es troba entremig d'un seguit de referències a poetes que permetien una connexió laxa amb aquests indrets: reis tracis, poetes de misteris, fills de Muses⁵⁹⁰. No hi ha gaire precisió però sí una voluntat de connectar-los.

Pel que fa al lloc de procedència, Ecàlia, en parlarem en tractar la interpretació que considera l'al·lusió a Ecàlia com una referència a una tradició poètica oposada a l'homèrica⁵⁹¹.

En relació amb el segon punt que destacàvem, els motius del combat, Homer especifica que Tàmiris es vantava de poder vèncer les Muses (v. 596-7): στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἴ περ ἄν αὐταὶ / Μοῦσαι ἀείδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

Aquest motiu es repeteix en molts episodis en què un mortal s'enfronta amb un déu. Si ens centrem en el terreny musical, coneixem la contalla de Màrsias⁵⁹² contra Apol·lo. Màrsias representa un model per al mitema de la rivalitat contra el déu i la desfeta consegüent. Hi podem reconèixer altres paral·lels: la iniciació per mitjà de la cessió de l'instrument (la flauta que Atena rebutjà), el retorn de l'instrument a les aigües del riu fins a Sicília, la consideració com a πρῶτος εὐρετής de la música aulòdica, el fet de ser mestre de músics (Olimp en aquest cas), la pèrdua del do musical, l'establiment d'un culte⁵⁹³. Tàmiris i Màrsias foren relacionats ja en les primeres reflexions fetes a propòsit dels inicis de la música entre els grecs, entre les quals coneixem la que va dur a terme Glauc de Règion. Al llarg del temps, les contalles respectives incorporaren elements comuns que dugueren alguns autors

⁵⁹⁰ Cf. cap. "Orfeu, entre Tràcia i Pièria", p. 203 i n. 395.

⁵⁹¹ MARTIN (1989), p. 229-30. Pel que fa a la rivalitat entre tradicions poètiques, cf. p. 289.

⁵⁹² HERODT. 7.26; APOLLADOR. *Bibl.* 1.4.2.

⁵⁹³ COMPTON (2006), proposa genèricament el model ritual i mitològic del φαρμακός per interpretar l'estructura bàsica de la construcció biogràfica del poeta. La interpretació de les biografies dels poetes mítics és desenvolupada a p. 166-189.

tardans a citar-los conjuntament i, fins i tot, a atribuir la ceguesa de Tàmiris a una acció punitiva d'Apol·lo mateix, causant del càstig de Màrsias⁵⁹⁴.

Així doncs, el paral·lel amb aquesta figura ens ofereix un motiu genèric, el del θεόμαχος, que s'adapta a l'especificitat musical. El veredict del judici confirma la derrota del mortal, que en l'àmbit de la música va acompanyada d'una desautorització i la incapacitació per continuar com a poeta.

Ara bé (i amb aquesta consideració entrem en el tercer punt), les conseqüències foren nefastes per al poeta, perquè queda cec o mutilat i, a més a més, oblida les seves capacitats musicals: αἰ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστῶν. Malgrat tot, Homer no diu ni tan sols si el combat va tenir lloc; potser era suficient el repte a la divinitat per provocar la seva còlera i venjar-se'n.

Diem que les Muses el deixaren cec perquè aquesta és la interpretació dels autors antics, encara que el text homèric no en parla a les clares. Malgrat tot, aquesta ceguesa apareix ja a la *Miníada* (fr. 4 Bernabé = Paus. 4.33.3) i a Hesíode (SCHOL. *Op.* 1 p. 25 Gaisford). Els dubtes que genera als intèrprets moderns queden superats per la tradició. Disposem de testimonis escrits i de fonts iconogràfiques que confirmen aquesta imatge⁵⁹⁵.

A més a més, segons afirma Wilson⁵⁹⁶, a la representació del *Tàmiris* sofocli, l'actor devia portar una màscara que el mostrava cec: "The first performance appears to have made a striking and lasting impression. We can point to a number of factors that played a part in this. At the dramaturgical level, there is a probable use of the innovative 'blind' mask that, when used in alternate profile, visually rendered the awful transformation of the singer at the moment of the reversal. One side had a seeing eye, the other a blinded eye". Es tractaria, doncs, d'una tradició consolidada antiga, que tanmateix coexisteix amb textos que apunten a altres modalitats de la

⁵⁹⁴ GRAU (2002), p. 145. A l'escoli a OVID. *Ibis* 269-70 i *Mythographus Latinus* 1.197 llegim que l'enfrontament fou directament de Tàmiris amb Apol·lo.

⁵⁹⁵ Ho especifiquen aquests textos i comentaris: *Resos* (v. 915-925) i els escolis corresponents; els comentaris d'Eustati (*in Il.* 2.594-596 i 600) i de Procle (*in Plat. rem publ.* II 314.9-20 i 316, 1-12 i 26-34); Properci II 22.17-20; escolis G i C a Ovidi *Ibis* 269-270; Nicèfor Basilaca, *Progymnasmata* II 9 Walz. Pel que fa a la iconografia, cf. la descripció de Pausània a 9.30.2 i 10.30.8 i l'hídria de Boston.

⁵⁹⁶ WILSON (2009), p. 61.

πήρωσις. Alguns expliquen que va enfollir, fet que podria estar relacionat amb el proverbi Θάμυρις μαίνεται⁵⁹⁷.

La notícia pot resultar estranya en el context de les biografies dels poetes perquè sovint, i amb Homer al capdavant, la ceguesa és una característica típica del poeta, que no solia comportar, a més a més, cap inconvenient per exercir la seva tasca. En alguns casos, com el de Demòdoc, cegat per la Musa, rep com a contraprestació el do del cant⁵⁹⁸. No sabem ben bé com convé interpretar aquest fet, però la presentació d'aquest càstig conjuntament amb la pèrdua del do del cant i de la música el deixa ben a part de la condició de poeta. En el context d'aquesta desiniciació de la poesia i una reincorporació a la “normalitat”, la ceguesa pot esdevenir un càstig sever per la seva arrogància i transgressió.

Repassarem ara com es pot interpretar la situació d'ἀγών que protagonitza Tàmiris en relació amb la representació d'una tradició religiosa diferenciada de l'olímpica. Els autors tardans ens ofereixen notícies sobre l'obra que suposadament deixà Tàmiris. Els títols d'aquestes obres són prou eloqüents: una *Teologia*, una *Cosmogonia* i una *Titanomàquia*⁵⁹⁹. Deixant de banda l'autenticitat de les obres, per descomptat, és ben probable que aquests títols corresponguin a una mateixa obra, tal com afirma Grau⁶⁰⁰. La coincidència temàtica amb l'obra d'Hesíode i amb obres atribuïdes a Orfeu, Museu o Linos (encara que algunes puguin ser d'època ben tardana), ens fa ubicar Tàmiris en un gènere de literatura religiosa, potser amb un component místic i iniciàtic. Ara bé, la notícia sobre aquestes obres és francament tardana i no ens dóna possibilitats de resseguir-ne cap fil. Podria tractar-se d'un procés d'atribució anàleg al que es va produir amb Linos o amb Orfeu amb obra d'aquest mateix gènere.

Malgrat tot, algunes dades de l'episodi de la *Iliada* fan que Wilson presenti la possibilitat d'analitzar l'enfrontament amb les Muses des d'un punt de vista religiós⁶⁰¹. Arran de la informació que ofereix Eustati⁶⁰², segons la qual l'Ecàlia d'on

⁵⁹⁷ SCHOL. Hom. *Il.* 2.599: Πηρόν: ἔνιοι δὲ πεπρωμένον καὶ βεβλαμμένον αὐτοῦ τὴν διάνοιαν. Pel que fa als sentit del proverbi, cf. GRAU (2002), p. 149-50 i WILSON (2009), p. 60, n. 58.

⁵⁹⁸ *Od.* 8.62-5.

⁵⁹⁹ La *Teologia* apareix citada a la *Suda* (s. u. Θάμυρις ἢ Θαμύρας). En canvi, els altres dos títols provenen de Nicèfor Basilaca, *Progymnasmata* II 9 i Ps.-Plutarc, *de musica* 3 p. 1131f-1132c

⁶⁰⁰ GRAU (2002), p. 132.

⁶⁰¹ WILSON (2009), p. 52-56. Reproduïm especialment l'argumentació de p. 54-55.

⁶⁰² EUST. in *Il.* 2.596.

Tàmiris provenia era arcàdica⁶⁰³, Wilson ofereix una argumentació que relacionaria Tàmiris amb el culte d'Andània, una seu misteriosa important. D'aquesta manera, el Tàmiris de la *Iliada* podria representar una veu oposada a la d'Apol·lo i el seu fat podria ser vist com una mena de mort simbòlica, fet que s'adiria amb un context misteriós i podria ser orgànic al culte messiànic. Afegeix Wilson que “this could serve well as an (encoded) way of speaking of a return from the Underworld. Oikhalia is a place associated with heroes who are made to disappear or to be blinded for their presumption, whose powers in the two great areas of Apollo's mastery – bow and lyre – bring them close to, and so inevitably in conflict with, Apollo. The cult of Apollo in the Karnasian grove certainly incorporated the god's 'enemy' in the bow, Eurytos, and may have likewise included his musical antagonist too. The very defiance of these heroes, perpetuated in myth, cult and music, keeps them alive, makes them repeatedly to be reborn” (p. 55). L'autor considera, a més a més, que compartia amb Orfeu “an early rôle as the figurehead of, and agent in, mystery-cult and its associated myth”. Tanmateix, no deixa d'assignar una data a aquest fet: “Thamyris' association with Andania, and with a possible network of mystic cult and performance, may date to the eighth or seventh century, but we cannot simply retroject thither the hints we have of it from a later age. If however we admit the possibility that Thamyris in the *Iliad* may have represented a tradition of religious song that proffered the hope of an afterlife radically different from that implied by the *Iliad*, the passing story of his encounter with the Muses takes on a very different character. Thamyris' claim that he could defeat them in song becomes so much more than the boast of a musical rival. It becomes a religious claim as much as a performative one; the blinding of the singer and destruction of his instrument becomes not a retort of the wounded pride of a professional but an assertion of cosmic authority and order”.

Aquesta tesi ens recorda el rept de la tradició òrfica enfront de la tradició homèrica; la tradició que representa Tàmiris queda desautoritzada i desbancada en el joc del pensament religiós. En contraposició amb l'òrfica (que es manté al llarg del temps activa i en oposició a l'homèrica), la proposta de Tàmiris es mostra en el darrer moment en què té capacitat per interactuar amb l'homèrica, quan s'escenifica la rivalitat per mitjà de l'ἄγων. Aquest recurs corre paral·lel a les tradicions genealògiques o de magisteri; ara bé, el caràcter genuí i arcaic d'aquest ἄγων és el que li dona el valor afegit. La contesa dona pas a una nova norma de comunicació, a

⁶⁰³ Aquest topònim va provocar ja discussions entre els antics quant a la seva localització i deixava oberta la porta perquè se'n fes l'ús que convenia més en cada cas.

un nou marc de relació de l'home amb la divinitat, alhora que dóna fe de la violència que s'exerceix perquè s'instauri l'ordre diví.

A més de les interpretacions religioses, alguns altres estudiosos han optat per enfocar l'explicació d'aquest enfrontament com una mostra de competència i de predomini de tradicions poètiques i musicals. És el cas de Martin⁶⁰⁴, qui afirma que aquesta escena representa la culminació de la supremacia de la tradició homèrica per sobre de la tradició més antiga que tindria com a referent Hèracles⁶⁰⁵. El lloc d'on procedeix Tàmiris mereix de nou l'atenció d'aquest autor, perquè Ecàlia és precisament la ciutat que Hèracles va saquejar, gestes que s'expliquen al poema èpic *La presa d'Ecàlia*, que va ser atribuït a Homer o a Creòfil, segons algunes fonts antigues⁶⁰⁶. Martin aporta alguns passatges de la *Iliada*⁶⁰⁷ en què es comparen les gestes d'Aquil·les i les d'Hèracles. Fa entreveure una rivalitat entre els dos herois i les dues tradicions i conclou que “when Homer says that a poet returning from Oikhalia was deprived of his art, he can hardly be more explicit: this is a claim that the Herakles' tradition is faulty, that it suffered a break in historical transmission from the event itself. By contrast, Homer in Book 2 makes it clear that his narrative has a continuity with the past which is guaranteed by Homer's own contact with the Muses (2.484-86). In other words, although the story of Thamyris is on the surface about an agon between singers, and, ultimately, about antagonism between artist and divinities, it is also a statement about the agon between Homer and previous singers. Just as Achilles is drawn in such a way that he obliterates Herakles, so the poem itself is composed under pressure from the Herakles epics and in response to them”⁶⁰⁸.

Ford⁶⁰⁹ ofereix una argumentació similar quan analitza l'episodi. Comenta que l'esquema és repetit en altres històries relacionades amb les arts: un mortal braveja de les seves aptituds enfront del déu que patroneja aquest camp i acaba amb

⁶⁰⁴ MARTIN (1989), p. 228-30.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 229: “In at least one instance, as well, Herakles is alluded to as a negative exemplum (5.392-404). I now suggest that this attitude on the part of Homer arises from his own situation as performer when he attempts to compose an Achilles' epic against a widespread and predominant earlier tradition that privileges the role of Herakles. What can be viewed as generational conflict within the story of the *Iliad*—the claims about Diomedes, for example, that he surpasses his father—is also a poetic contest as well. One piece of evidence that shows the contest is specifically with Herakles comes in the story of Thamyris (2.594-600), on whom the Muses once took vengeance for claiming he could outdo them in song”.

⁶⁰⁶ BERNABÉ (1979), p. 311-317.

⁶⁰⁷ *Il.* 5.638-42 i 9.328-9 i la digressió d'Agamèmnon del cant XIX.

⁶⁰⁸ MARTIN (1989), p. 230.

⁶⁰⁹ FORD (1992), cap. “Thamyris and Poetic Competition”, p. 93-101, esp. p. 96-101.

el càstig a la presumpció del mortal. Considera que Tàmiris hi és en representació dels poetes precedents, però que “mere temporal earliness is not enough to guarantee a strong transmission of song if the Muses are not honored” (p. 97). Tàmiris no es limita a reproduir l'esquema del mortal que s'enfronta al déu sinó que també s'hi enuncia el predomini d'una tradició poètica, fonamentada en el respecte i l'acceptació de les Muses.

En aquest punt, l'estudi de Grau analitza una escena d'una cratera de figures vermelles en què Tàmiris, envoltat d'unes noies joves, s'enfronta amb Apol·lo i el seu cor⁶¹⁰. Conclou que podrien ser unes Muses diferents de les Olímpiques que formen el seguici d'Apol·lo. Aquestes Muses tamíriques, pròpies i epicòriques, podrien haver quedat desplaçades per les Olímpiques en els moviments de panhel·lenització de la poètica que es va produir en època arcaica, per obra especialment d'Homer i d'Hesíode. D'aquest procés es veu un reflex en l'episodi de Tàmiris: “La resta de nimfes del cant d'arreu del territori grec, com per exemple les de Tàmiris, perdien així credibilitat, eren desplaçades com a inspiradores de la veritat. És imaginable que formés part del procés treure tota legitimitat a les altres nimfes de cant d'arreu, com ara les muses que Tàmiris portava des de la Tràcia: la contalla de l'enfrontament amb les Muses significaria, així, un contrast de legitimitats poètiques”.

Wilson⁶¹¹ s'endinsa en aquesta línia d'interpretació per recordar que, més que una superació d'una tradició rival o la necessitat de reivindicar una actitud pietosa respecte de la font d'informació, la rivalitat de Tàmiris amb les Muses correspon a una oposició del gènere poètico-musical que representaven Tàmiris i Homer, la citaròdia i l'èpica respectivament. Provenen de dues tradicions diferents de l'Edat Obscura, que es mantenien diferenciades però que podien interactuar: “The conflict between Thamyris and the Muses, seen as a displacement for a conflict between Thamyris and Homer, looks to me like a representation of this clash between two musical traditions that expressed themselves ultimately in the different generic performance-types of hexameter epic and kitharodic lyric” (p. 58).

I, ja per acabar, ens volem fer ressò de les interpretacions de l'ἄγών de Tàmiris amb les Muses des del punt de vista de l'anàlisi de la societat que acull el poeta i la seva obra. L'autor que ha desenvolupat aquesta línia d'estudi és Jesper

⁶¹⁰ Es tracta d'una cratera de figures vermelles procedent de Spina (T 127) del Museu Arqueològic Ferrara. Cf. GRAU (2002), p. 171-2.

⁶¹¹ WILSON (2008), p. 56-9.

Svenbro⁶¹² i tracta de determinar l'estatut del poeta i les seves relacions amb el mitjà on desenvolupa la seva tasca. Els quatre models que s'hi presenten ofereixen una lectura diferent de la funció del poeta en la societat. L'anàlisi no pot quedar circumscrita només al cas de Tàmiris, perquè s'ha de contrastar la seva actuació amb la dels altres aedes que hi surten. No obstant això, les reflexions sorgides arran del traci dibuixen una imatge del poeta que no sap acomodar el seu discurs a l'exigència del públic i per aquest motiu és bandejat. Les Muses corresponen al control que exerceix el públic sobre la creació i la rebel·lió de Tàmiris contra elles és la rebel·lió contra la font de la inspiració, contra la manera de rebre i perpetuar el llegat poètic. Per a Homer, el desafiament de Tàmiris no és desitjable perquè acaba amb la pèrdua de la seva condició.

Amb tot, aquest episodi de Tàmiris és una altra concreció de les narracions sobre les conteses que hem esmentat sobre els poetes arcaics. La victòria d'Hesíode en els jocs fúnebres d'Alcidamant (*Op.* 650-59), les afirmacions d'Homer sobre la superioritat de les paraules que li han inspirat les Muses i la desfeta de Tàmiris contra les Muses queden igualades i es poden llegir com la voluntat de reconèixer una superioritat. Dins els paràmetres generals de l'ἀγών, aquestes disputes marquen la voluntat de dominar i controlar la saviesa.

Amfion contra Apol·lo

L'altre exemple que aportem d'un poeta que s'enfronta amb la divinitat és Amfion. La rebel·lió contra el déu que patroneja la poesia es produeix per dues vies diferents, la de la seva esposa Níobe⁶¹³, la qual va vantar-se d'haver tingut una descendència més nombrosa que Leto, mare només d'Apol·lo i d'Àrtemis. Els bessons divins van matar-li tota la descendència⁶¹⁴. El segon enfrontament, conseqüència del primer, va ser l'atac al temple d'Apol·lo al costat del riu Ismeni. Apol·lo acaba també amb la vida d'Amfion. La variant del mite que explica aquesta mort prové d'Higi (*Fab.* 9). Una altra versió, de Llucià (*de salt.* 41), explicava que Amfion va enfollir.

⁶¹² SVENBRO (1976), I. 1.3, p. 35-45.

⁶¹³ Cf. cap. "Amfion i Níobe", p. 119.

⁶¹⁴ El primer testimoni d'aquest episodi apareix a *Il.* 24.602-21, en boca d'Aquil·les quan anuncia a Príam que podrà endur-se el cadàver d'Hèctor.

Reelaboracions culturals: Eurípides i la justificació filosòfica

Dins aquest capítol general sobre l'aspecte competitiu dels poetes, volem fer-nos ressò de l'ús d'aquests poetes com a portaveus d'idees alienes a la figura mítica. L'autor literari aprofita el personatge per exposar, sota la forma d'un *ἀγών*, una argumentació filosòfica o religiosa. El poeta així esdevé un exemple o un símbol d'una manera de viure o d'una ideologia. La similitud dels motius biogràfics que s'havien bastit sobre un poeta feien viable aquesta mena d'identificacions, de manera que esdevenen els defensors de la idea que l'autor vol transmetre. Comptarem en aquest grup l'*ἀγών* que protagonitzen Zetos i Amfion a l'*Antiope* d'Eurípides⁶¹⁵.

Eurípides, a l'*agon* de la tragèdia *Antiope*, posa en boca de Zetos i d'Amfion els arguments per defensar la *vita activa* contra la *vita contemplativa*, en uns versos que van gaudir de molta fama. Quan Zetos arriba del camp de treballar, troba el seu germà tocant la lira. Comencen els retrets de Zetos⁶¹⁶, que culminen amb l'exhortació a deixar la música (*ἀλλ' ἐμοὶ πιθοῦ·/ παῦσαι ματᾶζων, καὶ πόνων δ' εὐμουσίαν / ἄσκει*)⁶¹⁷. Per a Zetos, la vida dedicada al treball fa prosperar la casa pròpia i la ciutat. Al seu torn, Amfion, que devia ser la veu d'Eurípides sobre l'art i el pensament, argumenta en favor de l'elecció de l'estudi, la cultura i la intel·ligència en contraposició a la riquesa⁶¹⁸. La recerca de les coses belles ens condueix a la prosperitat de manera que plaer i utilitat van juntes en aquesta nova forma de vida⁶¹⁹. Aquests arguments varen ser presents a Atenes a l'època de la representació de la tragèdia, entre el 411 i el 407. Sembla innegable, per tant, que el tema que es proposa a l'*agon* tenia repercussió en el pensament polític d'aquests anys, com demostra també l'adaptació que Plató en fa al *Gòrgias*⁶²⁰.

El que ens interessa d'aquest *agon* tràgic no són únicament les paraules pronunciades per l'un o l'altre, l'enfrontament mateix tal com podia aparèixer en escena, sinó el fet que són usats per Eurípides –i interpretats per autors posteriors–

⁶¹⁵ El motiu de la complementarietat i la rivalitat dels germans bessons és present en diversos exemples de la mitologia grega i, no cal dir-ho, en altres tradicions no gregues. Cf. BRELICH (1958), p. 218-19 (reed. 2010).

⁶¹⁶ Fr. 7-12 Jouan-Van Looy = 183-188 Kannicht.

⁶¹⁷ Fr. 188 Kannicht = 10 Kambitsis.

⁶¹⁸ Fr. 19 Jouan-Van Looy = 193 Kannicht = fr. 15 Kambitsis.

⁶¹⁹ Fr. 201 Kannicht = fr. 20 Kambitsis.

⁶²⁰ El marge de datació de l'*Antiope* ni és segur ni és compartit pels estudiosos. La datació dramàtica del *Gòrgias* podria quedar establerta entre el 420 i el 405; la data de composició podria ser uns anys després, cap a la dècada del 390. Pel que fa al context general i el debat d'idees entre els models de vida, cf. SNELL (1964).

com a símbols d'una manera de viure. Corresponien a un model de ciutadà que renunciava a la intervenció en la vida pública i podria ser precursor del βίος θεωρητικός de la filosofia. Carter⁶²¹, per exemple, ha posat en relació els fragments de la tragèdia amb el context social que va generar el debat entre l'ἀπραγμοσύνη i la intervenció política i cívica en la ciutat. Carter atribueix a Zetos un “strong aristocratic colouring” (p. 171); en canvi, “the argument which Euripides puts into mouth of Amfion stands in a tradition –moderate democratic, or moderate oligarchic, according to point of view– which had been expressed by Nicias, and was to be summed up by Aristotle in his preferred constitution” (p. 172).

La tipificació d'Amfion com a representant d'una manera de viure continua amb l'obra de Plató. En el *Gòrgias*, el filòsof utilitza els personatges dels bessons per retratar la disputa entre el pensament socràtic i el de Cal·licles, però, a més a més, fa servir diversos mitjans per adaptar i traslladar aquesta tragèdia a la forma del diàleg⁶²². Així doncs, l'elaboració del personatge per part d'Eurípides es converteix en un punt de partida per a Plató, que fa un pas més: Amfion, el personatge que encarna l'ideal de la vida contemplativa constitueix per a aquesta ocasió l'esquelet del nou personatge, Sòcrates. Ara bé, aquest Sòcrates (“heroic but not tragic”, p. 92) capgira el model i Plató pot establir la filosofia com a alternativa i rival a la tragèdia.

Les conseqüències de la interpretació de l'*agon* entre els germans i la polarització dels temes que s'hi tracten poden haver deixat vestigis en l'obra d'autors posteriors⁶²³, com Cèrcidas de Megalòpolis. El poeta Amfion podria haver estat considerat pel poeta hel·lenístic un referent i precursor de l'activitat. Així interpreta López Cruces⁶²⁴ les reminiscències de l'*Antíope* d'Eurípides en el meliamb III de Cèrcidas. A més de les influències en algunes imatges poètiques, la discussió d'Amfion i de Zetos dóna arguments a Cèrcidas per identificar-se amb alguns

⁶²¹ CARTER (1986), especialment p. 163-173.

⁶²² Cf. NIGHTINGALE (1995), p. 67-92. Alguns recursos platònics són la cita de passatges euripidis, la identificació dels interlocutors amb els personatges del mite o la readaptació de l'estructura de la tragèdia amb el paral·lel entre el *deus ex machina* (recordem que Hermes evita la mort d'Antíope a mans d'Amfion i li cedeix la lira perquè construeixi els murs de Tebes) i el mite escatològic del final del *Gòrgias*. En aquestes pàgines, Nightingale analitza com el diàleg platònic imita i transforma el model de la tragèdia *Antíope* per adequar-lo a l'*agon* entre Sòcrates i Cal·licles. La utilització i transformació del model tràgic no tan sols té en compte el paral·lisme en l'oposició dels models de vida sinó que té, a més a més, un reflex formal amb el final del mite escatològic.

⁶²³ No ens referim a les adaptacions globals de la tragèdia, com la comèdia que va compondre Eubul, o l'adaptació de Pacuvi al llatí al segle II aC, sinó a la utilització del poeta Amfion com a emblema o icona d'una determinada idea.

⁶²⁴ LÓPEZ CRUCES (2012).

aspectes del poeta mític, com són la dedicació a la poesia i a la música, la tasca política: en el cas del poeta mític, amb la construcció de les muralles de Tebes per mandat diví i, en el cas de Cèrcidas, la seva acció com a legislador i la tasca d'impulsor de la reconstrucció de les muralles de Megalòpolis.

Revisió de les dades

El motiu de l'enfrontament és compartit en les tradicions biogràfiques dels poetes mítics, dels poetes històrics i dels filòsofs. El poeta històric i el filòsof habitualment apareixen enfrontant-se amb el poder polític, lluitant contra l'autoritat i defensant la legitimitat de la seva opció. Fan servir la paraula, la producció poètica o la saviesa per desmuntar el poder amb què s'enfronten o per reforçar llur actuació política.

Tenim nombrosos exemples del motiu de l'enfrontament del poeta amb el poder establert. Podríem començar amb Hesíode i les seves queixes sobre les decisions injustes dels reis i continuar amb Arquíloc, Alceu... La llista se'ns faria certament llarga. El cas contrari ens el proporciona l'exemple de Soló, en qui descobrim la figura del poeta legislador, que defensa la seva actuació amb la poesia. També la tradició li va atribuir una forta enemistat amb Pisístrat.

De la mateixa manera, les tradicions biogràfiques dels filòsofs recullen aquesta mena de motius. Poden adoptar formes diverses, com la del filòsof que rivalitza amb el seu mestre⁶²⁵. Altres cops, s'expliquen anècdotes de disputa directa o epistolar entre iguals⁶²⁶; finalment, el tòpic del filòsof que manifesta l'adhesió a la democràcia es tradueix en anècdotes en les quals se'l veu rebutjant els poderosos, reis i tirans.

En canvi, en les construccions biogràfiques, el paral·lel correspondria al motiu dels θεομάχοι. Els exemples de participació dels poetes mítics en conflictes i certàmens se solen relacionar especialment amb tres aspectes: el primer, la

⁶²⁵ Un exemple podria ser la tradició segons la qual Plató no respectava la veracitat de la figura de Sòcrates. Cf. GRAU (2009), p. 235-7

⁶²⁶ GRAU (2009), p. 316-325: "Si els poetes s'enfronten entre ells mitjançant la qualitat de les seves composicions poètiques, els filòsofs, en canvi, s'ataquen directament amb sil·logismes plens de jocs de paraules i sofismes carregats de malícia. Aquesta és, sens dubte, la imatge popular que els grecs tenien de les formes dialèctiques dels filòsofs, més vinculades amb l'habilitat per al joc de paraules, per tal de donar la volta enginyosament a les paraules feridores de l'altre, que no pas amb la pròpia doctrina filosòfica, la qual ni tan sols no és mencionada en el conflicte" (p. 317). Per al motiu de l'enfrontament amb els poderosos, cf. *ibidem*, p. 332-337.

instauració de cultes, rituals o institucions; el segon, la reafirmació i ratificació de l'autoritat divina; i el tercer, la validació i prevalença de tradicions poètiques.

És el mateix en la atemporalitat del mite instaurar una tradició poètica o religiosa que en el temps de la història defensar una opció política? Probablement sí. En tots dos casos, es tracta de combatre per establir un ordre i una autoritat. L'autoritat del poeta mític deriva de la sanció divina, de la victòria (poètica o bèl·lica) en el centre de culte. En tots aquests casos, la victòria o la derrota marquen una taxonomia. L'autoritat del poeta històric és el producte de la pervivència de la seva obra. Amb la seva creació, doncs, tracta de batre qualsevol element que el vulgui silenciar. Tanmateix, la derrota en l'enfrontament també li pot resultar beneficiosa, si llavors la conseqüència és la reinserció, com a heroi, en la societat. En aquest punt la coincidència és total.

Els motius que hem analitzat en són una mostra. Hem estudiat el cas d'Eumolp i el de Filammó. La guerra d'Eumolp era una defensa de la veritat i especificitat espiritual eleusínia; la guerra de Filammó contra els flègies pot entendre's com la defensa de la puresa i autoritat dèlfica contra el desordre, contra el bàrbar. També quan el poeta actua de corega es veu immers en la competició, perquè aquesta era intrínseca al gènere. El poeta aquí es presenta com a valedor del culte per al qual dirigeix i inicia el cor i en alguns casos (Tàmiris concretament) el motiu del mite podria haver proporcionat un *aition* d'un culte

d. Πρῶτοι εὐρηταί

El procés com el poeta adquireix les habilitats i es dota dels instruments que marquen l'activitat poètica és representat bàsicament per dos tipus de motius biogràfics; uns tenen a veure amb l'aprenentatge i els altres amb la invenció i la creació. Hem analitzat la primera alternativa en el capítol sobre l'ensenyament d'un poeta a un altre⁶²⁷. Les relacions entre mestre i deixeble eren un mitjà efectiu per sancionar l'autoritat d'un sobre un altre i per donar valor a la producció del deixeble. La segona alternativa se centra en la idea que el coneixement i l'adquisició de les habilitats i els instruments poètics poden ser descoberts per un mateix.

Els poetes mítics sovint apareixen com a descobridors o creadors de tècniques, d'instruments musicals, de modes musicals, o fins i tot, depassant ja

⁶²⁷ Cf. "Mestres i deixebles: la transmissió del saber i de la poètica", p. 131.

l'àmbit poètic i musical, són representats com a responsables de progressos en la cultura i la civilització. Aquest fet els transporta a la categoria d'heroi civilitzador.

El poeta contribueix amb alguna cosa nova al progrés de la humanitat. En el mateix pla de l'heroi que elimina obstacles (monstres principalment) que dificulten l'establiment d'un ordre civilitzat, el poeta ajuda a fer possible la cultura humana. La fundació del santuari de Delfos per part d'Apol·lo després de matar el serpent Pitó, o la fundació de la ciutat de Tebes després que Cadmos eliminés el serpent d'Ares són paral·lels, en el nivell funcional, a la instauració d'uns cors en un santuari o a la invenció d'un mode o d'un instrument musical amb el qual la comunitat pot retre culte a un déu.

Els grecs manifestaren un interès molt notable a adjudicar a personatges concrets la invenció de la majoria d'objectes, de creacions culturals, de doctrines i sistemes, de cultes i d'institucions, entre altres fets associats a l'avanç de la humanitat⁶²⁸. Amb aquestes atribucions, s'aconseguia donar explicació de l'origen de l'invent i alhora enriquir el personatge amb un plus d'autoritat per haver precedit altres poetes que podien competir en la mateixa matèria. Hi ha, doncs, una relació estreta amb el context competitiu que hem tractat en el capítol anterior: ser distingit en un primer lloc en el camp de les innovacions poètiques i musicals comportava el reconeixement de la fundació d'una línia poètica a la qual quedaven subordinats els poetes posteriors, en qualitat d'imitadors i deixebles.

S'ha de destacar l'interès entusiasta de la sofística a remarcar les conquestes culturals de l'home. La poesia i els primers poetes foren, doncs, objecte d'aquestes investigacions que pretenien determinar l'origen i els responsables de la cultura. Ja no foren únicament creadors o inventors de novetats musicals i poètiques sinó que, de vegades, la seva aportació a la humanitat abraçava altres aspectes com la legislació, la fi de la vida salvatge, l'alfabet o l'homosexualitat.

Malgrat tot, el domini del qual provenen la major part de les invencions dels poetes és la poesia o la música. Així doncs, les primeres sistematitzacions sobre una primitiva història de la música i la poesia tingueren un paper fonamental, com la que

⁶²⁸ La monografia de KLEINGÜNTHER (1933) és l'estudi canònic sobre aquest fenomen de la cultura grega antiga. FORD (2002), p. 139-146, connecta el tema general dels *πρῶτοι εὑρεταί* amb els primers intents de sistematitzar la història literària. Per a aspectes parcials, cf. SHALEV (2006) – els *πρῶτοι εὑρεταί* a Diògenes Laerci –, ZHMUD (2006), esp. cap. 1, p. 23-45 –relació amb la història de la ciència–, GRAU (2009), p. 145-148 i 325-330 –presència del tòpic de la invenció i la descoberta en les biografies dels filòsofs–.

va dur a terme Glauc de Règion⁶²⁹. La seva obra i altres del mateix estil (com la d'Heraclides Pòntic⁶³⁰, una mica més tard), foren clau per ubicar aquests poetes en els llistats dels *πρῶτοι εὑρεταί* que trobarem en èpoques posteriors i en obres dedicades ja de ple a aquest tema, tot i que ja apareixen algunes dades anteriors que il·lustren la incorporació del motiu entre les notícies biogràfiques dels poetes⁶³¹.

Ara bé, la particular construcció dels motius biogràfics sobre aquests poetes, molt sovint usats amb finalitats ben diverses (literàries, culturals i rituals, polítiques, religioses...) i amb tradicions que s'estenen i varien al llarg del temps, ens ha de prevenir de nou a situar en el context adequat el motiu del *πρῶτος εὑρετής*. En l'anàlisi haurem d'esbrinar si efectivament aquest motiu, com suggereix Brelich, és degut majoritàriament a elucubracions mitològiques, més que no pas a tradicions mítiques autèntiques⁶³².

Innovadors i inventors en la música

La major part de vegades, com hem indicat, la invenció del poeta és associada al camp musical i poètic. Són bàsicament *πρῶτοι εὑρεταί* de disciplines, modes musicals, instruments o tipus de versos. Deixarem en un lloc destacat l'atribució de la invenció de la lletra, de l'alfabet. En aquest terreny se'ns fa ben evident la consideració d'aquests poetes com a herois culturals, personatges que marquen una fita en l'evolució de la civilització. Aquests poetes incrementen el protagonisme en el procés d'assentament de la cultura escrita que prenia força i domini no únicament en la transmissió del llegat cultural sinó en esferes que regulaven la vida en comú com la legislació o les transaccions econòmiques. Els testimonis d'Alcidamant i de Crítias,

⁶²⁹ Aquest gramàtic, que va viure entre els segles V i IV, va ser uns dels primers musicògrafs grecs. Va escriure sobre els poetes i músics antics (*σύγγραμμά τι περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν*, Ps.-PLUT. *de mus.* 4 p. 1132 e). És citat per Diògenes Laerci (8.52, 9.38) en relació amb Empèdocles i Demòcrit, de qui diu que era contemporani. La seva obra va ser molt coneguda i usada pels autors posteriors.

⁶³⁰ Heraclides d'Heraclea, al Pont, va ser deixeble de Plató. És autor d'una obra extensa i variada, que ens és coneguda fragmentàriament per les citacions d'autors posteriors. Diògenes Laerci (3.46; 5.87) coneixia el títol d'un quaranta-set obres seves i Ateneu (14.624 c) en cita una amb el títol *περὶ μουσικῆς*.

⁶³¹ Cf. p. 195 i s.

⁶³² BRELICH (1958), p. 138 (reed. 2010): "In confronto alla povertà dei documenti relativi alla venerazione culturale dei rappresentanti eroici di singole attività umane, l'abbondanza dei miti che attestano un rapporto tra gli eroi e determinate attività o istituzioni può destare da sola il sospetto che essa dipenda a un'ipertrofia d'origine letteraria. Tenendo presente, infatti, che il mito indica quel genere di rapporto soprattutto nella forma del motivo dell'invenzione e dell'eroe inventore (*πρῶτος εὑρετής*) e che nel periodo ellenistico esistevano interi cataloghi eurenatologici, si ha motivo di supporre che un notevole numero dei miti d'invenzione sia frutto di elucubrazioni mitografiche, anziché di tradizioni autenticamente mitiche".

segons els quals Museu inventà els nombres i Orfeu l'hexàmetre són significatius perquè sancionaven el poeta com a autoritat i promotor del progrés civilitzador des d'èpoques ben antigues.

Si comencem amb el terreny musical i poètic, és una cita obligada el discurs de Lísiades del tractat *de musica* pseudo-plutarqueu. La font principal, segons s'hi afirma, és Heraclides Pòntic. Quan parla dels citarodes mítics, com és lògic, hi apareixen Amfion, Linos, Filammó, Antes, Tàmiris, Femi i Demòdoc, per arribar fins a Terpandre. Es tracta, per tant, de marcar una evolució històrica que justifiqui l'obra de Terpandre en el marc de la tradició⁶³³ (Ps.-Plut. *de mus.* 3 p. 1131f):

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν ἐν μουσικῇ <εὐδοκιμησάντων> (fr. 157 Wehrli) τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτον φησὶν Ἀμφίονα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν. πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης (*FGrHist* 550 F 1), δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει. κατὰ δὲ τὴν αὐτὴν ἡλικίαν καὶ Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνους πεποικέναι λέγει, καὶ Ἄνθην τὸν ἐξ Ἀνθηδόνας τῆς Βοιωτίας ὕμνους, καὶ Πίερον τὸν ἐκ Πιερίας τὰ περὶ τὰς Μούσας ποιήματα· ἀλλὰ καὶ Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Λητοῦς τε <πλάνας> καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι, καὶ χοροὺς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι· Θάμυριν δὲ τὸ γένος Θραῖκα εὐφωνότερον καὶ ἐμμελέστερον πάντων τῶν τότε ᾄσαι, ὡς ταῖς Μούσαις κατὰ τοὺς ποιητὰς εἰς ἀγῶνα καταστήναι· πεποικέναι δὲ τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάνων πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον.

⁶³³ Terpandre és una figura prototípica en el terreny de la citaròdia. Igual que hem anat veient amb altres poetes mítics, els autors dels tractats sobre música i poesia (i també, sens dubte, les tradicions biogràfiques que nodriren aquestes obres i les que se'n derivaren) projectaren sobre Terpandre moltes característiques relatives als progressos en l'instrument i al cant amb acompanyament de lira. Algunes d'aquestes, com ara l'addició de cordes a la lira, s'han pogut testimoniar per mitjà de la ceràmica o altres representacions gràfiques. Aquesta figura té el paral·lel d'Olimp (personatge mític plenament) en l'aulòdia. De Terpandre, s'explica que inventà els *nomoi* citaròdics i la lira de set cordes, en substitució de la de quatre, fet que comportà una revolució en la música. També se'l considerà el primer vencedor en el festival de les *Karneia* espartanes. Un epigrama de l'*Antologia Palatina*, transmès pel gramàtic Trifó (*Anth. Pal.* 9. 488), explica la mort accidental de Terpandre: va escanyar-se amb una figa que algú va tirar-li a la boca oberta quan cantava. Amb aquest episodi, així com amb d'altres que hem esmentat de la seva biografia, Terpandre recull força contalles que hem anat analitzant com a patrons propis de les construccions biogràfiques del poeta. Cf. NAGY (1989), p. 42-44; WEST (1992), p. 329-30; FORD (2002), p. 139-41; POWER (2010), part III "Inventions of Terpander".

Heraclides, en la seva obra *Recull sobre la música*, explica que el primer que va concebre l'art de la citaròdia i de la composició citaròdica fou Amfion, fill de Zeus i Antíope, que, lògicament, devia tenir com a mestre el seu pare. Aquesta afirmació es basa en una inscripció conservada a Sició que permet a Heraclides donar la llista de les sacerdotesses d'Argos, dels poetes i dels músics. Diu aquest autor que, a la mateixa època, Linos d'Eubea va compondre laments fúnebres; Antes d'Antèdon, ciutat de Beòcia, himnes, i Píeros de Pièria, els poemes sobre les Muses. Assenyala que Filammó de Delfos, també en aquell temps, va narrar en els seus cants el naixement de Leto i el d'Àrtemis i Apol·lo, i fou el primer a allisonar i dirigir cors al santuari de Delfos. Heraclides afirma que, així mateix, que Tàmiris el traci cantava de manera més agradable i harmoniosa que cap altre de la seva època, fins al punt que, segons contenen els poetes, va arribar a enfrontar-se amb les Muses en un certamen.

(Traducció de Joan Silva)

Hi apareix esmentat Amfion, per ser el primer a fer composicions per a cítara i per a cant acompanyat de cítara. Segons Heraclides, una inscripció de Sició li concediria aquesta posició de privilegi al davant dels altres músics i poetes. Les disputes per l'origen d'Amfion⁶³⁴, que podem reconstruir amb els testimonis antics d'Homer (*Od.* 9.262-7) i d'Àsios de Samos (fr. 1 Bernabé), podrien quedar justificades amb inscripcions de l'estil de la que ens transmet Ps.-Plutarc. En una posició d'antiguitat similar, Linos és qui va compondre *threnoi*, Antes, himnes, i Píeros, poemes sobre les Muses. Cal suposar que aquests hi són esmentats perquè foren els primers d'entre els poetes a fer aquest tipus de composicions. El cas de Filammó, vinculat al santuari de Delfos, és destacat per marcar l'inici dels cors de donzelles que s'hi duïen a terme. Intuïm també que Tàmiris era considerat el primer a instaurar competicions poètiques, per la disputa contra les Muses, coneguda des de la *Iliada*.

Plini el Vell ofereix igualment una relació de poetes i de llurs invencions i descobertes. Al llarg dels passatges 191-209 del llibre VII de la *Història Natural*, Plini recolliria una tradició sobre εὐρήματα que provindria dels estudis doxogràfics de l'escola peripatètica⁶³⁵. Citem aquí les línies que parlen concretament de les

⁶³⁴ Cf. "Amfion, un estranger fundador de Tebes", p. 232.

⁶³⁵ Els títols sobre invencions comencen amb les obres de Simònides de Ceos el jove (*FGrHist* 8 T 1), nét del poeta líric. Aquest Simònides, segons la *Suda*, va escriure tres llibres sobre εὐρήματα i és datat abans de la guerra del Peloponès. Tenim també la notícia de les obres d'Escamó de

innovacions musicals dels poetes (7.204 = OF 976 II = Lin. fr. 45 B):

musicam Amphion, fistulam et monaulum Pan Mercuri, obliquam tibiam Midas in Phrygia, geminas tibias Marsyas in eadem gente, Lydios modulos Amphion, Dorios Thamyras Thrax, Phrygios Marsyas Phryx, citharam Amphion, ut alii, Orpheus, ut alii, Linus. septem chordis primum cecinit III ad IIII primas additis Terpander, octavam Simonides addidit, nonam Timotheus. cithara sine voce cecinit Thamyris primus, cum cantu Amphion, ut alii, Linus. citharoedica carmina composuit Terpander. cum tibiis canere voce Troezenius Ardalus instituit.

Amfion [va inventar] la música; Pan, el fill de Mercuri, la siringa i la flauta simple; Midas, a Frígia, la flauta travessera; Màrsias, la flauta doble, en el mateix país. Amfion, els modes lidis; el traci Tàmiris els doris i els frigis, Màrsias de Frígia. Amfion va inventar la cítara; uns altres diuen que Orfeu, i uns altres, que Linos. Terpandre va ser el primer a cantar amb la lira de set cordes, després d'haver-ne afegit tres a les quatre primeres. Simònides va afegir-hi la vuitena, i la novena, Timoteu. Tàmiris va ser el primer a tocar la cítara sense acompanyar-la amb el cant. Amb el cant, va ser Amfion; d'altres diuen que Linos. Terpandre va compondre poemes per cantar amb la cítara i Àrdal de Trezè va combinar cantar i tocar la flauta.

De nou, es combinen noms d'éssers divins i de poetes (tant mítics com històrics) amb aportacions de diversa mena. Es tracta d'una compilació d'informacions diverses sense intencions de marcar cap línia d'evolució en aquest domini.

Amb Plini tornen a aparèixer les variants que proposen una relació especial d'un poeta amb el seu instrument. Es tractaria bàsicament d'una versió del mitema de la cessió de l'instrument per part d'un déu, però en aquest cas el poeta queda desvinculat significativament de l'activitat divina, perquè n'esdevenen els inventors: Amfion, Linos i Orfeu competeixen en aquest camp, com també competiren a ser els

Militene, fill d'Hel·lànic de Lesbos, de principi del segle IV (ATHEN. XIV 637 b; *FGrHist* 476 F 4). El gènere va perpetuar-se, amb algunes modificacions en l'enfocament general, després de la represa al Liceu. Aristòtil mateix va escriure sobre el tema (fr. 382, 501 Rose) i el seguiren autors com Teofrast (fr. 728–734 FHSG) i Estrató de Làmpsac (fr. 144–147) amb obres *περὶ εὐρημάτων*. Cf. KLEINGÜNTHER (1933), p. 146-151, ZHMUD (2006) p. 42-4.

primers que el reberen dels déus⁶³⁶: Hermes (o ocasionalment una altra divinitat) va cedir la lira a Amfion i Apol·lo solia oferir-la a Orfeu. És important el canvi de perspectiva que es va produir en la concepció de l'acció civilitzadora. Després d'una primera etapa en què els déus eren vists com a donadors de béns i com a patrons de les habilitats tècniques que ensenyaven als homes, es passà a una segona fase en què l'home i sovint els pobles estrangers eren els qui trobaren allò que feia avançar la humanitat en qualsevol aspecte de la seva vida, ja fos pràctic, cultural o intel·lectual. Malgrat tot, aquest camí va ser de tornada també i, després de la fama dels inventors humans, els déus absorbiren la funció de *πρῶτοι εὐρεταί*. El procés és explicat com una reacció a la secularització que iniciaren autors com Xenòfanes, Heròdot, Sòfocles i, per descomptat, la sofística⁶³⁷. Així doncs, el text de Plini es pot inserir en aquest corrent de secularització i separació de l'activitat humana de la intervenció divina.

Citem aquí una variant tardana d'aquesta notícia, transmesa per l'historiador bizantí del segle XI Jordi Cedre⁶³⁸, en què es combinen totes les variants: les Muses i Orfeu descobreixen la lira per a Linos.

En un nivell més concret, alguns autors opten per indicar quines foren les aportacions dels poetes per a la millora de l'instrument. Diodor (3.59.5-6 = OF 976 I, Lin. fr. 44 B) recull una tradició segons la qual les Muses, Linos, Orfeu i Tàmiris, redescobriren les cordes de la lira que Apol·lo havia destruït, després de la disputa amb Màrsias:

[Ἀπόλλωνα] ταχὺ δὲ μεταμεληθέντα καὶ βαρέως ἐπὶ τοῖς ὑπ' αὐτοῦ
πραχθεῖσιν ἐνέγκαντα τῆς κιθάρας ἐκρῆξαι τὰς χορδὰς καὶ τὴν εὐρημένην
ἄρμονίαν ἀφανίσει. ταύτης δ' ὕστερον Μούσας μὲν ἀνευρεῖν τὴν μέσην,
Λίνον δὲ τὴν λίχανον, Ὀρφέα δὲ καὶ Θαμύραν ὑπάτην καὶ παρυπάτην.

Apol·lo, penedint-se'n tot d'una i dolgut profundament pel que havia fet, va rompre les cordes de la cítara i va fer desaparèixer l'harmonia descoberta. Més tard, les Muses en descobriren de nou la corda del mig, Linos, la del dit índex, i Orfeu i Tàmiris, l'última i la penúltima.

⁶³⁶ Cf. cap. "Cessió de l'instrument i magisteri", p. 178.

⁶³⁷ KLEINGÜNTHER (1933), *passim*; ZHMUD (2006), p. 27-8; 34-44.

⁶³⁸ GEORG. CEDREN. *Historia compend.* 1.53 (Patr. Gr. 121, 80D Migne) (= OF 976 IV; Lin. fr. 42 B)

Pausànias ens confirma (9.5.7) la modificació de l'instrument. Diu que va afegir-hi tres cordes a les quatre que ja tenia: χορδὰς ἐπὶ τέσσαρσι ταῖς πρότερον τρεῖς ἀνευρών. Se n'explicaven també alguns detalls, com el lloc on fou inventada la darrera de les cordes. La troballa va tenir lloc a la vora d'una de les portes de Tebes, a la qual donà nom (9.8.4):

τὰς δὲ Νηίστας [πύλας] ὀνομασθῆναι φασιν ἐπὶ τῷδε. ἐν ταῖς χορδαῖς νήτην καλοῦσι τὴν ἐσχάτην· ταύτην οὖν τὴν χορδὴν Ἀμφίονα ἐπὶ ταῖς πύλαις ταύταις ἀνευρεῖν λέγουσιν.

Expliquen que la porta Neïsta va ser denominada així per aquest motiu: d'entre les cordes, anomenen *nete* *** prop d'aquesta porta, diuen que Amfion va inventar aquesta corda.

Hem comentat en el capítol sobre la cessió de l'instrument⁶³⁹ la contalla d'Eratòstenes sobre la mort d'Orfeu. S'hi relataven *in extenso* els detalls del procés que va concloure amb la mort del poeta a mans de les Mènades. La venjança de Dionís, irritat perquè Orfeu retia culte a Apol·lo, va ser el detonant del final tràgic del traci. Aquesta versió del mite semblava remarcar per diversos mitjans la incorporació d'Orfeu al món apol·lini. Recordem com Eratòstenes justificava la millora de la lira amb l'afegit de dues cordes més: de set cordes, nombre que recordava les filles d'Atlant, a nou, el nombre de les filles de Zeus, entre les que figurava Cal·líope, la seva mare. Amb aquesta acció, Orfeu incorporava la lira (i alhora la seva poesia) a l'esfera d'Apol·lo i de les Muses. La millora tècnica, doncs, era una conseqüència d'una consagració de la poesia a Apol·lo i al seu seguici (Eratòstenes 24 = OF 975):

κατεσκευάσθη (sc. λύρα) δὲ τὸ μὲν πρῶτον ὑπὸ Ἑρμοῦ ἐκ τῆς χελώνης καὶ τῶν Ἀπόλλωνος βοῶν, ἔσχε δὲ χορδὰς ἑπτὰ ἀπὸ τῶν Ἀτλαντίδων. μετέλαβε δὲ αὐτὴν Ἀπόλλων καὶ συναρμοσάμενος ᾠδὴν Ὀρφεῖ ἔδωκεν, ὅς Καλλιόπης υἱὸς ὢν, μιᾶς τῶν Μουσῶν, ἐποίησε τὰς χορδὰς ἑννέα ἀπὸ τοῦ τῶν Μουσῶν ἀριθμοῦ καὶ προήγαγεν ἐπὶ πλέον, ἐν τοῖς ἀνθρώποις δοξαζόμενος οὕτως

⁶³⁹ Cf. p. 182.

ὥστε καὶ ὑπόληψιν ἔχειν περὶ αὐτοῦ τοιαύτην ὅτι καὶ τὰς πέτρας καὶ τὰ θηρία ἐκήλει διὰ τῆς ᾠδῆς.

Va ésser fabricada, de primer, per Hermes, a partir d'una tortuga i de les vaques d'Apol·lo. Aquella lira tenia set cordes, per les set Atlàntides. La va rebre Apol·lo, el qual, després de compondre un cant, la féu a mans d'Orfeu. Com que aquest era fill de Cal·líope, una de les nou Muses, hi instal·là nou cordes pel número de Muses. Orfeu sobresortí de molt entre els homes i adquirí tant de renom que d'ell corregué la brama que fetillava les pedres i les feres amb el cant.

(Traducció de Jordi Pàmias)

En l'apartat de millores tècniques de l'instrument, Linos entra en competència amb Orfeu i passa a ser l'artífex d'una profunda transformació de la lira, segons els escolis a *Iliada* 17.570. Els escolis ens remetent al testimoni de Filòcor (per tant, l'antiguitat de la notícia és considerable) i la relacionen amb la mort de l'heroi a mans d'Apol·lo. Linos va ser el primer a canviar el material de què eren fetes les cordes de la lira: tradicionalment havien estat de lli i, amb la seva aportació, passaren a ser de budell. El canvi no va complaure Apol·lo, que va matar el poeta. No cal dir que aquesta mort va ser la clau per a l'accés a la condició i culte heroics de Linos. La versió de la mort competeix amb altres versions que comentarem més endavant, però donem valor al testimoni per la seva antiguitat i perquè treu a la llum aquesta capacitat creadora i innovadora dels poetes que estudiem.

Els escolis i comentaris que tracten aquest tema en concret barregen materials diversos i integren, com es pot llegir, afirmacions més genèriques que el fan πρῶτος εὔρετής del cant i de la música. Els passatges són aquests:

SCHOL. Hom. Σ 570 c¹ (IV 556 Erbse) (= Lin. fr. 66 II B) ἡ δὲ περὶ τὸν Λίνον ἱστορία καὶ παρὰ Φιλοχόρῳ ἐν τῇ ἐνάτῃ καὶ δεκάτῃ (*FGrHist* 328 F 207) καὶ παρὰ Μελανιπίδῃ (fr. 10 Page = PMG 766). [...] ὁ δὲ Φιλόχορος ὑπ' Ἀπόλλωνός φησιν αὐτὸν ἀναιρεθῆναι, ὅτι τὸν λίνον καταλύσας πρῶτος χορδαῖς ἐχρήσατο εἰς τὰ ὄργανα.

La contalla sobre Linos es troba també en els llibres novè i desè de Filòcor, i a Melanípides. [...] Filòcor explica que Apol·lo el va matar perquè fou el primer que va deixar de fer servir el lli i va emprar cordes de tripa per als instruments.

SCHOL. Hom. Σ 570 d¹ (IV 557 Erbse) (= Lin. fr. 66 IV B) οἱ μὲν ὅτι τὸ πρῶτον ἀντὶ χορδῶν λίνῳ ἐχρῶντο πρὸς τὴν κιθάραν ἀπομείναντος τοῦ ὀνόματος, ὡς καὶ λίθον τὴν ἄγκυραν καλοῦσιν ἕως νῦν. οἱ δὲ ὅτι ὡς ἄγροικος ὁ παῖς λίνον ἐντετάκει τῇ κιθάρα. Ἀρίσταρχος ὄνομα ὕμνου ἐπὶ Λίνῳ τῷ ἥρωϊ. ἔστι δὲ οὗτος ᾠδῆς εὐρετῆς Οὐρανίας υἱός, ὃν ἀνεῖλεν Ἀπόλλων, ἐπεὶ τὸ λίνον καταλύσας χορδαῖς ἔτεινε ὄργανον.

Uns expliquen que primer, en comptes de cordes de tripa, feien servir el lli per a la cítara, i que en va quedar el nom, com també fins avui dia de l'àncora, en diuen pedra. Uns altres expliquen que el jove, rústec com era, havia emprat el lli per cordar la cítara. Aristarc diu que el nom de l'himne és per Linos l'heroi. Aquest, fill d'Urània, és l'inventor del cant. Apol·lo el va matar perquè va deixar de fer servir el lli i cordava l'instrument amb tripa.

Els escolis c²/d² recullen la mateixa informació (SCHOL. Hom. Σ 570 (IV 557 Erbse) = Lin. fr. 66 III B). També Eustati (in *Il.* p. 1163, 58 = Lin. fr. 66 V, 69 III B) assenyala Filòcor com l'autor d'aquesta història i hi afegeix una cançó de lament en què s'indica que Linos fou el primer en el cant, no per invenció pròpia, sinó per voluntat dels déus (Schol. Hom. Σ 570 c²/d² (IV 558 Erbse) = Lin. Fr. 69 I B):

ὦ Λίνε θεοῖσι τετιμημένε, σοὶ γὰρ πρῶτοι μέλος ἔδωκαν ἀθάνατοι ἀνθρώποισι φωναῖς λιγυραῖς ἀεῖσαι· Φοῖβος δέ σε κότῳ ἀναιρεῖ, Μοῦσαι δέ σε θρηγέουσιν.

Linos, honrat pels déus, perquè a tu el primer et concediren els immortals entonar per als homes un cant amb veu melodiosa. Apol·lo et destrueix per odi i les Muses et ploren.

Certament les disputes sobre les cordes de la lira, el material de què estaven fetes i el terme λίνον i el cant de Linos foren tema de debat en l'erudició homèrica. El terme λίνον, en el vers èpic, no correspondria ni a l'heroi ni al cant, sinó que designaria la corda de la lira⁶⁴⁰. Aquests testimonis deixen intuir fins a quin punt l'escena homèrica en què apareix el jove cantant entre veremadors pot haver

⁶⁴⁰ Cf. SILVA (2002).

condicionat la interpretació i la recreació del personatge del poeta i heroï Linos a través del temps i de les interpretacions d'autors diversos.

En els escolis de Píndar, la història se'ns presenta girada pel que fa a l'autor del canvi, que seria obra d'Apol·lo. Aquesta notícia, de la qual no podem identificar la font, s'ha d'inserir en la tradició de discussió del passatge de la *Iliada* que hem comentat (SCHOL. Pind. *Py. hypoth.* (II 2, 2 Drachm.) = Lin. fr. 39 IV B): δοκεῖ δὲ οὗτος τὰ λίνια ἐξελῶν τοῖς νεύροις ἐντεῖναι τὴν λύραν· ὄθεν καὶ λέγεται Λίνον ἠιρηκέναι.

El fet que el nom de Linos designi el cant no encaixaria en la idea del poeta com a descobridor o inventor musical. El concepte mateix de πρῶτος εὐρετής comporta presentar aquests poetes com a agents actius i creadors. El cas present (que el cant prengui el nom de l'heroï Linos) correspon més aviat a una explicació etiològica arran de l'aparició a Homer més que no pas a una acció de l'heroï poeta.

A més de la imatge del poeta que millora o crea l'instrument que utilitza, el tema es pot estendre a la música en general i trobem testimonis que els atorguen el privilegi de ser descobridors d'aquesta disciplina. Alguns d'aquests, força antics, ens presenten el poeta com a creador i inventor de la música i de les melodies. En els escolis a *Iliada* 17.570, hem llegit que Linos era considerat inventor del cant. Però de fet, aquesta tradició remunta a un autor del segle IV, el sofista Alcídaman d'Elea i és l'exemple de la sistematització a què la sofística va sotmetre diversos camps de les arts i de les ciències. En efecte, pretenien passar comptes dels orígens de les lletres, de la música i dels nombres i es va recórrer a tres poetes primigenis, d'antiguitat proverbial, d'uns temps en els quals calia que s'inventés tot. La distribució de les tasques és curiosa, si més no, perquè es transcendeix ja per primer cop l'àmbit d'actuació pròpia del poeta, que és la música. La lletra, però sobretot els nombres, marquen una transformació de la imatge del poeta i passen a ser vistos com a heroï culturals plenament (Alcidam. *Ulix.* 24-25 (p. 32 Avezzù = 30 Muir) = OF 1073 I; Lin. fr. 62 II B; Mus. fr. 30, 103 B): γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν μαθὼν [...] μουσικὴν δὲ Λίνος ὁ Καλλιόπης, ὃν Ἡρακλῆς φονεύει. ἀριθμοὺς γε μὴν (*sc.* ἐξήνεγκε) Μουσαῖος ὁ τῶν Εὐμολπίδων, Ἀθηναῖος.

Continuem, però, amb més testimonis sobre la invenció de la música. Diodor ens fa saber que Linos va ser el primer a descobrir la melodia i els ritmes, tot i que no li cedeix l'honor de ser el πρῶτος εὐρετής de la lletra sinó que el deixa només com a adaptador de la invenció de Cadmos (3.67.1-2 = Dionys. *Scyt. FGrHist* 32 F 14 = fr. 8 Rusten = Lin. 39 I B): Φησὶ τοίνυν παρ' Ἑλλησι πρῶτον εὐρετὴν γενέσθαι Λίνον

ῥυθμῶν καὶ μέλους, ἔτι δὲ Κάδμου κομίσαντος ἐκ Φοινίκης τὰ καλούμενα γράμματα πρῶτον εἰς τὴν Ἑλληνικὴν μεταθεῖναι διάλεκτον, καὶ τὰς προσηγορίας ἐκάστῳ τάξει καὶ τοὺς χαρακτῆρας διατυπῶσαι. Als escolis d¹ a 18.570 de la *Iliada* i segons Eustati, Linos era ῥῳδῆς εὐρετῆς i a la *Suda* (s. u. Λίνος) podem llegir que era τῆς λυρικῆς μούσης πρῶτος γενέσθαι ἡγεμών.

Una altra opció que va tenir certa difusió fou la de considerar els poetes tracis com a inventors de la música, i se'ls considerà els responsables d'introduir-la a Grècia. La solució d'assignar troballes i invencions als pobles veïns té les arrels en el pensament de Xenòfanes, el qual descarta la idea que tot prové dels déus i valora l'esforç de l'home. Gràcies a aquest impuls, es pogueren assolir descobertes i invencions⁶⁴¹. Es començà, doncs, a tenir en consideració la possibilitat d'un inventor humà. Heròdot, en aquesta línia, optà per eliminar déus i herois com a creadors inventius i assignà a pobles estrangers, preferentment orientals, la major part de troballes i innovacions, encara que algunes d'aquestes suposicions eren errònies. Aquest tòpic sobre les aportacions estrangeres quedà establert en el pensament sobre l'heurematografia i no sempre en queda clar el motiu⁶⁴². Amb aquesta mateixa lògica, hem repassat com els tracis anaven ocupant una posició de privilegi entre poetes, especialment els relacionats amb els cultes místics. Hem vist com les versions sobre la filiació d'aquests personatges i els equilibris entre diversos llocs de naixement bastien unes senyes d'identitat dels poetes mítics, unes senyes que sovint han passat per Tràcia⁶⁴³. De nou, doncs, recorrem als textos que destaquen l'origen traci dels poetes com a justificació d'aquesta aptitud especial envers la música. Amb el passatge d'Estrabó, trobem la generalització del tarannà que caracteritzava aquest grup de poetes: els tracis inventaren la música i, per tant, alguns dels poetes més antics havien de ser tracis, d'acord amb la lògica que aplicaren els grecs (10.3.17 =

⁶⁴¹ (21 B 18 DK) οὔτοι ἀπ' ἀρχῆς πάντα θεοὶ θνητοῖς ὑπέδειξαν, ἀλλὰ χρόνῳ ζητοῦντες ἐφευρίσκουσιν ἄμεινον.

⁶⁴² ZHMUD (2006), p. 38-42: "On the whole, by the turn of the fifth century BC, when heurematography created its own particular genre, a kind of catalogue of achievements under the standard title *Περὶ εὐρημάτων*, Greek thought had already acquired a persistent tendency to associate a considerable share of its own civilization with the influence of neighbors, especially Oriental neighbors. It is not always possible to figure out in each particular case why Greek authors gave preference to foreign *prōtoi heuretai*" (p. 42).

⁶⁴³ Hem tractat el tema en diversos apartats d'aquest treball, especialment en el capítol sobre la filiació dels poetes, per explicar les divergències en les genealogies i el sentit d'aquestes variants i, de manera més extensa, en el capítol sobre la pàtria. Per a l'origen traci, vegeu concretament els apartats sobre Orfeu, Tàmiris, Museu i Eumolp (p. 203, 209, 219 i 227, respectivament).

OF 1024 I):

οἱ τ' ἐπιμεληθέντες τῆς ἀρχαίας μουσικῆς Θραῖκες λέγονται, Ὀρφεύς τε καὶ Μουσαῖος καὶ Θάμυρις, καὶ τῷ Εὐμόλῳ δὲ τοῦνομα ἐνθένδε, καὶ οἱ τῷ Διονύσῳ τὴν Ἀσίαν ὅλην καθιερώσαντες μέχρι τῆς Ἰνδικῆς ἐκεῖθεν καὶ τὴν πολλὴν μουσικὴν μεταφέρουσι·

I es diu que eren tracis els que van promoure la música antiga, és a dir, Orfeu, Museu i Tàmiris; i el nom d'Eumolp igualment procediria d'allà. Els que han volgut consagrar a Dionís tota l'Àsia fins a l'Índia fan passar també des d'allà la major part de la música.

A més de tenir en compte els tracis, Estrabó també considera que Àsia fou el lloc originari de la poesia. Ens topem, doncs, un altre cop, amb un poble estranger com a πρῶτος εὐρετής.

No sempre aquesta invenció queda atribuïda a un grup ètnic no grec, sinó que a títol individual, els poetes assumeixen aquesta troballa i, entre aquests, Orfeu i Linos són els més citats. Els testimonis que fan Orfeu πρῶτος εὐρετής de la música són inclosos als fr. 1024-5 de l'edició de Bernabé i en destaquem el de David, el filòsof neoplatònic del VI. En un context d'atribucions de certes descobertes a pobles estrangers (l'aritmètica, als fenicis, i la geometria, als egipcis), David afirma que els tracis inventaren la música i n'individua el responsable, Orfeu, tot intentant argumentar els beneficis que aportà la música per a un poble tan guerrer com el traci (DAVID *Prol. philos.* 63, 26 Busse = OF 1024 II):

τὴν δὲ μουσικὴν οἱ Θραῖκες· ἐκεῖθεν γὰρ ἦν ὁ Ὀρφεύς, ὅστις λέγεται εὐρηκέναι τὴν μουσικὴν· Θραῖξ γὰρ ὁ Ὀρφεύς. ἐπενόησε δὲ ἐμβατήρια μέλη διεγείροντα πρὸς θυμὸν αὐτοὺς ὡς ἄγαν ὄντας πολεμικούς· ἡ γὰρ ψῦξις ἀποκλείουσα τὸ θερμὸν ἐν τῷ βάθει δριμύτερον αὐτὸ ποιεῖ, ὅθεν καὶ θυμώδεις εἰσὶ καὶ πολεμικοὶ τῇ βίᾳ τοῦ θερμοῦ καὶ ὀρχηστικοὶ δὲ διὰ τὰς ἐτοίμους φυγὰς τῶν βελῶν· ἔστι γὰρ καὶ πυρρίχιος παρ' αὐτοῖς ὀρχησις, ὃ ἔστιν ἐνόπλιος, κατὰ τὸ εἰρημένον τῷ ποιητῇ.

La música [la inventaren] els tracis. Car Orfeu, de qui es diu que va inventar la música, era d'allà. Sí, Orfeu era traci. Es va adonar que els ritmes de marxa

estimulaven el valor [dels tracis], de manera que són molt bel·licosos. A més, el fred, en recloure la calor en les pregoneses, la fa més ardent; per això, són ferotges i bel·licosos, per la força de la calor interna, i bons dansaires, perquè es preparen per esquivar els projectils. Entre ells hi ha també la dansa pírrica, que es fa amb armadura, segons diu el poeta.

Tacià de nou enumera les invencions que assoliren els pobles bàrbars, en un petit catàleg en què no són citats pràcticament personatges individuals. Orfeu, en aquest passatge, representa el poble traci, que no és ni esmentat (TATIAN. *Or. ad Graec.* 1.2 = OF 1024 III): *ποίησιν μὲν γὰρ ἀσκεῖν καὶ ἄιδειν Ὀρφεὺς ἡμᾶς (sc. τοὺς Ἕλληνας) ἐδίδαξεν, ὁ δὲ αὐτὸς καὶ μυεῖσθαι.*

Els seus mèrits, reconeguts des dels testimonis més antics, recauen en la invenció de la música i de les iniciacions i en el fet d'haver-ho transmès als grecs. Curiosament, els altres noms propis d'inventors que apareixen en el text de Tacià (amb l'excepció d'Atosa, la mare de Xerxes, de qui afirma que fou la primera a escriure cartes) estan relacionats amb la música. A diferència d'Orfeu, se n'especifica l'origen frigi.

Crida també l'atenció l'intent de justificar la troballa de la música per imitació del cant dels ocells, com exposa Teòfil⁶⁴⁴.

ἀλλὰ μὴν καὶ τὰ περὶ τῆς μουσικῆς ἐφλῦρησάν τινες εὐρετὴν Ἀπόλλωνα γεγενῆσθαι, ἄλλοι δὲ Ὀρφέα ἀπὸ τῆς τῶν ὀρνέων ἠδυσφονίας φασὶν ἐξευρηκέναι τὴν μουσικὴν. κενὸς δὲ καὶ μάταιος ὁ λόγος αὐτῶν δείκνυται· μετὰ πολλὰ ἔτη τοῦ κατακλυσμοῦ οὗτοι ἐγένοντο.

Però pel que fa a la música, uns han dit sense solta ni volta que Apol·lo en va ser l'inventor; d'altres afirmen que Orfeu va inventar-la a partir del cant dolç dels ocells. Però la seva contalla es revela buida i ximple, perquè tots aquests van viure molts anys després del diluvi.

La resta de testimonis sobre aquesta característica d'Orfeu recullen pràcticament amb les mateixes paraules els tòpics que hem comentat⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ THEOPHIL. *ad Autolyc.* 2.30 (80 Marc) (= OF 1025).

⁶⁴⁵ Ps.-GALEN. *Part. Philos.* 29; EUST. *Comm. in Il.* p. 299, 5.

Inventors de l'hexàmetre i de la poesia

Així com van ser considerats inventors de modes musicals o innovadors en l'instrument o en un tipus de cant, també són *πρῶτοι εὑρεταί* de l'hexàmetre i del tipus de poesia a què quedaven associats o de la poesia en general. Fer-los inventors de l'hexàmetre era redundar en els mateixos conceptes d'antiguitat primordial, de personatge fundacional, de creador. L'hexàmetre era el vers que consideraven més antic i la seva troballa i primer ús va obrir un camí perquè poetes com Homer duguessin a la perfecció la poesia hexamètrica. Les contalles que concedien a aquests poetes la creació del vers dactílic o la incorporació de cordes a la lira o la creació de l'instrument tenien la mateixa funció: posaven la base a una tradició que els referents poètics o musicals com Homer o Terpandre recolliren i culminaren. Alhora també diversificaven (o justificaven) les variants temàtiques de la poesia hexamètrica o les tècniques i els modes musicals que es coneixien.

Mal·li Teodor, cònsol i estudiós romà del segle IV, esmenta el nom dels autors que parlen de la invenció de l'hexàmetre, en el seu tractat sobre mètrica (*de metris* 4.1 = OF 1029 I = Mus. fr. 29 I B = Lin. fr. 56 I B):

metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orfeo Critias (88 B 3 D.-K. = fr. 3 Battagazzore-Untersteiner) *adserit, Democritus* (68 B 16 D.-K.) *a Musaeo, Persinus a Lino, permulti ab Homero.*

Crítias declara que l'hexàmetre dactílic va ser inventat originàriament per Orfeu; Demòcrit, per Museu; Pèrsinos, per Linos, i molts més, per Homer.

Dues de les afirmacions sobre la invenció del vers corresponen a autors del segle V aC, Demòcrit i Crítias, i s'emmarquen, si fa no fa, en la mateixa època en què es bastiren les genealogies dels poetes i els relacionaren els uns amb els altres⁶⁴⁶. El motiu de la cita de Demòcrit sobre la invenció de Museu⁶⁴⁷ sembla estar motivada per l'antiguitat que es concedia als versos del poeta. En el context atenès, Museu podia ser considerat com un poeta primigeni, autor d'himnes associats al santuari d'Eleusis emparentat amb la línia del fundador Eumolp, o dels himnes que els Licòmides cantaven al centre cultural de Flia. Si la seva poesia és fundacional, aleshores li

⁶⁴⁶ Cf. p. 52.

⁶⁴⁷ KLEINGÜNTHER (1933), p. 108.

correspon inventar el vers amb què es concretà aquesta obra. En posar l'assertió de Crítias al costat de l'afirmació de Demòcrit, ens situem en la mateixa línia, però entren en joc els temes de la competència entre els poetes, que també hem vist amb les interpretacions genealògiques de les estirps dels poetes o de les relacions mestre-deixeble. West, malgrat tot, afirma que l'opinió de Demòcrit podria ser sustentada per la coneixença d'un vers de "Museu" (Mus. fr. 103 B = OF 166, 2); ara bé, també afirma West que el vers va arribar a ser atribuït indistintament a Museu, a Orfeu i a la Pítia, i apareix a més a més a l'*Ulisses* d'Alcidamant, com a prova que Museu inventà els nombres⁶⁴⁸.

Ford⁶⁴⁹, quan comenta el sentit de les notícies més antigues sobre la invenció de l'hexàmetre en el context de la tradició, aparella aquest fet amb l'interès per les genealogies d'Homer i els seus predecessors; de fet, traçar el recorregut del vers des de la seva invenció fins a la fita màxima d'excel·lència, això és, investigar la tradició poètica, es pot entendre com un procediment mental paral·lel a delimitar els avantpassats físics. I no sembla pas casualitat que els noms resultants siguin similars.

L'aportació de Pèrsinos⁶⁵⁰, autor del període hel·lenístic, se'ns fa més difícil de justificar. Ens interessa una dada sobre la seva obra que llegim a la *Suda* (s. u. Ὀρφεύς): Σωτήρια· ταῦτα Τιμοκλέους τοῦ Συρακουσίου λέγεται ἢ Περσίνου τοῦ Μιλησίου· Així doncs, es tractaria d'un poeta milesi pseudoepígraf d'Orfeu, que era proposat com a autor del poema anomenat Σωτήρια; l'obra també havia estat

⁶⁴⁸ WEST (1983), p. 232: "This verse was ascribed variously to Orpheus, Musaeus, or the Pythia. It referred to the hexameter, which contains six feet and 24 *morae*, and since the three claimants for authorship were those to whom the invention of the hexameter was attributed (if we take the Pythia to be Phemonoe), the verse presumably came in a context where the poet declared that he had invented this metre. It is first quoted, as being by Musaeus, in the *Odysseus* attributed to Alcidamas, a work which Blass puts in the early fourth century BC, but others in the third or second. The verse may have been known to Democritus, as he too regarded Musaeus as the inventor of the hexameter (DK 68 B 16). It is at any rate relatively ancient. I suggest that the author of the Rhapsodies borrowed the whole verse and gave it a new application".

⁶⁴⁹ FORD (2002), p. 144-5: "The fact that the singers Aristophanes lists [Orfeu, Museu, Hesíode, Homer, cf. *Granotes*, v. 1030-6] all used hexameters shows that the historicizing, anthropological view was allied with fifth-century formalist studies of poetry, especially the study of metrics. Making Orpheus presage the epic poets assimilated his spells and theogonic songs as one more variety of hexameter poetry. At first this science coped better with stichic meters than with stanzaic rhythms, so that the hexameter— instantly recognizable in the oldest songs—came to be regarded as the most ancient meter. Many candidates were proposed as its inventor: Democritus attributed the hexameter to Musaeus, Critias to Orpheus, and a Delphic tradition could cite Boeo, a poetess and speaker for Apollo, proclaiming Olen "the first to fashion song from ancient words." Closely related was an interest in Homer's date and predecessors in hexameter poetry. Gorgias traced Homer's genealogy back to Musaeus, as did Damastes, who added Orpheus as an intermediary; Orpheus was also made an ancestor of Homer by Pherecydes and Hellanicus. Eventually a standard sequence was worked out in Athens: Orpheus-Musaeus-Hesiod-Homer."

⁶⁵⁰ Pèrsinos és inclòs als OF de Bernabé (fr. 1125) entre els autors d'obra pseudoepígrafa d'Orfeu.

atribuïda a Tímocles de Siracusa. No tenim el context de l'afirmació sobre Linos i l'hexàmetre i, com que les notícies sobre Pèrsinos són fragmentàries i escasses, és possible la interpretació de la notícia de diverses maneres. Es podria tractar simplement d'una qüestió d'ordenació cronològica (que considerés Linos el poeta més antic que usà l'hexàmetre), d'una qüestió d'afinitats literàries entre Orfeu i Linos (que assimilés la poesia de Linos a literatura mística d'Orfeu, que prou bé devia conèixer) o, simplement, d'una dada tradicional que incorporà a qualsevol obra seva.

Els estudis literaris d'èpoques posteriors recullen totes aquestes propostes i aporten la dada de la invenció per part de Museu i d'Orfeu sense ja citar la font originària. De vegades la tradició ens apareix en una classificació dels gèneres literaris i es distingeix el vers heroic (amb Homer com a primer representant), el dèlfic (amb Apol·lo, de creador) i el teològic (obra d'Orfeu i Museu, *qui, deorum sacerdotes cum essent, hymnos hoc metro cecinerunt*)⁶⁵¹. La disputa per l'antiguitat s'estén també entre Orfeu, Museu i Linos, considerats sempre anteriors a Homer. La vacil·lació entre Linos i Orfeu és aportada pel gramàtic del III dC Màrius Victori⁶⁵²: *in his enim (sc. dactylo et iambico) metrorum omnium fundamenta subsistunt. hoc quidam a Lino Apollinis antistite, alii ab Orpheo, non nulli ab Homero inventum putant*. En canvi, els escolis a Dionisi el Traci⁶⁵³, determinen Museu com a εὐρετής dels versos.

Si en el detall concret de l'hexàmetre es tenien en consideració principalment els tres poetes Linos, Orfeu i Museu, en la invenció de la poesia, el protagonista sembla ser Orfeu. Segons Pomponi Porfiri, Orfeu inventa la poesia que té el poder d'apaivagar les feres i els ànims salvatges dels homes (*Orpheus primus poeticen illustravit*). D'altra banda, Nonnos de Panòpolis⁶⁵⁴ ofereix un breu catàleg de εὐρεταί, que inclou Pan amb la siringa, Hermes amb la lira i Linos amb l'eloqüència (εὐεπίην). Hi afirma que Orfeu va ser el primer a descobrir el cant dels misteris: Ὀρφεὺς μυστιπόλοιο θεηγόρα χεύματα μολπῆς.

Deixem per al darrer lloc la notícia de Pausànias sobre Olè de Lícia, un poeta a qui se solien adjudicar els himnes relacionats amb Delos i les Verges Hiperbòries.

⁶⁵¹ MARIUS PLOT. SACERD. *Ars gramm.* 3.2 (VI 502, 15 Keil) (= OF 1029 II; Mus. fr. 29 II B).

⁶⁵² *Ars gramm.* 1.12 (VI 50, 23 Keil) = (OF 1029 III; Lin. fr. 56 II B).

⁶⁵³ SCHOL. Dionys. Thrac. *Art. gramm.* p. 183, 10 Hilg. (= Bekk. Anecd. II 783, 11) (= Mus. fr. 28 B).

⁶⁵⁴ POM. PORPHYR. *in Hor. Art. Poet.* 391 (357. 9 Meyer) (= OF 1030 I); NONN. *Dion.* 41.372 (= OF 1030 III).

Presenta trets similars a altres poetes mítics, com per exemple un origen estranger, Lícia, i una vinculació amb l'àmbit religiós. També Olè solia quedar associat a cors femenins⁶⁵⁵. Independentment de l'autenticitat i la cronologia dels seus himnes, ens interessen aquí les dades comunes i arquetípiques que l'agermanen amb altres poetes mítics. En aquest cas, disposem de dues notícies transmeses per Pausànias que el situen entre els *πρῶτοι εὐρεταί*. La font de Pausànias és la poeta hel·lenística Beo de Delfos. Quan el Periegeta parla del santuari, aporta dos versos d'un himne de Beo que atribueixen l'origen de l'oracle a personatges hiperboris i, entre ells, s'hi comptava Olè, el primer a profetitzar a Delfos; a més a més, segons ella, fou inventor de l'hexàmetre (10.5.7):

Βοιῶ δὲ ἐπιχωρία γυνὴ ποιήσασα ὕμνον Δελφοῖς ἔφη κατασκευάσασθαι τὸ
μαντεῖον τῷ θεῷ τοὺς ἀφικομένους ἐξ Ὑπερβορέων τοὺς τε ἄλλους καὶ
Ὠλῆνα· τοῦτον δὲ καὶ μαντεύσασθαι πρῶτον καὶ ἄσαι πρῶτον τὸ ἐξάμετρον.
πεποίηκε δὲ ἢ Βοιῶ τοιάδε·

ἐνθα τοι εὐμνηστον χρηστήριον ἐκτελέσαντο
παῖδες Ὑπερβορέων Παγασὸς καὶ δῖος Ἀγυιεύς.

ἐπαριθμοῦσα δὲ καὶ ἄλλους τῶν Ὑπερβορέων, ἐπὶ τελευτῇ τοῦ ὕμνου τὸν
Ὠλῆνα ὠνόμασεν·

Ὠλῆν θ', ὃς γένετο πρῶτος Φοῖβοιο προφάτας,
πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτάνατ' ἀοιδάν.

οὐ μέντοι τά γε ἦκοντα ἐς μνήμην ἐς ἄλλον τινά, ἐς δὲ γυναικῶν μαντεῖαν
ἀνήκει μόνων.

Beo, una dona del lloc que va compondre un himne a Delfos, deia que van establir l'oracle al déu els que havien vingut dels hiperboris, Olè i els altres. I que Olè va ser el primer a profetitzar-hi i a cantar l'hexàmetre. Aquests són els versos de Beo:

⁶⁵⁵ Cf. CALAME (1997), p. 80-2 i 104-110; KOWALZIG (2007), p. 123-4. Hem tractat aquesta figura en relació amb el seu origen estranger i la connexió amb Delos a p. 262.

Aquí fundaren un oracle memorable
els fills dels hiperboris Pagas i el diví Agieü.

I després d'enumerar també d'altres hiperboris, al final de l'himne va anomenar Olè:

Olè, que va ser el primer poeta de Febos,
i el primer a construir el cant de versos antics.

No obstant això, no fa esment de cap altre home, sinó que es refereix al vaticini només de dones.

Aquesta notícia venia molt bé a l'opinió de Pausània que Olè era un poeta antiquíssim, anterior a Pamfos i a Homer. De fet, Pausània aprofita qualsevol ocasió per confirmar l'antiguitat d'Olè⁶⁵⁶; en conseqüència, gairebé qualsevol aspecte relacionat amb la producció o la biografia del poeta havia de quedar ancorat entre els primers registres poètics o mítics. No és el primer cop que trobem un interès genuí de Pausània per textos que considerava ben antics, especialment de natura litúrgica, com llegim a 10.7.2 sobre els himnes amb què s'inauguraren els certàmens més antics de Delfos, o quan dóna la seva opinió per discernir l'autenticitat (i antiguitat) dels himnes de Museu (1.22.7). La invenció de l'hexàmetre encaixa, doncs, en aquest esquema cronològic de Pausània. Si és més antic que qualsevol altre poeta conegut i τὸς ὕμνους τοὺς ἀρχαιοτάτους ἐποίησεν Ἑλλησιν (9.27.2), la lògica fa dir a Pausània que n'inventà el metre.

Pel que fa a la relació d'Olè amb Delfos i no amb Delos, és possible que s'hagi produït una transferència de la història de Beo d'un àmbit cultural a l'altre⁶⁵⁷. El contacte dels poetes mítics amb Delfos (tant per aproximar-s'hi com per allunyar-se'n) és també una constant entre llurs motius biogràfics.

Inventors de l'alfabet

La dèria de considerar els poetes com a benefactors de la humanitat gràcies a la seves invencions i descobertes els fa protagonistes d'aportacions ben diferents de la música i la poesia. En el domini d'una cultura oral que presidia les manifestacions

⁶⁵⁶ Qualifica el poeta o els seus himnes d'ἀρχαῖος a 8.21.3 i 9.27.2; afirma que és el primer (πρῶτος) en diversos aspectes a 5.7.8 i 10.5.7.

⁶⁵⁷ FONTENROSE (1978), p. 215-216.

literàries i les relacions cíviques i polítiques, hi va irrompre l'escriptura. I algú havia d'inventar l'alfabet. Els poetes, tanmateix, no varen ser els personatges que acapararen aquesta invenció, sinó que la major part de tradicions l'atribueixen o bé a Palamedes, o bé a un estranger, Cadmos. Però malgrat tot, alguns autors, majoritàriament tardans, recullen la tradició dels poetes com a artífexs de l'alfabet.

Es reparteixen la troballa tres poetes: Linos, Orfeu i Museu. Apareixen per primera vegada tots tres alhora relacionats amb aquesta temàtica en un passatge de l'*Ulisses* d'Alcidamant (Alcidam. *Ulix.* 24-25 (p. 32 Avezzù = 30 Muir) = OF 1073 I; Lin. fr. 62 II B; Mus. fr. 30, 103 B):

ὥστ' οὐ Παλαμίδους τὸ ἐξεύρημά ἐστιν, ἀλλ' ἄλλων πρότερον. γράμματα μὲν δὴ πρῶτος Ὀρφεὺς ἐξήνεγκε, παρὰ Μουσῶν μαθῶν, ὡς καὶ ἐπὶ τῷ μνήματι αὐτοῦ δηλοῖ τὰ ἐπιγράμματα·

Μουσάων πρόπολον τῆδ' Ὀρφέα Θρηϊκες ἔθηκαν,
ὄν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει,
Οἰάγρου φίλον υἱὸν, ὃς Ἡρακλῆ ἐδίδαξεν,
εὐρῶν ἀνθρώποις γράμματα καὶ σοφίην.

μουσικὴν δὲ Λίνος ὁ Καλλιόπης, ὃν Ἡρακλῆς φονεύει. ἀριθμοὺς γε μὴν (sc. ἐξήνεγκε) Μουσαῖος ὁ τῶν Εὐμολπίδων, Ἀθηναῖος, ὡς καὶ τὰ ποιήματα αὐτοῦ δηλοῖ·

ὄρθιον ἕξαμερὲς πισύρων καὶ εἴκοσι μέτρον.

Aquestes invencions no són de Palamedes, sinó d'altres, encara més antics. Les lletres, fou Orfeu, en realitat, el primer que les va donar a conèixer. Ell les havia apreses de les mateixes Muses. Així ho indica, també, la inscripció de la seva tomba:

“Orfeu, el servidor de les Muses, els tracs el sebolliren aquí.
Zeus, el de pensaments abissals, occí amb el seu dard
fumejant el fill amable d'Èagre, el que havia educat Hèracles,
el que havia trobat per als homes les lletres i la saviesa.”

La música, la inventà Linos, fill de Cal·líope, que fou occit per Hèracles. I l'inventor dels nombres fou l'atenès Museu, l'Eumòlpida, tal com ho demostren els seus mateixos versos:

“Alt cant d’hexàmetres, en vint-i-quatre mesures.”

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Tot i que, com hem comentat, aquesta obra deu ser posterior a l'època d'Alcidamant, tanmateix l'epigrama que s'hi insereix podria ser del segle IV. També hem recollit l'opinió que aquests versos devien haver estat composts com a reacció a l'avversió contra els tracis, en una època en què Atenes requeria la seva aliança⁶⁵⁸. En aquesta aparició, Orfeu suplantava alguns papers característics de Linos, com són que era mestre d'Hèracles i que tenia una especial relació amb l'adaptació o ús de les lletres. Apuntàvem que l'objectiu d'aquesta variant podria tenir a veure amb un interès a “civilitzar” el traci Orfeu i alhora fer-lo un puntal entre els poetes. No debades, l'epigrama té continuació amb dos poetes més, a qui s'assignen fites culturals importants (la música a Linos i els nombres a Museu). L'argument de l'epigrama podia contrarestar l'opinió sobre els tracis. Per exemple, Elià explica en les *Històries variades* 8.6 que hom creia que els tracis eren analfabets, en contraposició a altres pobles bàrbars asiàtics, que sí havien fet ús de l'alfabet. Els conceptes que s'exposen a l'epigrama de l'*Ulisses*, σοφία i γράμματα, són els mateixos que aporta Elià, que a més a més incorpora el testimoni d'Androcí (AELIAN. *V. H.* 8.6 = ANDROT. *FGrHist* 324 F 54a = OF 1028):

Τῶν ἀρχαίων φασὶ Θρακῶν μηδένα ἐπίστασθαι γράμματα· ἀλλὰ καὶ ἐνόμιζον αἰσχιστον εἶναι πάντες οἱ τὴν Εὐρώπην οἰκοῦντες βάρβαροι χρῆσθαι γράμμασιν. οἱ δὲ ἐν τῇ Ἀσίᾳ ὡς λόγος ἐχρῶντο αὐτοῖς μᾶλλον. ἔθθεν τοι καὶ τολμῶσι λέγειν μηδὲ τὸν Ὀρφέα σοφὸν γεγονέναι, Θραῖκα ὄντα, ἀλλ' ἄλλως τοὺς μύθους αὐτοῦ καταψεύσασθαι. ταῦτα Ἀνδροτίων λέγει, εἶ τῷ πιστὸς ὑπὲρ τῆς ἀγραμματίας καὶ ἀπαιδευσίας Θρακῶν τεκμηριῶσαι.

Diuen que, entre els antics tracis, ningú no sabia escriure; és més, tots els bàrbars d'Europa consideraven que emprar l'escriptura era quelcom indecorós. En canvi, els bàrbars de l'Àsia, diu que se'n servien sense problemes. De manera que hi ha

⁶⁵⁸ Cf. l'apartat que tracta d'Hèracles com a deixeble d'Orfeu, p. 146.

qui s'ha atrevit a dir que ni tan sols Orfeu, puix que era traci, no va arribar a ser savi, i que les contalles a propòsit d'ell són totes falses. Com a mínim, així ho declara Androcíó, si és que Androcíó és digne de confiança, pel que fa a l'analfabetisme i la ignorància dels tracis.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Tornem, però, al passatge d'Alcidamant i analitzem els altres dos noms que hi apareixen. L'al·lusió a Linos es fa pràcticament necessària com a contrapès a la notícia sobre Orfeu. Després del desplaçament causat per les aportacions d'Orfeu, cal reubicar Linos en la llegenda. Les representacions gràfiques i també escrites el relacionaven especialment amb la lletra, la música i amb Hèracles. Sembla que es tracti d'un intent de conciliar racionalment les dades que permet mantenir-lo en el domini de la música i, a més a més, de recordar la conjuntura de la seva mort⁶⁵⁹.

La incorporació de Museu com a tercer element de la tríada és el testimoni d'una creixent interrelació dels tres poetes. Hi ha coincidència a considerar que el vers de "Museu" que aporta Alcidamant per justificar la invenció dels nombres està tret de context o que, en tot cas, correspondria a la invenció de l'hexàmetre⁶⁶⁰.

Queda clar, en qualsevol cas, que si aquests foren els primers a usar lletres, música o nombres, és perquè precediren personatges com Palamedes, segons pensava l'autor de l'*Ulisses*.

També Museu és considerat inventor de l'alfabet. En aquest cas, però, l'anècdota havia de combatre amb un testimoni de molt pes, Heròdot. L'historiador va deixar per a la posteritat l'episodi d'Onomàcrit a la cort dels Pisistràtides (7.6). Segons documenta Heròdot, Onomàcrit va tenir tractes amb els fills del tirà fins que va ser expulsat per haver interpolat un oracle a la col·lecció dels oracles de Museu, que havia posat per escrit.

Amb una lògica que no sempre aplicaven els antics en aquests casos, aquest fet podria induir a pensar que Museu no disposava de la lletra per deixar escrits els seus vaticinis i poemes. En qualsevol cas, Museu no sol presentar-se com a inventor de l'alfabet, ja sigui perquè solia tenir una posició secundària en la relació amb Orfeu i Linos solia ocupar preferentment un lloc més antic, ja sigui perquè hom tenia coneixement de la narració d'Heròdot. L'únic testimoni en aquest sentit és als escolis

⁶⁵⁹ Aquests detalls són ben coneguts per les representacions ceràmiques d'entre el 490 i el 450 i pel testimoni escrit de la comèdia d'Aqueu. Cf. p. 158.

⁶⁶⁰ Cf. p. 310, nota n. 648. WEST (1983), p. 232.

a Dionisi el Traci (p. 183, 10 Hilg.) i apareix a la vora de pobles i herois que sovint són relacionats amb troballes i invencions. En el cas de Museu, la dada no pot ser atribuïda a cap autor concret. La dada va acompanyada d'una genealogia insòlita, fill de Mecíon i Estèrope, i una concreció temporal, l'època d'Orfeu⁶⁶¹:

τῶν στοιχείων εὐρετὴν ἄλλοι τε καὶ Ἔφορος ἐν δευτέρῳ (*FGrHist* 70 F 105)
 Κάδμον φασίν· οἱ δὲ οὐχ εὐρετὴν, τῆς δὲ Φοινίκων εὐρέσεως πρὸς ἡμᾶς
 διάκτορον γεγενῆσθαι, ὡς καὶ Ἡρόδοτος ἐν ταῖς Ἱστορίαις (V 58) καὶ
 Ἀριστοτέλης (F 501 Rose) ἱστορεῖ. φασὶ γὰρ ὅτι Φοίνικες μὲν εὗρον τὰ
 στοιχεῖα, Κάδμος δὲ ἤγαγεν αὐτὰ εἰς τὴν Ἑλλάδα. Πυθόδωρος δὲ [ὡς] ἐν τῷ
 Περὶ στοιχείων καὶ Φίλλης ὁ Δῆλιος ἐν τῷ Περὶ Χρόνων πρὸ Κάδμου Δαναὸν
 μετακομίσει αὐτὰ φασιν. ἐπιμαρτυροῦσι τούτοις καὶ οἱ Μιλησιακοὶ
 συγγραφεῖς Ἀναξίμανδρος (9 F 3) καὶ Διονύσιος καὶ Ἐκαταῖος, οὓς καὶ
 Ἀπολλόδωρος ἐν Νεῶν καταλόγῳ παρατίθεται. ἔνιοι δὲ Μουσαῖον εὐρετὴν
 λέγουσι τὸν Μητίονος καὶ Στερόπης κατ' Ὀρφέα γενόμενον·

Altres –per exemple Èfor de Cumes, en el seu llibre segon– declaren que Cadmos fou l'inventor dels elements de l'alfabet. N'hi ha, però, que diuen que no en fou el descobridor, sinó que es limità a divulgar aquesta invenció dels fenicis entre nosaltres, els grecs. Així ho afirmen Heròdot, en les seves *Històries*, i també Aristòtil. Tanmateix, Pitodor, en el llibre *Sobre els elements*, i Fil·lis de Delos, en una monografia sobre els temps anteriors a Cadmos, declaren que l'introductor de l'alfabet fou Dànaos. Donen també testimoni en aquest mateix sentit els escriptors de Milet: Anaximandre, Dionisi i Hecateu, tots ells citats per Apol·lor, en el seu tractat *Sobre el catàleg de les naus*. Alguns afirmen que l'inventor de l'alfabet fou, en l'època d'Orfeu, Museu, el fill de Mecíon i d'Estèrope.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Finalment, ens manca comentar el vessant de Linos com a artífex de l'alfabet. Aquest personatge és associat a la invenció o l'adaptació de l'alfabet a partir de la

⁶⁶¹ Malgrat tot, als escolis mateixos (p. 490, 7) s'afirma que l'alfabet no existí abans de la guerra de Troia, donant per fet que l'escriptura era una condició prèvia a l'existència de la poesia. També suggereix que l'existència real d'Orfeu, Museu i Linos era dubtosa, malgrat que se'ls considera més antics que Homer.

notícia de Diodor⁶⁶², derivada de Dionisi Escitobràquion, que hem pogut llegir a propòsit de la invenció de la música. El fa responsable d'adaptar a la llengua grega les lletres fenícies quan Cadmos les portà fins a l'Hèl·lada i, a més a més (potser ja com a opinió de Diodor mateix), el fa autor d'obra teològica sobre Dionís i altres relats mítics (τὰς τοῦ πρώτου Διονύσου πράξεις καὶ τὰς ἄλλας μυθολογίας). Orfeu, deixeble seu, aprofità la feina del seu predecessor i féu servir també les lletres "pelàsiques", tal com les anomena Diodor⁶⁶³. La *Suda* (s. u. Λίνος) fa Linos mateix l'introduïdor de les lletres fenícies: λέγεται δὲ πρῶτος οὗτος ἀπὸ Φοινίκης γράμματα εἰς Ἑλληνας ἀγαγεῖν, γενέσθαι δὲ καὶ Ἡρακλέους διδάσκαλος γραμμάτων καὶ τῆς λυρικῆς μούσης πρῶτος γενέσθαι ἡγεμόν.

La darrera notícia a què prestarem atenció ens la ofereix Zenobi, quan vol donar l'explicació de l'expressió καδμεία νίκη⁶⁶⁴. En l'explicació del proverbi, posa en contacte Cadmos i Linos en uns termes que no havíem vist i que semblen una barreja dels episodis en què Linos és involucrat (ZENOB. 4.45 (Paroem. Gr. I 97, 5) = Lin. fr. 55 IV B):

Καδμεία νίκην· περὶ ταύτης παροιμίας ἄλλοι ἄλλως λέγουσιν. ἀποδιδόασι δὲ ταύτην ἐπὶ τῆς ἀλυσιτελοῦς νίκης, οἱ μὲν, ὅτι [ἐπεὶ] Ἐτεοκλῆς καὶ Πολυνείκης μονομαχοῦντες ἀμφοτέρω ἀπώλοντο· [...]. ἄλλοι δὲ τινες, ὅτι τὰ ἐκ Φοινίκης γράμματα βουλόμενος διαδοθῆναι τοῖς Ἑλλησι Κάδμος, ἀνεῖλε Λίνον καὶ αὐτὸν ἴδια γράμματα ἐπιδεικνύμενον, ὃν ἀπεδίωξαν οἱ πολῖται. Διὰ τὸ μὴ λυσιτελεῖσαι τοίνυν αὐτῷ τὴν νίκην, λέγεσθαι τὴν τοιαύτην παροιμίαν.

Victòria cadmea. Aquest proverbi, cadascú l'explica d'una manera diferent. El posen en relació amb una victòria sense profit. Els uns, perquè, quan Etèocles i Polinices s'enfrontaren cara a cara, van morir tots dos [...]. Alguns altres, en fi, expliquen que Cadmos, com que volia difondre entre els grecs les lletres de Fenícia, va matar Linos, que també feia conèixer un alfabet propi, i els seus

⁶⁶² DIODOR. 3.67.1-2 (= DIONYS. SCYT. *FGrHist* 32 F 14 = fr. 8 Rusten = OF 941 I; Lin. 39 I, 44, 55 I-II, 59a I, 60 I, 62 III B).

⁶⁶³ Diodor devia considerar ben necessari l'ús de l'alfabet, perquè no s'està tampoc de deixar la troballa a la disposició d'Homer, per la via del seu mestre Pronàpides, cf. p. 162. Diodor és la font de TZETZES (Ex. II. p. 17, 5 Hermann = Lin. fr. 55 III B).

⁶⁶⁴ ZENOB. 4.45 (Paroem. Gr. I 97, 5). Cf. BRELICH (1958), p. 142 (reed. 2010). El proverbi és usat, ja des d'Heròdot (1.166), per indicar la victòria en una batalla en què el vencedor paga un preu altíssim o comporta la ruïna d'un mateix. Se solia explicar en relació amb la lluita fratricida entre Polinices i Etèocles a Tebes; també és coneguda la versió que explicaria el proverbi arran de la mort dels Esparts nascuts de les dents del drac i morts l'un per l'altre.

conciutadans el desterraren. Aquest proverbi es diu per una victòria que no serveix de res.

El final de Linos, amb la mort violenta per part d'un rival, l'aproxima a certes contalles relatives a l'heroïtzació d'altres poetes i de personatges històrics.

Invencions i aportacions diverses

Aristòfanes és el primer autor que ens ofereix una visió dels poetes com a benefactors de la humanitat. Els versos 1030-1036 de *Granotes* uneixen quatre poetes emblemàtics a Atenes amb la característica d'haver aportat grans profits a la civilització:

Ταῦτα γὰρ ἄνδρας χρὴ ποιητὰς ἀσκεῖν. Σκέψαι γὰρ ἀπ' ἀρχῆς
ὡς ὠφέλιμοι τῶν ποιητῶν οἱ γενναῖοι γεγένηται.
Ὅρφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε φόνων τ' ἀπέχεσθαι,
Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς, Ἡσίοδος δὲ
γῆς ἐργασίας, καρπῶν ὥρας, ἀρότους· ὁ δὲ θεῖος Ὅμηρος
ἀπὸ τοῦ τιμῆν καὶ κλέος ἔσχεν πλὴν τοῦδ' ὅτι χρήστ' ἐδίδαξεν,
τάξεις, ἀρετάς, ὀπλίσεις ἀνδρῶν;

És que són uns homes com aquests els que els poetes han de fer sortir. Mira com ja des del principi els poetes nobles han resultat útils. Perquè Orfeu ens ensenyà els ritus d'evitar sacrificis sagnants, Museu ens ensenyà l'art oracular i el de curar malalties; Hesíode ens instruí en l'agricultura, ens féu conèixer l'hora de collir i la de llaurar. I el diví Homer, ¿de què va rebre l'honor i la fama si no és precisament per això, perquè ens explicà coses útils, l'ordre de batalla, les virtuts bèl·liques i com s'armava un soldat?

(Traducció de Manuel Balasch)

L'explicació de Ford dona compte dels motius de la diversitat de l'enumeració: "Although this passage is often cited as a simple statement of Greek reverence for poetry, the comedian is offering a pastiche of the latest anthropological reinterpretation of poetic traditions. Familiar names of old poets serve to mark successive stages in an enlightened account of human progress from savagery to

civilization”⁶⁶⁵. Els poetes són percebuts com a herois culturals, per allò que han fet i per les seves invencions, i així és presentat Orfeu a Atenes. Segons diu Aristòfanes, Orfeu ens ensenya els ritus místics i a abstenir-nos de l’assassinat. Això és, deixa en mans d’Orfeu dues fites que marquen un progrés de l’home, la institució de ritus i la fi del canibalisme primigeni per la difusió del conreu del gra⁶⁶⁶. Aquesta associació testimoniada en la comèdia d’Aristòfanes podria provenir concretament de la teorització del sofista Pròdic.

Establerts com a herois culturals, Plató els incorpora ja de ple entre els noms il·lustres de *πρῶτοι εὔρεται*, amb la particularitat, però, que són els descobridors de troballes i guanys que els homes havien perdut, després de la devastació de la humanitat. Hi trobem Orfeu, un clàssic ja en aquests afers i, poques línies després, Epimènides, que implícitament és inclòs en el grup per haver posat en pràctica allò que Hesíode havia anunciat⁶⁶⁷, com Palamedes, Dèdal i els altres feren amb la reinvençió de les coses útils per als homes (*Lleis* 677 d = OF 1017):

- ΚΛ. Τοῦτο ὅτι μὲν μυριάκις μύρια ἔτη διελάνθανεν ἄρα τοὺς τότε, χίλια δὲ ἀφ’ οὗ γέγονεν ἢ δις τοσαῦτα ἔτη, τὰ μὲν Δαιδάλω καταφανῆ γέγονεν, τὰ δὲ Ὀρφεῖ, τὰ δὲ Παλαμήδει, τὰ δὲ περὶ μουσικὴν Μαρσύα καὶ Ὀλύμπω, περὶ λύραν δὲ Ἀμφίονι, τὰ δὲ ἄλλα ἄλλοις πάμπολλα, ὡς ἔπος εἰπεῖν χθὲς καὶ πρόην γεγονότα.
- ΑΘ. Ἄριστ’, ὦ Κλεινία, τὸν φίλον ὅτι παρέλιπες, τὸν ἀτεχνῶς χθὲς γενόμενον.
- ΚΛ. Μῶν φράζεις Ἐπιμενίδην;
- ΑΘ. Ναί, τοῦτον· πολὺ γὰρ ὑμῖν ὑπερεπήδησε τῷ μηχανήματι τοὺς σύμπαντας, ὦ φίλε, ὁ λόγῳ μὲν Ἡσίοδος ἐμαντεύετο πάλαι, τῷ δὲ ἔργῳ ἐκεῖνος ἀπετέλεσεν, ὡς ὑμεῖς φατε.

⁶⁶⁵ FORD (2002), p. 144.

⁶⁶⁶ GRAF (1974), p. 37-39 i (2008), p. 685-7. Segons aquest estudiós, la reinterpretació d’una obra d’Orfeu sobre Demèter, que tractaria de la introducció de ritus i de la fi del canibalisme més primitiu, va ser l’origen d’aquesta teorització de la història de la cultura. Per a Orfeu com a *πρῶτος εὔρετής*, cf. KLEINGÜNTHER (1933), p. 38.

⁶⁶⁷ Plató es refereix al menjar que tradicionalment es considerava el nodriment d’Epimènides; en alguns casos l’obtenia de les nimfes (DIOG. LAERT. 1.114 = Epim. fr. 1 B) i aquí el context fa pensar que es considerava creat per ell. El poeta beoci parlava de les virtuts de l’asfòdel i la malva a *Op.* 40-41.

CLÍN. – Els homes d’aleshores no tingueren coneixements durant deu mil vegades deu mil anys, però han transcorregut mil anys, o potser, el doble, des que sorgiren, i uns foren revelats a Dèdal, uns altres, a Orfeu, uns altres, a Palamedes, la música a Màrsias i a Olimp, la lira a Amfion i moltíssims altres a d’altra gent, els que s’originaren, per dir-ho així, ahir i abans-d’ahir.

AT. – Està molt bé, Clínias, que deixis de banda l’amic que nasqué precisament ahir.

CLÍN. – ¿Et refereixes a Epimènides?

AT. – Sí, a ell. Amb el seu enginy, superà de molt tots els altres, amic. Allò que Hesíode anuncià en l’antigor amb paraules, aquest ho ha dut a terme a la pràctica, tal com expliqueu vosaltres.

(Traducció de Montserrat Camps)

Ens volem aturar breument en un motiu que caracteritza la biografia de dos poetes, Orfeu i Tàmiris. Segons diverses fonts, un o l’altre foren el primer a introduir l’homosexualitat entre els homes a Tràcia. En aquest afer competeixen amb altres personatges del mite, com Laios o Zeus mateix⁶⁶⁸.

Fanocles és el primer autor que en parla, quan dóna el nom del seu estimat, Càlais, fill de Bòreas, i explica el motiu de la mort d’Orfeu, haver estat el primer a introduir a Tràcia l’amor entre homes (PHANOCL. Fr. 1 Powell, v. 7-10 = OF 1004 I):

Τὸν μὲν Βιστονίδες κακομήχανοι ἀμφιχυθεῖσαι
ἔκτανον, εὐήκη φάσγανα θηξάμεναι,
οὔνεκα πρῶτος ἔδειξεν ἐνὶ Θρήκεσσιν ἔρωτας
ἄρρενας, οὐδὲ πόθους ἤνεσε θηλυτέρων.

Les pèrfides bistònides el rodejaren i el mataren, quan van haver agusat les espases esmolades, perquè va ser el primer a mostrar entre els tracis amors entre homes i no aprovava el desig de les dones.

Tal com presenta la contalla Fanocles, el mite ofereix tres explicacions etiològiques: la introducció de l’homosexualitat a Tràcia, els tatuatges de les dones d’aquesta regió, com a càstig a l’acció criminal que dugueren a terme, i la

⁶⁶⁸ La *Suda* (s. u. Θάμιρις ἢ Θαμόρας) ens dóna el nom de Tàmiris i el del seu amant, Himeneu, així com els noms dels altres que segons diferents tradicions foren els πρῶτοι παιδερασταί.

preeminència de la poesia lírica a Lesbos, arran de l'arribada del cap d'Orfeu a l'illa. Els amors entre Orfeu i Càlais no són testimoniats per cap altra font i no hi ha cap esment a la seva dona Eurídice, sinó més aviat un rebuig cap a les dones⁶⁶⁹.

El tema ha merescut l'atenció dels estudiosos i s'han establert dues línies d'interpretació bàsiques. D'una banda, Marcovich⁶⁷⁰ analitza el passatge de Fanocles en què apareix aquest motiu i considera que la versió d'un Orfeu pederàstic prové de fonts més antigues, per la connexió amb els argonautes, i és imitat per Ovidi i probablement per Virgili (*Georg.* 4.516-22 = OF 1003 I). Graf, en un article que ja hem esmentat⁶⁷¹, proposa una interpretació del mite en el context dels rituals de les iniciacions masculines. La combinació d'aquests tres elements (grups d'homes guerrers, iniciacions i relacions homoeròtiques) podria preservar la memòria de costums arcaics⁶⁷² i explicar els testimonis dels autors més tardans que esmenten el tema en relació amb Orfeu. Per a Bremmer, d'altra banda, aquesta datació recent dels testimonis i alguns altres elements del mite fan desconfiar de l'antiguitat de la contalla⁶⁷³.

No obstant això, el motiu que trobem exclusivament i per primera vegada a Fanocles és el del *πρῶτος εὐρετής*, cosa que ens fa pensar en una innovació respecte d'una possible tradició anterior. Així doncs, ens interessa documentar aquest tret en el context dels *πρῶτοι εὐρεταί*, encara que no es puguin aportar els textos fins a un autor del segle III aC com Fanocles.

⁶⁶⁹ Els autors antics que subratllen la companyia masculina d'Orfeu són Conó *FGrHist* 26 F 1 45 i Pausànias 9.30.5, en narracions en les quals predomina l'aspecte iniciàtic del grup d'homes, cf. p. 205 i p. 250.

⁶⁷⁰ MARCOVICH (1979), p. 362-3: "Orpheus' amorous liaisons with young boys must have been known before Phanocles' Ἔρωτες ἢ καλοὶ ('Love-stories or Handsome Boys'), in view of his link with the Argonauts (cf. 2 and 6 Kalais; 20 Φόρκου... ὕδωρ and A.R. Arg. 4.905-9; and Kern, Test. 78-80). Orpheus' preference for the company of men only, however, is known from another *action*, independent on Phanocles, Pausanias 9.30.5".

⁶⁷¹ GRAF (1987). Vegeu també GRAF-JOHNSTON (2007), p. 165-184, matisat amb les aportacions de Bremmer.

⁶⁷² Pel que fa a la relació homosexualitat i iniciacions, cf. també MOREAU (1992).

⁶⁷³ BREMMER (1991), p. 20-23: "All this accounts clearly connect Orpheus' pederasty with is shunning of women. Such a contrast is postclassical, as classical pederastic males were usually married. [...] Such a negative valuation of pederasty only appears in the course of the fourth century. Orpheus' homosexuality does not belong to the original myth. Hardly surprisingly, the parallel tradition of Thamyris being the inventor of pederasty is equally late. [...] A misogynistic and, consequently, pederastic Orpheus only becomes historically credible in the fourth century and after when the man-wife relationship became more bourgeois. The changing emphasis on Orpheus' lovelife is an interesting example of how the Hellenistic period kept myths alive by shifting the accents of the narration away from its religious and social aspects towards a more psychological approach toward its protagonists."

Ja hem indicat que Ovidi ens dóna la mateixa dada sobre Orfeu, amb una combinació similar dels trets: refús de la companyia de les dones i *πρῶτος εὐρετής* de l'amor homosexual a Tràcia. Com es pot observar, el passatge presenta moltes similituds amb el de Fanocles i n'és hereu directe (*Met.* 10.79-85 = OF 1003 II; 1004 II)⁶⁷⁴:

omnemque refugerat Orpheus
femineam Venerem, seu quod male cesserat illi,
sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat
iungere se vati: multae doluere repulsae.
ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
in teneros transferre mares citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores.

I Orfeu havia de defugit tot amor de dona, sigui perquè n'havia sofert sigui perquè havia donat la seva fe; moltes però havien cremat per unir-se al poeta, moltes s'havien dolgut de ser rebutjades. Ell fou encara qui ensenyà als pobles tracis de girar l'amor als tendres minyons i de collir la breu primavera de l'edat i les primeres flors.

(Traducció de A. M. Trepal i A. M. de Saavedra)

Marcovich, en l'article esmentat, també fa notar els paral·lels entre els versos de Fanocles i el passatge d'Higí (*Astron.* 2.7):

*Nonnulli aiunt, quod Orpheus primus puerilem amorem induxerit, mulieribus
visum contumeliam fecisse; hac re ab his interfectum.*

N'hi ha que diuen que, com que Orfeu fou el primer a introduir l'amor als jovenets, a les dones, això els semblà un ultratge i per això el mataren.

L'altre poeta amb atribucions semblants, Tàmiris, és presentat com a introductor de l'amor envers els joves en diverses obres. Les fonts són tardanes, com

⁶⁷⁴ Per a l'aparició del tema de la pederàstia i de la misogínia d'Orfeu a Ovidi, cf. MAKOWSKI (1996). Hi marca els paral·lels amb altres històries amoroses del llibre desè de les *Metamorfosis* i emfasitza l'ús de la ironia i la paròdia en tot el passatge.

les d'Orfeu. En parla, per primera vegada, Apol·lodor (*Bibl.* 1.3.3) entremig del catàleg dels fills de les Muses i, per tant, entre els poetes mítics que nasqueren de la unió d'aquestes divinitats amb mortals. Tàmiris hi apareix per l'al·lusió a Jacint, amb qui va inaugurar l'amor entre els homes (πρῶτος ἀρξάμενος ἐρᾶν ἀρρένων)⁶⁷⁵. Eustati de Tessalònica, en el comentari al vers 596 de la *Ilíada*, en parla també i la informació que aporta sobre Tàmiris depèn d'Apol·lodor. L'entrada de la *Suda* (s. u. Θάμυρις ἢ Θαμύρας), en canvi, aporta els noms dels qui foren considerats πρῶτος εὐρετής de la pederàstia. Pel que fa a Tàmiris, la informació divergeix en el nom de l'ἐρώμενος, Himeneu, en comptes de Jacint:

καὶ πρῶτος ἠράσθη παιδὸς Ὑμεναίου τοῦνομα, υἱοῦ Καλλιόπης καὶ Μάγνητος. οἱ δὲ Κρηῖτά φασι τινὰ Τάλωνα Ῥαδαμάνθυος ἐρασθῆναι. οἱ δὲ Λαίϊόν φασι ἐρασθῆναι πρώτου Χρυσίππου, τοῦ Πέλοπος υἱοῦ. οἱ δὲ Ἴταλιώτας πρώτους κατ' ἀνάγκην στρατείας εὐρέσθαι τοῦτο. κατὰ δὲ ἀλήθειαν αὐτὸς ὁ Ζεὺς πρῶτος ἠράσθη Γανυμήδους.

[Tàmiris] va ser el primer a sentir desig per un jove, de nom Himeneu, fill de Cal·líope i Magnes. D'altres diuen que [el primer va ser] un cert cretenc, Taló, que desitjà Radamantis. Uns altres afirmen que Laios va desitjar el fill de Pèlops, Crisip: aquest va ser el primer. Uns altres, que els italiotes van ser els primers a inventar la pederàstia, per exigències de guerra. Però la veritat és que va ser Zeus mateix el primer que va sentir desig per Ganimedes.

Grau⁶⁷⁶ explica l'elecció d'Himeneu com un símbol del “sistema cultural de la pederàstia grega, una preparació habitualment per a l'himeneu, el matrimoni” i recorda que Himeneu és també fill de Cal·líope i aquesta ascendència el posa en contacte amb Orfeu. Pel que fa a Jacint, Grau apunta la possibilitat que els amors amb Jacint converteixen Tàmiris en una mena d'hipòstasi d'Apol·lo i que el nom remet a les Jacínties espartanes, un festival on el component iniciàtic de cors de joves i noies

⁶⁷⁵ Segons l'escoli a Eurípides al v. 346 del *Resos* (SCHOL. Eur. *Rhes.* 346 (II 335, 19 Schwartz)), Erato, mare de Tàmiris segons algunes fonts (cf. n. 151), va estimar Jacint, però la seva mort va fer que no tinguessin descendència. Potser aquesta dada prové d'una confusió entre el fill i l'amant, però no deixa de cridar l'atenció la coincidència de l'estimat, o el que és el mateix, el desig/acompliment de relacions sexuals amb la Musa, perquè Tàmiris va demanar, com a premi del combat musical, poder unir-se amb una Musa o amb totes.

⁶⁷⁶ GRAU (2002), p. 139-40 i 173.

era fonamental⁶⁷⁷. Insisteix en la funció civilitzadora i integradora d'aquesta homosexualitat⁶⁷⁸ i aporta també la relació amb els θαμυρίδδοντες, organitzadors d'un culte a Tàmiris en què es podrien haver dut a terme concursos corals de joves en edat iniciàtica: "Tot plegat ens fa pensar seriosament en Tàmiris com a heroi cultural, iniciador de grups de joves per mitjà de la música (la citaròdia, concretament) i la dansa coral, quelcom molt habitual a la Grècia antiga. Podem pensar, doncs, en Tàmiris convertit, a causa de l'enfrontament del seu cor de noies (nimfes) amb el cor de les Muses, en un heroi iniciàtic, paradigma dels àgons rituals de cors de joves, on dos cors d'iniciands, candidats a un pas de grup d'edat, s'enfronten ritualment per obtenir la seva admissió en la col·lectivitat adulta, mitjançant el matrimoni. En principi podríem pensar en una iniciació femenina, perquè el paradigma mític així ho imposa, però l'homosexualitat de Tàmiris permet més aviat imaginar que les iniciacions eren masculines" (p. 173).

En el mite d'Orfeu, el component iniciàtic és molt present. El personatge de Tàmiris, que apareix en diverses representacions dirigint un cor, podria ajustar-se a aquest esquema, en què és determinant la relació entre la pràctica coral i la iniciació⁶⁷⁹.

D'altra banda, Tàmiris rivalitza amb les Muses pel cant i amb Apol·lo en els amors per Jacint. El déu, tanmateix, ret honors a Jacint i no a Tàmiris, quan el seu seguici de Muses executen el càstig i el priven del cant. En qualsevol cas, les explicacions dels personatges que es relacionen amb els poetes solen quedar obertes a múltiples opcions d'interpretació, com hem vist especialment en els apartats anteriors sobre els lligams genealògics. Els noms dels amants de Tàmiris suggereixen també

⁶⁷⁷ CALAME (1997), p. 174-185.

⁶⁷⁸ GRAU (2002), p. 140: "Però la qüestió veritablement interessant és que, en tots els casos, es tracta d'una homosexualitat cívica i civilitzadora, és a dir, la que es dona en el moment iniciàtic: el poeta, en tant que iniciador, travessa el llinar culturalment marcat per als altres homes, especialment el poeta que inicia els cors de joves; i ja hem vist que el citarode pot entendre's com a poeta coral".

⁶⁷⁹ CALAME (1997), p. 264: "This comparison between Greek choral practice and tribal initiation led to a definition of the role played by the young girls' choruses in the social system of the Archaic city. Similar to that found in tribal societies, this initiation system aspired to integrate adolescent boys and girls into adult society by preparing them for the role of the citizen and his wife; as future wife of the citizen-soldier, the Greek girl had to prepare for motherhood. This learning period took place in groups of adolescents under the leadership of an adult. The lyric chorus was one of the tangible modalities of this organization. In Sparta at any rate, its integral position in the political structure of the State confirms the institutional and therefore the sacred nature of the chorus. In addition, examples of ritual inversion in the chorus, such as homoeroticism or marginality, as well as the notable pedagogical function of the chorus in Greece, were also an integral part of the institution".

diverses lectures, amb tota probabilitat també per als antics. I la construcció de la identitat dels poetes mítics es veu engrossida per una superposició i absorció de motius de diverses èpoques. La caracterització com a *πρῶτος εὔρετής* en camps diferents dels musicals no sol ser antiga. Això no vol dir que el motiu o la invenció pel qual se'l cita no pugui ser, com en el cas de la pederàstia, una reformulació d'un tret més antic i, en aquest cas, les connexions amb les iniciacions, el magisteri i tutela d'un jove podrien mantenir-se en un nivell equivalent.

Melamp, l'endeví mític, ens queda una mica al marge dels poetes, però tanmateix, sembla que al llarg dels temps, els antics acabaren atribuint-li una producció poètica. D'un passatge de Diodor (1.97), que recull el testimoni d'Hecateu d'Abdera (*FGrHist* 264 F 25), alguns crítics moderns han deduït que Melamp podria haver compost una teogonia. Aquesta atribució es correspondria amb les notícies de diverses teogonies, no anteriors al segle V, que circulaven sota l'autoria de profetes i poetes com Epimènides, Museu, Tàmiris o Àbaris, entre d'altres⁶⁸⁰. Diodor no parla explícitament de cap teogonia, però les seves paraules semblen exposar una mena de resum d'un poema d'aquest estil: *Μελάμποδα δέ φασι μετενεγκεῖν ἐξ Αἰγύπτου τὰ Διονύσῳ νομιζόμενα τελεῖσθαι παρὰ τοῖς Ἑλλησι καὶ τὰ περὶ Κρόνου μυθολογούμενα καὶ τὰ περὶ τῆς Τιτανομαχίας καὶ τὸ σύνολον τὴν περὶ τὰ πάθη τῶν θεῶν ἱστορίαν.*

El testimoni cobra més força quan hem llegit uns paràgrafs abans que Melamp va viatjar a Egipte per aprendre'n la saviesa, com ho feren també Museu i Orfeu i Dèdal, entre altres figures mítiques i històriques. Al llarg dels anys, una figura, que des d'antic apareixia centrada en l'àmbit de l'endevinació, va absorbir trets que caracteritzaren les vides dels poetes, dels filòsofs i d'altres operadors culturals. Melamp va gaudir, almenys a partir del segle III aC, de l'estatus de poeta i, com a tal, en presenta trets propis. Un dels més habituals és la consideració com a inventor o descobridor.

Segons Ateneu (2.45c), citant l'historiador d'època hel·lenística Estàfil (*FGrHist* 269 F 7), Melamp va descobrir la barreja del vi amb aigua: *Στάφυλος δέ φησι τὴν τοῦ οἴνου πρὸς τὸ ὕδωρ κρᾶσιν Μελάμποδα πρῶτον εὔρεῖν.* L'episodi de l'endeví amb les filles de Pretos, a qui va guarir després que enfollissin per obra de Dionís, segons algunes versions, o d'Hera, segons d'altres, té elements que posen en

⁶⁸⁰ WEST (1983), p. 39-56; sobre Melamp, p. 53-54.

contacte el déu i l'endeví⁶⁸¹. Tanmateix, havien quedat lligats per Heròdot, quan a 2.49 exposava que Melamp va ensenyar als grecs el culte de Dionís, que provenia d'Egipte. El fet que ara volem subratllar és que la connexió indubtable entre aquests dos personatges va generar una nova dada de contacte, en la forma del *πρῶτος εὐρητής* d'un element tan dionisiac com el vi amarat.

En els catàlegs d'inventors, retrobem la presència dels poetes en uns camps aparentment poc connectats amb la seva activitat normal, entremig de curiositats i personatges diversos. Es tracta de testimonis que semblen sortir de la línia general a què solien adaptar-se els motius típics dels poetes, però que tanmateix poden restar vinculats a alguna esfera de la seva activitat.

El catàleg que ens aporta algunes notícies complementàries és el de Plini, en què apareixen Eumolp i Orfeu:

(7.199) *vehiculum cum quattuor rotis Phryges, mercaturas Poeni, culturas vitium et arborum Eumolpus Atheniensis, vinum aquae misceri Staphylus Sileni filius, oleum et trapetas Aristaeus Atheniensis, idem mella; bovem et aratrum Buzyges Atheniensis, ut alii, Triptolemus.*

Els frigis inventaren el carro de quatre rodes; els cartaginesos, el comerç; l'atenès Eumolp, el cultiu de la vinya i dels arbres; Estàfil, el fill de Silè, la barreja del vi amb l'aigua; l'atenès Aristeu, l'oli i les tafones, i també la mel; l'atenès Búziges, el bou i l'arada –o, segons altres, Triptòlem.

(7.203 = OF 1015 IV) *auguria ex avibus Car, a quo Caria appellata; adiecit ex ceteris animalibus Orpheus, aruspicia Delphus, ignispicia Amphiaraus, extispicia avium Tiresias Thebanus, interpretationem ostentorum et somniorum Amphictyon.*

Car, de qui rep el nom Cària, [va inventar] l'endevinació per mitjà d'ocells; Orfeu va afegir-hi l'endevinació per mitjà d'altres animals; Delfos, l'endevinació per l'observació de les entranyes; Amfiarau, l'endevinació pel foc; el tebà Tirèsias, els presagis per la inspecció de les entranyes dels ocells i Amfictíon, la interpretació dels prodigis i dels somnis.

⁶⁸¹ Cf. NOGUERAS (2002), esp. p. 88-94.

L'atribució a Eumolp del cultiu de la vinya i dels arbres ens fa virar la imatge del personatge cap a l'àmbit de Dionís. L'associació d'Orfeu amb l'endevinació ens acostava a una imatge més antiga, que tenim documentada ja a Plató (*Prot.* 316 d).

També les paraules de Pausànias ens orienten sobre la importància de les troballes d'Orfeu (9.30.4 = OF 551): ἐπὶ μέγα ἦλθεν ἰσχύος οἷα πιστευόμενος εὐρηκέναι τελετὰς θεῶν καὶ ἔργων ἀνοσίων καθαρμῶν νόσων τε ἰάματα καὶ τροπὰς μηνιμάτων θείων. En aquest cas sí que coincideixen plenament amb funcions incorporades al poeta que tracta amb iniciacions, purificacions, curacions de malalties i mitjans per allunyar la còlera dels déus. Es tracta de l'Orfeu que criticava també Plató a la *República* i que es va convertir en lloc comú en èpoques posteriors.

Un fragment de Plutarc ens relaciona un poeta mític de qui no hem parlat encara, Pamfos, amb una nova invenció, les torxes per als misteris (fr. 62 Sandbach):

καὶ τοὺς ἀρχαίους δὲ πολλὸν καὶ τούτων ποιῆσθαι λόγον καὶ τῶν εὐρετῶν Πάμφων μὲν τιμᾶν, διότι τὸν λύχνον πρῶτος εὔρε καὶ τὸ ἐκ τούτου φῶς εἰσήγαγεν εἰς τε τὰ ἱερὰ καὶ τὴν ἰδίαν χρῆσιν.

Els antics, a més, donaren molta importància a aquestes coses i, entre els inventors, honraren Pamfos, perquè va ser el primer a inventar la torxa i va introduir-ne la llum en els temples i per a l'ús privat.

Sabem que es recitaven himnes de Pamfos al santuari de Flia, un culte associat també a Orfeu⁶⁸². Pausànias (9.31.9) el considera més antic que Homer, però no tant com Olè de Lícia (9.27.2); de fet, afirma que va compondre els himnes més antics a Atenes (9.29.8). Plutarc en coneixia alguns versos i Filòstrat (*Her.* 25.8) en pot reproduir dos. Segons West, l'atribució de la invenció de la torxa “will be part of the sacred legend, since a ‘great light’ is spoken of as a feature of the Eleusinian mysteries, to which those of Phlya were related. Pamphos’ name is derived from it”⁶⁸³. Les afirmacions de Pausànias devien provenir de les impressions rebudes arran d'una conversa que va tenir, segons diu, amb el portador de la torxa dels misteris de Flia. Aquestes paraules emmascaren una intenció propagandística del santuari

⁶⁸² PAUS. 9.27.2. LINFORTH (1941), p. 197-9.

⁶⁸³ WEST (1983), p. 53.

licòmida que, d'una banda, feia créixer el seu prestigi amb l'associació amb Orfeu⁶⁸⁴ i, de l'altra, es vanagloriava de ser dipositari de la poesia religiosa més antiga d'Atenes, en clara oposició a la fama dels misteris que s'havia guanyat Eleusis. La connexió amb Eleusis es feia també evident amb les proves de l'existència d'un himne suposadament de Pamfos que tractava el tema de Demèter amb certes variacions⁶⁸⁵. L'afirmació que Pamfos, profeta del culte, va ser el primer a inventar la torxa dels misteris, un element clau de la iconografia eleusínia, implica una competència directa amb Eleusis per reivindicar l'antiguitat i la genuïnitat del culte de Flia.

Partint de la premissa de Pausànias que Pamfos havia de ser un dels poetes més antics, llavors l'afirmació que fou el primer a cantar sobre les Gràcies seria una conseqüència d'haver conegut un poema atribuït a Pamfos en el qual apareixien aquestes divinitats⁶⁸⁶.

Acabem aquest apartat amb Diògenes Laerci i el recull sobre les vides dels filòsofs. Quan comença la seva obra i vol establir els orígens de la filosofia, es veu en la necessitat de fixar el nom del primer filòsof i que aquest, a més a més, sigui grec⁶⁸⁷. Amb aquest objectiu, doncs, apareixen en el lloc d'honor de ser els *πρῶτοι εὐρεταί* de la filosofia Linos i Museu (1.3-4 = Mus. fr. 11 III B; Lin. fr. 46 I B). Diògenes confirma que alguns consideren Orfeu el filòsof més antic i argumenta en contra d'aquestes afirmacions, tot constatant la procedència bàrbara. Tanmateix, aquests no són els únics amb aquesta atribució al llarg de l'obra; també Tales, Anaximandre o Pitàgoras es disputen la troballa.

Epimènides apareix també en el primer llibre de Diògenes Laerci (1.112 = Epim. fr. 1 B) com a *πρῶτος εὐρετής* en una activitat pel qual es va mantenir record a Atenes. Es tracta de la purificació de la ciutat mitjançant un ritual, que consistí a deixar anar les ovelles des de l'Areòpag per ser sacrificades al lloc on s'havien aturat i després s'hi havia d'erigir un altar. La seva invenció es correspon amb l'objectiu i el procediment que va utilitzar: *λέγεται δὲ καὶ πρῶτος οἰκίας καὶ ἀγρῶν καθῆραι καὶ*

⁶⁸⁴ Els Licòmides cantaven també himnes d'Orfeu (9.27.2; 9.30.12) i de Museu (1.22.7; 4.1.5).

⁶⁸⁵ RICHARDSON (1974), p. 74-86, comenta les versions de la poesia demetriaca, tant les òrfiques com d'altres, entre les quals aquesta variant de Pamfos (p. 74-6), que manté llegendes locals que no apareixen a l'*Himne Homèric* però que, en substància, és bastant similar.

⁶⁸⁶ PAUS. 9.35.4: Πάμφως μὲν δὴ πρῶτος ὧν ἴσμεν ἦσεν ἐς Χάριτας, πέρα δὲ οὔτε ἀριθμοῦ πέρα οὔτε ἐς τὰ ὀνόματά ἐστιν οὐδὲν αὐτῷ πεποιημένον.

⁶⁸⁷ Cf. SHALEV (2006).

ἱερὰ ἰδρύσασθαι.

El tema del *πρῶτος εὔρετής* és gairebé obsessiu en l'obra de Diògenes Laerci, que atribueix a poetes i filòsofs invencions, troballes o doctrines, una característica de la biografia antiga. Aquesta tendència posa en comú les biografies dels filòsofs amb poetes i herois⁶⁸⁸: “Les descobertes o les invencions dels filòsofs formen part, doncs, del repertori tòpic habitual en les biografies, com ho demostra el fet que, pràcticament en totes les vides dels filòsofs, hi ha un apartat específic consagrat a la llista d'invents que féu el protagonista, normalment iniciat amb una frase com «fou el primer a» fer o descobrir quelcom. La tradició biogràfica del filòsof entronca perfectament, en aquest punt, amb les biografies d'altres personatges, sobretot les dels poetes i les dels herois culturals. Allò que és específic, però, són els objectes inventats, que en aquest cas són elements propis de l'ofici filosòfic, com ara conceptes, escoles i descobriments científics; la forma de presentar els invents, en canvi, és idèntica, com idèntica és també la finalitat que persegueixen la majoria d'aquestes atribucions: dotar el filòsof, davant de la comunitat, del prestigi propi d'un heroi cultural. Per dir-ho, altra vegada, amb les paraules de Hope, «those who were the “first” to utter a saying or a doctrine or to perform an action gained for themselves a place among the immortals». Ben bé igual com succeeix en el cas dels poetes i els herois de la mitologia (p. 391)”.

Revisió de les dades

Les notícies segons les quals el poeta era inventor o descobridor no provenen només de fonts tardanes, sinó que Aristòfanes ja enuncia la implicació dels poetes en la tasca d'aportar elements de progrés a la humanitat; amb la sofística, aquesta funció no se limita a la seva esfera natural, la poesia i la música, sinó que, prenent el vers com a punt de partida, passen a inventar l'alfabet (cosa natural, si tenim present la posició creixent de l'escriptura al costat o a sobre de l'oralitat) i qualsevol altra cosa que recau en el seu domini. Els poetes van adaptant-se a les èpoques i als autors que els citen; el fet de considerar-los primers en una tasca o inventors de quelcom proporcionava prestigi a aquesta activitat o objecte, i el prestigi i antiguitat constituïa un valor imprescindible. La presentació en forma de llistats de vegades i la formulació mateixa, simple, delata una estructura formular repetida i típica, que apareix en els trets biogràfics dels poetes, dels filòsofs i d'herois culturals.

⁶⁸⁸ GRAU (2009), p. 325-329.

El tema de la invenció de l'homosexualitat ens forneix un bon exemple del canvi en la terminologia. Els poetes que podien ser contextualitzats en un context d'iniciació de joves passen a ser considerats, en èpoques posteriors, *πρῶτοι εὐρεταί* del mateix fet. El contingut és el mateix, però l'expressió s'ha adaptat a la tendència d'assignar un primer introductor o inventor. Aquestes figures, doncs, s'adaptaren als nous temps i a les idees preconcebudes dels autors que pregonen llurs invencions: així interpretem les atribucions de les troballes als tracis o als pobles estrangers de la mà d'autors com Estrabó.

Els noms que ens han aparegut entre els autors més antics i les invencions que se'ls atribueixen semblen respondre a una transposició lògica de les ordenacions cronològiques dels poetes. Les genealogies, els mestratges o qualsevol tipus d'informació que els ordenés podia condicionar la prioritat en una invenció. El que canvia és la formulació, però tanmateix es poden llegir entre línies les mateixes relacions de competència i/o dependència que es manifestaven en altres trets de les biografies. En això, pareix que s'imposa una inferència lògica força elemental, basada en la prioritat: qui era més antic, era l'inventor. No pareix haver-hi hagut cap correlació a partir de les obres dels poetes i hem detectat molt poques connexions amb els localismes que tant influïren en les variants de les genealògiques mítiques.

d. Els poetes i la institució de cultes

Alguns poetes mítics comparteixen la característica de ser considerats fundadors de cultes. Hom devia suposar, doncs, que la mobilitat del poeta tenia com a conseqüència la difusió d'uns coneixements, habitualment esotèrics, que premiaven determinats indrets amb la fundació d'un santuari, d'un culte o d'uns ritus. Aquestes fundacions consolidaven el privilegi dels santuaris i permetien una projecció del centre cultural als temps més antics en què quedaren ubicats aquests poetes. En alguns casos que veurem, el poeta no funda pròpiament un culte, sinó que promou la construcció d'un temple o assenyala l'indret precís on s'havien de venerar els déus. Des de l'autoritat del mestre de veritat, del purificador i expert en afers religiosos, com a mitjancer, el poeta indica les passes perquè la comunitat avanci en concòrdia amb l'esfera divina.

Deixarem per a més endavant el motiu del poeta com a objecte de culte, que es tractarà en el capítol genèric sobre les morts dels poetes i la instauració d'un culte heroic en honor seu⁶⁸⁹.

Fundacions d'Orfeu

Com és previsible, el poeta que més clarament va quedar connectat amb la fundació de misteris va ser Orfeu. Fou considerat fundador de τελεταί diverses, va quedar lligat a les iniciacions pròpiament òrfiques⁶⁹⁰, va ser vinculat amb cultes dionisiacs⁶⁹¹ i, fins i tot, va haver-hi certes tendències a aproximar-lo al culte d'Eleusis⁶⁹². De totes aquestes informacions, n'hem deixat constància en diversos apartats d'aquesta investigació.

També recordarem que alguns autors antics el presentaven simplement com a artífex i expert en τελεταί. Aquesta caracterització era present en els versos d'Aristòfanes, del *Resos* o en alguns passatges de Plató, quan assenyalaven genèricament la importància d'Orfeu per a la institució de cultes⁶⁹³.

En la major part d'aquests casos, hem pogut constatar que Orfeu ha quedat pràcticament tan marcat per aquesta faceta com per la de poeta i músic tot depenent de les èpoques i dels autors, que, al cap i a la fi, han pres la responsabilitat

⁶⁸⁹ Cf. cap. "Mort del poeta", p. 346 i s.

⁶⁹⁰ Els *Himnes Òrfics* ens proporcionen una altra mena d'exemple de la idoneïtat d'Orfeu en l'àmbit de les cerimònies rituals, tot i que no es tracta pròpiament d'un testimoni de fundació de cultes ni de τελεταί. Ara bé, l'atribució a Orfeu de la col·lecció i algunes altres característiques que ja hem indicat (com, per exemple, la dedicatòria a Museu en el proemi que precedeix els vuitanta-set himnes, cf. p. 167) emmarquen el poeta en un àmbit ritual i iniciàtic. La funció d'aquestes composicions, segons indica RICCIARDELLI (2001), devia ser probablement commemorar i celebrar els déus a qui es dedicaven, més que no pas instruir els iniciands durant les cerimònies. Així doncs, també en el context de la poesia hímnica i cultural, Orfeu adopta el paper d'autor dels textos sagrats i guia de la cerimònia que devia dur a terme probablement un θίασος dionisiac ubicat a l'Àsia Menor (potser a Pèrgam) en una època entre els segles II i III dC.

⁶⁹¹ Cf. p. 54 i s., amb l'anàlisi de les notícies de Diodor (1.20 i 3.65) sobre la relació de transmissió dels ritus dionisiacs del pare Càrops a Eagre, i d'aquest a Orfeu, fet que comportà, segons l'historiador, la mutació del nom i de les característiques de les iniciacions.

⁶⁹² Aquest tema ha quedat reflectit en la majoria dels apartats en què apareixien relacionats Museu, Eumolp i Orfeu. Hem intentat sistematitzar els recursos que serviren a tal objectiu, com són les connexions genealògiques, la transmissió de coneixements entre mestres i deixebles, les connexions geogràfiques, les dependències literàries, entre d'altres. Aquests recursos foren usats interessadament per part de persones i col·lectius també ben diversos: autors literaris, historiadors, grups religiosos, biògrafs, etc., i s'integraren en els primers intents de sistematitzar la tradició poètica i musical. La relació entre aquests tres poetes mítics (potser també en companyia de Linos) ha resultat de les més riques i modulades al llarg dels segles. Hem intentat recollir les principals aportacions de la crítica moderna sobre la intervenció i influx d'Orfeu (i de l'òrfisme) a Eleusis en l'apartat "Eumolp, fill de Posidó", p. 41 i a les notes n. 48 i 57.

⁶⁹³ ARISTOPH. *Ran.* 1032 (= OF 547 I); *Rhes.* v. 941-47, que inclou també una referència a Museu en els rituals relacionats amb Eleusis (cf. PLICHON (2001); PLAT. *Prot.* 316 d, *Resp.* 364 e).

d'emfasitzar-ne més una o l'altra segons la utilització de la figura en funció del seu interès i el context en què apareixia. El to general dels autors que parlen d'aquesta mena de "fundacions" d'Orfeu és vague i poc precís. Ha quedat com a tret definitori en algunes de les "biografies" d'autors tardans, que delaten ser hereves d'una tradició consolidada amb el pas dels anys. Solen mantenir uns trets recurrents, més o menys tipificats, però solen estar condicionades per l'època en què es va abordar la figura. Pensem aquí, per exemple, en les narracions més o menys estructurades de les gestes del poeta traci fetes per Diodor (1.95.1; 4.25) o Estrabó (7 fr. 10 a Radt = OF 554), les de Pausànias (9.30.4) o Filòstrat (*Heroic* 28.11 = OF 555). Aquests autors, i d'altres d'una manera més sintètica o ocasional, expliquen que Orfeu va fundar iniciacions o misteris. Sembla que recullen i adapten, sota una forma de narració contínua, la tradició que inauguraven els autors més antics que ara hem anomenat⁶⁹⁴.

No obstant aquesta vaguetat i indefinició, alguns autors ens relacionen Orfeu amb la institució de cultes concrets. En aquest apartat, doncs, en deixarem constància.

En primer lloc, segons deien els habitants d'Egina, Orfeu és qui va fundar el culte en honor a Hècate, que se celebrava anualment⁶⁹⁵. La dada aportada per Pausànias (2.30.2 = OF 535) no ens permet anar més enllà; sovint arreplega testimonis de cultes diversos dels quals no pot donar més clarícies que les que li oferien els oficiants o la gent del lloc. En canvi, les informacions que ens proporcionen Orígenes i Libani⁶⁹⁶ ens deixen entreveure que es tracta d'un culte iniciàtic, encara que no determinen la presència d'Orfeu en la institució del ritual ni l'ús de la seva obra per a les cerimònies d'iniciació.

La característica principal d'aquest culte a Hècate d'Egina sembla que era la protecció o la curació de la follia. Johnston destaca la complementarietat d'aquest tret amb la idea central que els cultes místics pretenien donar una garantia d'una vida millor després de la mort. Se sap que durant els ritus del culte a Hècate, podien presentar-se fantasmes, una característica comuna amb altres cultes místics⁶⁹⁷. En la

⁶⁹⁴ Els autors cristians varen aprofitar també aquest tret de la figura d'Orfeu per definir el cristianisme en oposició a corrents religiosos d'on obtenien la imatge capgirada de la construcció conceptual que anaven duent a terme. L'oportunitat que els donava Orfeu amb l'atribució de fundacions i centres de culte era un aspecte que els convenia deixar en evidència per marcar diferències entre el seu sistema religiós i les manifestacions del paganisme. Posar en un mateix calaix uns quants cultes pagans amb el nom d'Orfeu com a autoritat o testimoni per a certs rituals és un recurs que utilitza, per exemple, Climent d'Alexandria (*Protr.* 2.17-21).

⁶⁹⁵ LINFORTH (1941), p. 202; JOHNSTON (1999), esp. p. 136-7; GRAF (2003), esp. p. 252-253.

⁶⁹⁶ ORIGEN. *c. Cels.* 6.22; LIBAN. *Orat.* 14.5 (= OF 535 II-III).

⁶⁹⁷ ORIGEN. *c. Cels.* 4.10: διόπερ ἔξομοιοῖ ἡμᾶς τοῖς ἐν ταῖς Βακχικαῖς τελεταῖς τὰ φάσματα καὶ τὰ δαίματα προεισάγουσι.

cerimònia d'iniciació, hom podia pensar que ànimes venjatives o forces del més enllà podien intentar impedir que s'acomplís amb èxit el procés. I hom podia veure en Orfeu un agent que donava garanties de superar-lo gràcies a les seves vivències en aquest tipus d'experiències (la catàbasi o els episodis en què subjuga forces malèfiques de diversa mena). Aquest és el punt d'intersecció entre els misteris i la màgia i, en conseqüència, entre els poetes fundadors dels misteris que alhora solien ser considerats els autors dels textos sagrats i dels rituals màgics que s'hi podien dur a terme.

Orfeu va incloure entre les seves capacitats la possibilitat de comunicar-se per mitjà de la música amb les forces del més enllà i per tant podia ser apropiat com a autor i artífex del culte misteriós d'Hècate a Egina. Un tema diferent, però, és el de la cronologia de la incorporació d'Orfeu al culte egineta. Ens manquen dades per determinar si s'hi va fusionar en èpoques força anteriors al testimoni de Pausànias (la caracterització d'Orfeu per a aquestes tasques és prou antiga per permetre-ho) o si va quedar superposat a uns rituals ja preexistents com a figura complementària en èpoques posteriors⁶⁹⁸.

Orfeu també va quedar associat, en qualitat de fundador o des d'altres perspectives, amb un altre grup de cultes que tenien a veure amb les deesses eleusínies. Concretament, és esmentat en relació amb tres cultes o santuaris d'Esparta⁶⁹⁹. En primer lloc, cal destacar el fet que totes tres notícies provenen de Pausànias i que, en cap cas, ens remet a altres fonts que no siguin la seva observació o la referència als habitants del lloc. Potser en algun exemple no podem albirar traces d'una certa antiguitat en el discurs del periegeta. També en els tres casos, es tracta de cultes connectats amb les deesses eleusínies, però no hi ha cap indicatiu que es tracti de cultes misteriosos. Més aviat, es documenta la intervenció del poeta en l'erecció de temples o en la fundació de cultes cívics.

⁶⁹⁸ GRAF (2003), p. 242, posa en evidència la dificultat de l'estudi dels cultes misteriosos menors i apunta, entre d'altres, el problema de la definició i l'evolució d'aquests cultes: "It will become clear that we deal with cults that, on the one hand, preserve some rather archaic features and that, on the other, have been transformed into something very different in the complex society of the Roman Empire".

⁶⁹⁹ FARNELL (1896), p. 200-207; LINFORTH (1941), p. 192; PIRENNE-DELFORGE (1994), p. 196-7; RICHER (2012), p. 33-36.

Comencem amb el culte de Core Soteira⁷⁰⁰ a Esparta, que Pausànias cita en el llibre tercer sobre Lacònia. Pausànias usa el verb ποιέω per indicar l'acció que va dur a terme Orfeu (3.13.2 = OF 534):

Λακεδαιμονίοις δὲ ἀπαντικρὺ τῆς Ὀλυμπίας Ἀφροδίτης ἐστὶ ναὸς Κόρης Σωτείρας· ποιῆσαι δὲ τὸν Θοῤῃκα Ὀρφέα λέγουσιν, οἱ δὲ Ἄβαριν ἀφικόμενον ἐξ Ὑπερβορέων.

Davant d'Àfrodita Olímpia, els lacedemonis tenen un temple de Core Soteira. Uns expliquen que el va construir el traci Orfeu; uns altres, que Àbaris, en arribar dels Hiperboris.

La construcció del temple va ser duta a terme per Orfeu; l'altra alternativa que presenta Pausànias és Àbaris⁷⁰¹, un personatge arcaic provinent dels hiperboris, que comparteix algunes facetes amb Orfeu, les de profeta i endeví, guaridor, purificador i poeta. També els uneix un vincle fort amb Apol·lo, que hem observat amb persistència en la figura d'Orfeu. Aquesta doble atribució de la fundació del temple confirma l'adaptabilitat del motiu a un tipus determinat de personatges semidivins, purificadors i poetes. A tots dos, els esqueia instaurar i disseminar cultes pels llocs per on passaven. Pausànias se'ns ofereix com a exemple d'aquesta tendència que va anar assentant-se amb el temps.

Uns passatges més endavant (3.14.5 = OF 533), Pausànias parla d'una altra intervenció d'Orfeu: Δήμητρα δὲ Χθονίαν Λακεδαιμόνιοι μὲν σέβειν φασι παραδόντος σφίσιν Ὀρφέως, δόξη δὲ ἐμῇ διὰ τὸ ἱερὸν τὸ ἐν Ἐρμιόνη κατέστη καὶ τούτοις Χθονίαν νομίζειν Δήμητρα. Pausànias, però, considera que el culte a Demèter Ctònia és una influència del culte d'Hermíone⁷⁰². Aquest culte d'Hermíone a l'Argòlida, de caràcter místic, és documentat tant per fonts literàries com epigràfiques i va exercir influència sobre els cultes de la regió. La informació de Pausànias, doncs, pot haver estat condicionada pel coneixement d'aquest culte esmentat, tot i que són de característiques diferents.

⁷⁰⁰ *Soteira* era l'apel·lació de Persèfone en el culte de les Grans Deesses a Megalòpolis, cf. JOST (2003), p. 151.

⁷⁰¹ COLLI (1977) v. I, p. 45-7; WEST (1983), p. 53. El testimoni més antic sobre Àbaris és Píndar fr. 270 Sn.-Maehl. Per a la relació d'Àbaris i el xamanisme, cf. la bibliografia citada en l'apartat del viatge xamànic, p. 253 i s. Per a la qüestió de la fletxa amb què viatjava cf. BREMMER (1983), p. 43-46; un eco d'aquest motiu apareix també en Museu (PAUS. 1.22.7 = Mus. fr. 41; 59 B).

⁷⁰² PAUS. 2.35. Cf. SFAMENI (1986), p. 217-221.

En aquests dos casos, els doblats de la fundació o de l'aportació del poeta fan intuir una certa desconfiança en la veracitat de la informació. Les maneres com Pausànias encara el personatge d'Orfeu deixa un regust de no refiar-se gaire de moltes informacions que n'ha obtingut. Ja hem parlat de les vacil·lacions a l'hora d'establir les funcions de l'Orfeu "traci" i de l'Orfeu "grec"⁷⁰³.

El passatge que ens sembla més interessant sobre l'aparició d'Orfeu entre els cultes demetriacs de Lacònia és el que explica que hi havia un ξόανον d'Orfeu, obra dels Pelasgs, en un precinte sagrat de Demèter Eleusínia del mont Taíget (3.20.5 = OF 1085):

Ταλετοῦ δὲ τὸ μεταξὺ καὶ Εὐόρα Θήρας ὀνομάζοντες Λητῶ φασιν ἀπὸ τῶν ἄκρων τοῦ Ταυγέτου *** Δήμητρος ἐπὶ κλησιν Ἐλευσινίας ἐστὶν ἱερόν· ἐνταῦθα Ἡρακλέα Λακεδαιμόνιοι κρυφθῆναι φασιν ὑπὸ Ἀσκληπιοῦ τὸ τραῦμα ἰόμενον· καὶ Ὀρφέως ἐστὶν ἐν αὐτῷ ξόανον, <Πελασγῶν> ὡς φασιν ἔργον.

Anomenen Teres el lloc que hi ha entre el Tàlet i Èvoras; diuen que Leto, des dels cims del Taíget *** hi ha un santuari de Demèter de sobrenom Eleusínia. Els lacedemonis diuen que allà Asclepi hi tenia amagat Hèracles mentre li curava la ferida. En el santuari hi ha una imatge de fusta d'Orfeu, obra dels pelasgs, segons expliquen.

Així doncs, malgrat que no es tracta d'una fundació d'Orfeu, Pausànias documentaria l'existència d'una relació antiga entre Orfeu i el culte a Demèter en aquest santuari: el *xoanon*, precedent a les estàtues de pedra, així ho demostraria.

Es repeteixen, per tant, les suposades intervencions del poeta en els cultes relacionats amb Demèter o Persèfone. D'altra banda, l'existència de poemes seus emparentats amb el culte d'Eleusis posen en evidència un lligam d'Orfeu amb aquest àmbit, constant i variat quant a la localització. Tanmateix cadascun d'aquests cultes mantenia la seva especificitat, i molt probablement els que els administraven tenien interès a conservar (o variar-ne) les manifestacions votives, alhora que feien créixer les llegendes que garantien antiguitat i prestigi per a uns cultes que tenien com a referent i estandard el santuari d'Eleusis.

⁷⁰³ Cf. p. 207.

Filammó a Lerna

De la mateixa manera, Pausània (2.37.3) refereix la notícia que Filammó va fer cap a Lerna, a l'Argòlida, on va fundar el culte místic a Demèter. Els detalls del culte i la possible mutació del complex ritual primigeni dionisiac a uns rituals d'iniciació pròpiament dits sota l'influx demetriac és estudiat per Casadio⁷⁰⁴. L'autor considera que els rituals existents de Dionís, amb el component iniciàtic intrínsec al seu culte, degueren ser la base sobre la qual va quedar instaurat el culte de Demèter *Lernaia*, que havia estat fundat per Filammó. Tot i que no correspon aquí determinar-ne el detall, sí que convé recuperar les conclusions perquè el patró de la fundació i algunes característiques més són compartides per les fundacions atribuïdes a altres poetes mítics.

La principal connexió amb els cultes de Demèter és donada per la localització del rapte de Core per part d'Hades. Segons els argius (2.36.7), Hades va endinsar-se sota terra en un recinte (un *peribolos*) que es troba entre dos rius de la regió d'Argos. Aquesta variant, doncs, incorpora un element de rivalitat amb la seu principal dels misteris de Demèter, Eleusis.

Ens crida l'atenció l'afirmació que els textos que acompanyen els misteris, els *legomena*, no són antics: καταστήσασθαι δὲ τῶν Λερναίων τὴν τελετὴν Φιλάμμωνά φασι. τὰ μὲν οὖν λεγόμενα ἐπὶ τοῖς δρωμένοις δῆλὰ ἐστὶν οὐκ ὄντα ἀρχαῖα. I és que les reivindicacions de les seues místiques per oferir uns fundadors i uns textos com més antics millors són una constant en aquest tipus de cultes; tanmateix, també són ben freqüents les disquisicions sobre l'antiguitat i l'autenticitat d'aquestes notícies, ja entre els antics.

Aquí tenim l'exemple de Pausània. La base de la seva argumentació és lingüística: Arrifó, un lici coneixedor del santuari, va detectar una incongruència entre l'origen de Filammó, que era aqueu, segons s'hi explica, i el dialecte dori en què havien estat escrits o composts els textos i les inscripcions que eren al santuari. La veracitat d'aquesta informació, però, ens serveix per confirmar la consistència del mecanisme de generació de tòpics biogràfics a partir de l'obra del poeta. Ara bé, al costat de la discussió i el dubte generat sobre l'autenticitat dels textos, no es discuteix ni l'existència de Filammó ni que fos ell el fundador dels misteris. La producció pseudoepigràfica no invalida l'acte fundacional del poeta. Paga la pena recordar aquí

⁷⁰⁴ CASADIO (1994), p. 313-325.

la vinculació genealògica amb Tàmiris i Eumolp, tots dos fills seus⁷⁰⁵, tots dos també fundadors de cultes místics. Podríem parlar aquí d'una mena de *feedback* de l'acció dels seus descendents sobre la tasca de Filammó? Els misteris d'Eleusis són prou antics i dotats de prestigi per haver desenvolupat satèl·lits culturals sota el seu model. S'inverteix, doncs, l'ordre cronològic, i el pare adopta la funció del fill, i s'hi adapta fins i tot en la natura del culte que funda⁷⁰⁶.

Casadio, a més a més, hi introdueix un altre matís, la influència dèlfica sobre aquest complex de Lerna: “È solo con l'intervento de Filammone, cioè di uno dei tipici personaggi creati dalla propaganda delfica per affermare ovunque la propria influenza, che i misteri vengono regolarizzati, cioè Demetra ne entra a far parte e finisce per diventarne la titolare (*telete* di Demetra Lernaia: Paus. II, 36, 7), sotto l'influenza del grande modello di Eleusi. In epoca piuttosto tarda, come sospetta lo stesso Pausania, il clero demetriaco, per nobilitare il modello teologico di recente introduzione, aveva attribuito la fondazione della *telete* a un personaggio dell'età eroica, predorica, con una fama stabilita di poeta-teologo” (p. 321-323).

Filammó (que, com ja hem explicat, s'erigeix en defensor actiu i difusor del culte apol·lini⁷⁰⁷) obriria el pas a una influència de Delfos en complexos culturals que, en principi, li resultaven allunyats. Ara bé, l'època en què es presenten els documents epigràfics i literaris ens dificulta una visió nítida de com el culte va arribar a establir-se sota la titularitat de Demèter i amb la fundació de Filammó. La situació en el segle II, d'acord amb la descripció de Pausànias, no és hereva de la tradició biogràfica de Filammó, entrellaçada inequívocament amb Delfos i Apol·lo. Es tracta, sens dubte, d'una novetat.

D'altra banda, la documentació epigràfica relativa al culte de Demèter *Lernaia* ens podria haver ajudat, però les quatre inscripcions de què disposem són d'època imperial, datables entre els segles II i IV dC⁷⁰⁸. Tan sols ens permeten deduir una influència del culte eleusini sobre el preexistent de Lerna, amb una Demèter que hauria desplaçat una divinitat local (*Prosymna*). La terminologia que es llegeix en

⁷⁰⁵ Cf. “Eumolp, fill de Filammó”, p. 68 i “Els pares de Tàmiris”, p. 72.

⁷⁰⁶ Hem observat un mecanisme similar entre Eagre, el pare d'Orfeu, dipositar i transmissor dels misteris dionisiacs, cf. cap. “Orfeu, fill d'Eagre”, i esp. p. 54.

⁷⁰⁷ Les relacions de Filammó amb Apol·lo no són només de caire genealògic (cf. “Filammó, fill d'Apol·lo”, p. 38 i s.), sinó també geogràfiques (se'l fa originari de la zona de Parnàs, cf. 236 i s.), és vencedor en els primers certàmens que se celebren a Delfos (p. 271 i s.) i defensa amb la seva vida el santuari d'Apol·lo (p. 279 i p. 359).

⁷⁰⁸ CASADIO *ibid.*, p. 316-320.

alguna d'aquestes és similar a la d'Eleusis, en relació amb els graus dels misteris i la iniciació.

En canvi, l'única relació de Filammó amb Eleusis és via Eumolp, en els versos de Teòcrit en què el presentava com a pare d'Eumolp. Ens queda la incertesa si és veritablement l'inici de la tradició que permet considerar Filammó fundador d'un culte de Demèter a l'estil d'Eleusis o senzillament un testimoni aïllat, una coincidència. Sembla que no podem decantar-nos per cap de les dues opcions, encara que ens hauria agradat poder traçar per una vegada un origen clar i precís de la invenció d'aquest tret biogràfic al poeta Filammó.

En tot aquest marc cultural, no es discuteix la presència ni la intervenció de Filammó. Què en podem deduir, doncs? En primer lloc, que un poeta pot ser un personatge adient per ser considerat fundador d'un culte; i, en segon lloc, que la tradició en què ha quedat inserit amb arrels clares, la dèlfica en aquest cas, no l'invalida per adaptar-se a altres esferes religioses. Aquí trobem un antic poeta dèlfic convertit en un nou poeta de misteris, que escampa una nova praxi ritual soteriològica sota influència eleusínia (i dionisiaca alhora). La clau, però, és l'època en què podem testimoniar aquesta doble variant. La primera font que ho testimonia és Pausània; Teòcrit (i la paternitat d'Eumolp) no formen part d'aquesta incorporació biogràfica: el catàleg en el qual apareixen els mestres d'Hèraclès pretén glossar l'excel·lència en la formació durant la infantesa d'Hèraclès i Eumolp representa un aspecte de la formació poètica i musical. Filammó no hi juga cap paper especial, més que permetre inserir Eumolp en una nissaga poètica. Ens sembla difícil llençar la conjectura que aquesta coincidència va servir per iniciar la connexió de Filammó amb la fundació de misteris, més aviat hi reconeixeríem una voluntat d'apropiació de la propaganda dèlfica sobre qualsevol poeta, fet que s'ha pogut reconèixer en les biografies dels poetes mítics i en les dels poetes històrics també.

Epimènides a Atenes i a Esparta

Les informacions sobre les activitats d'Epimènides el mostren recurrent diversos indrets on posava ordre en una situació de crisi dins la comunitat que el requeria. Del viatge d'Epimènides a Atenes⁷⁰⁹ va quedar el record d'alguns edificis o llocs de culte. Tal com ho presenta el relat de Plutarc, no es precisen els cultes o les fundacions que va dur a terme, sinó que Plutarc li assigna genèricament la tasca de

⁷⁰⁹ Cf. p. 261.

propiciar la divinitat, fer sacrificis i fundar temples. A més a més, va introduir entre els atenesos cultes místèrics i alhora va aconseguir la concòrdia en la ciutat (*Sol.* 12.9):

τὸ δὲ μέγιστον, ἰλασμοῖς τισι καὶ καθαρμοῖς καὶ ἰδρύσεσι κατοργιάσας καὶ καθοσιώσας τὴν πόλιν, ὑπήκοον τοῦ δικαίου καὶ μᾶλλον εὐπειθῆ πρὸς ὁμόνοιαν κατέστησε.

Però, el més important, és que amb propiciacions, sacrificis lustrals i fundacions de temples, inicià la ciutat en els misteris orgíacs, la consagrà, i la féu submisa a la justícia i més inclinada a la concòrdia.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Ciceró (*de leg.* 2.11.28 = Epim. fr. 14 I B) ens parla del temple a *Contumelia* (Ἵβρις) i *Impudentia* (Ἀναιδεία), que varen erigir els atenesos a petició del cretenc:

nam illud uitiosum Athenis quod Cylonio scelere expiato, Epimenide Crete suadente, fecerunt Contumeliae fanum et Impudentiae.

Perquè fou un vertader sacrilegi allò que va succeir a Atenes quan, un cop expiat el crim de Ciló, per consell del cretenc Epimènides, van construir un temple dedicat a la Injúria i al Desvergonyiment.

(Traducció de Núria Gómez)

Climent d'Alexandria (*Protr.* 2.26.4) i els escolis *ad loc.* i Zenobi 4.36 (= Epim. fr. 14 II-IV B), amb lleus variacions, aporten també testimoni d'aquesta mateixa circumstància⁷¹⁰.

En la biografia d'Epimènides, Diògenes Laerci (1.110) hi inclou la intercessió de l'oracle de Delfos per aconseguir el guariment de la ciutat. El relat laercià no s'allunya gaire en aquest tema al que ens han aportat les altres fonts. En canvi, ens dóna dues dades més sobre la funció fundadora de cultes i santuaris d'Epimènides. A 1.112 (= Epim. fr. 14a B), ens parla del temple que va fer erigir en honor a les Σεμναὶ Θεαί, les Erínies, notícia que recull del llibre *Περὶ ποιητῶν* de Lòbon d'Argos (fr. 8

⁷¹⁰ Pausànias (1.28.5) i altres autors fan esment d'aquests temples però no els associen al cretenc. Cf. BRESCHI-MUSTI *ad loc.*

Garulli), en el context de la purificació d'edificis i dels camps d'Atenes. I, poques línies més avall, recull l'anècdota que Teopomp explicava als *Prodigis* (*FGrHist* 115 F 69 = fr. 1 Giannini) sobre el santuari que Epimènides pretenia erigir en honor de les nimfes. Del cel, li va arribar l'advertència que el santuari havia d'estar dedicat a Zeus. Epimènides estava vinculat amb les nimfes, per línia genealògica i també per la contalla segons la qual elles li proporcionaven l'aliment⁷¹¹, però la procedència inequívoca de Creta en la tradició biogràfica i el pes de Zeus en el culte cretenc sembla haver estat influent en la creació d'aquesta anècdota.

L'activitat del cretenc a Atenes queda encaixada en el marc de les reformes solonianes. Aquest context ens obliga a recordar la interpretació sobre el sentit de les accions que van dur a terme uns personatges que van ser comptats entre els savis de l'antiguitat. Hom els suposava una saviesa de tipus pràctic que sovint s'aplicava en l'àmbit de la ciutat. Eren especialment requerits com a intermediaris i consellers quan es necessitaven solucions jurídiques, polítiques i religioses. Epimènides prové d'un món aparentment oposat a la pragmàtica que exercien aquests savis, però en canvi és un auxiliar indispensable per determinar la validesa de la reforma política de Soló. I és que entre les solucions proposades pels savis, s'hi podien manejar actuacions que transcendien i superaven la trava de la solució lògica i s'hi incorporaven elements que fregaven el món del meravellós, de l'endevinació, de la sacralitat. Aquesta aparent contradicció en la figura d'Epimènides és analitzada en dos articles de Pòrtulas, en els quals mostra com les actuacions del savi cretenc (algunes de les quals, les fundacions de temples i de cultes) es mouen entre l'àmbit religiós i el prejurídic i els interrelacionen⁷¹².

Borgeaud assenyala un altre aspecte també important per al resultat final de la (re)fundació en aquesta contalla: el procediment de la definició de l'espai del culte⁷¹³. L'apparent arbitriarietat de la nova realitat cultural permet la legitimació del culte que sanciona Epimènides: “The apparently random itineraries of the sheep reshape the legitimation and efficacy of sacrificial procession, for the city, for the attic territory. A new religious beginning, after the momentous dead-end. Epimenides is thus

⁷¹¹ Cf. “Epimènides, fill de Balte o Blasta”, p. 100 i les pàgines sobre l'origen de la inspiració d'Epimènides (p. 190 i s.).

⁷¹² PÒRTULAS (1995) i (2002b). Hi recull les reflexions de GERNET (1983), p. 34, sobre la qualificació del governant per intercedir en els afers divins, fet que permet un govern efectiu de la ciutat, i les pàgines de VERNANT (1962) que analitzen la figura d'Epimènides i els primers savis en el món grec arcaic (p. 54-65, esp. p. 60 de la traducció castellana).

⁷¹³ BORGEAUD (1999), esp. p. 297-300.

credited to have been a refounder of ritual practice”. I aquest nou mapatge de l’espai cultural i sacrificial de la ciutat, segons Borgeaud, té relació amb la manera com Epimènides assolí el seu estatus diví després del somni a la cova on quedà adormit quan cercava una ovella que havia perdut: “He however felt disorientated: the space had been transformed; he did not recognize the new distribution of the cultivated land. Even the humans were different”. L’activitat d’Epimènides, doncs, marca un abans i un després en la construcció cultural i jurídica de la ciutat.

Un altre bloc de notícies sobre l’activitat fundadora de cultes d’Epimènides l’ubica a Esparta. Pausànias (3.12.11) ens parla d’un bastiment circular d’un recinte on es troben les estàtues de Zeus i d’Afrodita Olímpics. El terme que utilitza Pausànias per designar l’espai sagrat, segons fa notar Pirenne-Delforge⁷¹⁴, no és ni *vãoç* ni *iepóv*. Les excavacions han permès datar aquesta construcció cap al 600 aC. L’edifici es trobava just al davant del temple de Core Soteira que els espartans consideraven que havia erigit Orfeu o Àbaris. La vinculació d’Epimènides amb Esparta queda reblada amb l’existència d’un sepulcre al cretenc (3.11.11).

La funció d’Epimènides a Atenes i a Esparta són diferents, fruit també d’unes tradicions desenvolupades en èpoques diferents. Segons Lupi⁷¹⁵, és difícil assignar una datació antiga a la llegenda de les fundacions lacònies d’Epimènides, perquè hauria comportat la creació d’una visita del savi a Esparta. Aquesta circumstància era innecessària en la tradició arcaica que el vinculava amb aquest indret i que tenia com a nucli central l’emissió d’oracles i la contalla de la pell. Qui va gaudir de l’estatus de fundador, purificador i legislador a Esparta, anàleg al d’Epimènides a Atenes, va ser Taletas, un dels “saggi visitatori stranieri”, de qui hem parlat en un capítol precedent⁷¹⁶. Lupi explica la raó de ser del viatge d’Epimènides a Esparta que descriu Tacià (*Or. ad Graec.* 41) i ja deixava implícit el relat de Pausànias (3.13.2), per una influència de la tradició atenesa en època tardana. Assenyala que el possible autor de la sistematització d’aquesta tradició que trobem recollida a Pausànias podria haver estat Sosibi d’Esparta, l’erudit d’època hel·lenística que ja havia estat citat per Diògenes Laerci (1.115), en relació amb la custòdia del cos d’Epimènides a Lacedemònia.

⁷¹⁴ PIRENNE-DELFORGE (1994), p. 196 i comentari de Musti i Torelli *ad loc.*

⁷¹⁵ LUPÍ (2001), esp. p. 187-191.

⁷¹⁶ Cf. cap. “El viatge per difondre l’obra i els coneixements”, p. 261 i s.

Aquesta ampliació, per tant, torna a erigir-se en un altre testimoni de la refecció i de l'habilitació de certes figures per a funcions genèriques (aquí, la del poeta fundador de cultes) mitjançant uns patrons especialment productius en les construccions biogràfiques dels poetes mítics. El tret distintiu en aquest cas podria ser la possibilitat de posar data i autor a la creació de la tradició.

Tàmiris i el culte misterià d'Andània

Com hem assenyalat en altres apartats d'aquest estudi, Wilson apunta la possibilitat de relacionar el viatge de Tàmiris amb el culte misterià d'Andània als Grans Déus o, segons Pausànias, a les Grans Deesses⁷¹⁷. La suposició ve arran de la identificació del lloc de procedència, Ecàlia, amb el centre del culte misterià messeni. Segons explica Pausànias (4.33.4), Ecàlia va quedar destruïda i s'anomenava ara Carnasi (Καρνάσιον ἄλσος). El motiu d'aquest canvi podria haver estat la invasió espartana de Messènia en el segle VIII, però es podria haver produït abans de l'arribada dels espartans i dels intents d'apropiació i de substitució del culte. En qualsevol cas, en aquest indret, diu Pausànias que s'hi celebraven els ritus de les Grans Deesses i que s'hi guardaven els ossos d'Èurit (4.2.3; 4.33.5), del palau del qual precisament tornava Tàmiris.

Pausànias (4.1.5) associa aquest culte amb Eleusis i els misteris de Flia a través d'una xarxa de fundadors i refundadors que combinen noms de poetes misteris, herois epònims i personatges històrics, de tal manera que aquests cultes s'entrelliguen amb famílies sacerdotals i grups tancats que els administraven, com els Licòmides de Flia, per exemple⁷¹⁸.

Pausànias conta també que s'iniciava la cerimònia dels misteris amb un sacrifici a Èurit (4.3.10), mort per Apol·lo. Aquest fet seria el punt a partir del qual Wilson presenta la hipòtesi que la figura de Tàmiris podria haver estat vinculada pels antics amb aquest culte misterià: "To an audience who knew of the rôle of Oikhalia

⁷¹⁷ WILSON (2009), p. 52-56. La principal dificultat d'aquesta hipòtesi rau en la ubicació d'Ecàlia (cf. p. 218). Homer (*Il.* 2.730) situa Ecàlia a Tessàlia. Wilson es decideix per Messènia bàsicament per la varietat de les localitzacions i pel context del catàleg de les naus en què apareix el passatge relatiu a Tàmiris (2.596). GRAF (2003), p. 242-245, estudia les principals característiques del culte i el sentit de les connexions dels fundadors amb els altres cultes misteris similars. N'hem analitzat alguns aspectes complementaris: les relacions genealògiques de Tàmiris amb altres fundadors religiosos (p. 72), la importància de la nacionalitat tràcia en aquesta mena de funcions (p. 213). També hem discutit com la disputa amb les Muses podria ser interpretada com si es tractés d'una mort simbòlica, fet definitori en els ritus misteris i d'iniciació (p. 287).

⁷¹⁸ GRAF (2003), p. 242-5. Coneixem amb força precisió els detalls d'aquest culte durant l'època hel·lenística gràcies a la llei sagrada del 92 aC que conté la regulació dels misteris (Cf. SOKOLOWSKI 1969, 65).

and of Eurytos in the mystery-cult, the very emphatic description of Thamyris' progress in line 596 (with its somewhat incantatory sound) – Οἰχαλίθην ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλίης – may have carried a very different charge, though the victory of the Olympian Muses and the Homeric tradition give us little hope of reconstructing just what that might have been. What did it mean for Thamyris to 'come from the house of Eurytos'? Might Thamyris have been a kind of mythic mystagogue in Andania? Some sources ascribe a theology or a cosmology to Thamyris of the sort we more often associate with his mystic fellow countryman, Orpheus. Given his identity as a Thracian, as a miraculous singer and a wanderer, perhaps most likely is a rôle as the 'importer' of the cult itself, or as the mythic 'convenor' of its gatherings" (p. 54).

Graf (p. 244) és més escèptic en aquest tema i justifica l'ús dels personatges i poetes en clau propagandística del clergat local; així seria en el cas de Naos, nét d'Eumolp, que intervé com a fundador en els misteris de Fèneos (Paus. 8.15.1-4) o de la suposada derivació dels misteris d'Eleusis a partir dels de Flia, a l'Àtica, on es cantaven himnes composts per Museu.

Sembla clar, en qualsevol cas, que va haver-hi una voluntat de "enraciner dans une tradition vénérable le culte le plus prestigieux de la capitale, celui des mystères d'Andania, et, en somme, à consolider, sinon à forger l'identité messénienne"⁷¹⁹

Eumolp a Eleusis

No cal repetir més el que hem anat observant en altres apartats sobre la relació directa d'Eumolp amb el culte místic d'Eleusis. La fundació dels misteris ens aporta un altre element de coincidència que contribueix a elaborar un recorregut vital equiparable al d'altres poetes mítics.

Revisió de les dades

Analitzat aquest grup de notícies sobre les fundacions dels cultes, s'imposa una diferenciació prou clara. D'una banda, les dades dels autors antics ens permeten distingir un tipus de cultes i de fundacions que responen versemblantment a un mite, circumstància o fundació arcaics. Ens referim als centres o santuaris que són administrats per una família sacerdotal, documentada per testimonis antics. Aquest clan familiar és qui veritablement omple de sentit l'heroi epònim i el dota de gestes i contalles que justifiquen la realitat històrica del culte que dispensen. Es tractaria del

⁷¹⁹ DESHOURS (1993), p. 60.

cas d'Eumolp, el més conegut i consistent. En altres ocasions, les contalles relatives a la fundació pareixen respondre a alguna circumstància orgànica del culte o a la nova institució. Seria el cas, per exemple, de la relació d'Epimènides amb la reforma soloniana; el savi cretenc i el legislador atenès formen en el fons un tot indissoluble que es pot explicar precisament en el context arcaic en què ubiquem aquests personatges.

De l'altra banda, el poeta mític és l'argument de prestigi per a invencions o reinencions de cultes. Els interessos polítics són una de les claus de la interpretació d'algunes dades que hem aportat, algunes fundacions d'Orfeu, per exemple. Entremig, hi caben, òbviament, matisos i claroscurs, més o menys dades arqueològiques, contalles més o més poc documentades. Tanmateix allò que sembla clar és que el poeta és idoni per jugar el paper de fundador.

Un dels elements més constants en aquest motiu biogràfic, quasi denominador comú, és l'associació dels cultes amb *τελεταί*. Estem temptats a veure-hi una influència determinant del culte misteriós d'Eleusis, que emana una veritable atracció. Així, alguns centres místics van prendre com a autoritat el poeta Orfeu, tant per a la fundació dels rituals com per als himnes o una altra mena de producció poètica que es cantava en els ritus, perquè aquesta figura encaixava molt bé amb la tasca de disseminar els seus coneixements arreu del territori grec. És constant la connexió d'Orfeu amb cultes demetriacs, en què el component iniciàtic és determinant: Orfeu és el poeta més escaient per assumir fundacions i iniciacions. Que se li atribueixi a ell no vol dir pas, però, que el culte fos tardà. L'exemple de l'atribució de la fundació del culte de Demèter Lernaia a l'Argòlida per part de Filammó pot demostrar el mecanisme de fusió entre cultes i poetes per satisfer les opcions de transformació i les noves innovacions rituals en cultes ja establerts prèviament.

Hi ha dos aspectes més a recordar: un, el paper important en tots aquests processos de les famílies sacerdotals i el prestigi dels poetes per als cultes que els donaven acollida o un paper fundacional. L'altre, l'evolució i l'increment d'aquests motius a mesura que passa el temps: des de final de l'època hel·lenística, aquests cultes místics cobraren un relleu i un vigor en la societat que abans no tenien i alguns poetes hi contribuïren amb el rol de fundador. Per a aquests dos punts, poden ser útils les reflexions de Cosmopoulos que tanquen el volum col·lectiu sobre els cultes místics antics⁷²⁰: "In general, most mysteries (Thebes, Andania, Phlya, several

⁷²⁰ COSMOPOULOS (2003), p. 263-4

cults in Arcadia and probably Eleusis itself) started as private, clan or family cults, before they were turned into secret cults. [...] A final point that needs to be raised is the connection between the realm of soterological rituals and the pragmatic world of politics and finances. Some mysteria were established as the result of political actions in order to foster civic union, such as those of Andania. In the Hellenistic and Roman periods several cults, from Eleusis to Ilion, were used by the *poleis* to generate and secure benefits from the powerful Hellenistic kingdoms and Rome. In most cases, mystery cult sanctuaries and/or the cities that sponsored them profited financially from the initiation fees of the *mystai*". Els poetes fundadors esdevingueren guia i instrument adaptables en totes dues etapes.

e. Mort del poeta

L'heroi culmina la seva existència amb la mort. Aquest fet marca un trencament definitiu entre dues categories, la dels herois i la dels déus, que havien mantingut una certa complicitat en la vida⁷²¹. El mite grec els fa compartir un esquema "vital" anàleg (naixement prodigiós, proves qualificants que inclouen desplaçaments, exilis, conteses...), però els discrimina quan els herois deixen d'existir físicament. La mort dels poetes –per obra sovint de la divinitat, i habitualment de la que patroneja la música i les arts, Apol·lo– sol ser la culminació de l'enfrontament que protagonitzen. Al mateix temps, la derrota del poeta resulta paral·lela a la seva integració en el culte heroic que preceptivament el déu ordena instituir. Com a temes complementaris a la mort, és usual trobar motius com el dol i el lament del destí del poeta, el greuge per la mort en forma de plaga enviada per la divinitat i la consulta a l'oracle, que poden incorporar-se en els relats del procés d'heroïtzació dels poetes.

Analitzarem ara quines són les circumstàncies particulars de la mort dels poetes, les versions que les expliquen i el sentit d'aquestes variants, el destí del poeta un cop mort, les conseqüències de la mort, que passen pel lament i els honors fúnebres i culminen amb la institució del culte. Finalment, tractarem la utilització

⁷²¹ Per a les morts de l'heroi, en general, i dels poetes, en particular, cf. BRELICH (1958) p. 76-83 (reed. 2010), CHIRASSI (1977), VERMEULE (1979), NAGY (1979), esp. p. 289-97; MIRALLES-PÒRTULAS (1998); COMPTON (2006), esp. p. 166-189. KIMMEL-CLAUZET (2013) tracta detalladament els relats biogràfics sobre la mort d'alguns poetes grecs, les tombes i les modalitats dels honors i cultes que rebien i estableix un marc general per entendre aquest fenomen. A més a més, cf. els apartats referits a cada poeta o al motiu de la mort a FAIRWEATHER (1983), LEFKOWITZ (1981) i KIVILO (2010).

d'aquest culte per part de col·lectius, que es podien reivindicar hereus o descendents del poeta.

Circumstàncies de la mort

La mort de l'heroi, i ara del poeta, pren un relleu especial i sol produir-se de manera violenta. Guerres, combats, desmembraments, suïcidis, accidents, atacs d'animals, fulminació per un llamp... són motius exemplificats per Brelich en les pàgines que dedica a la mort de l'heroi. Els poetes que hem triat coincideixen amb els altres herois en moltes d'aquestes variants, fet que subratlla i explica la importància de la mort per a l'accés a la condició heroica. No ens sorprèn tampoc que els poetes "històrics" integrin en la seva biografia una tipologia de morts força similar, el caràcter dominant de les quals és també la violència, que de vegades és provocada o va acompanyada per unes circumstàncies certament estrafolàries⁷²². I, per descomptat, no són unes morts en absolut gratuïtes ni tampoc evitables. La càrrega simbòlica d'aquestes morts confirma el paper del poeta com a estendard i benefactor de la comunitat, integrat en el món dels herois.

La mort d'Orfeu

Comptem amb diverses versions de la mort d'Orfeu⁷²³. Una de les més conegudes és la que explica que el poeta va morir per l'acció irada de les dones de Tràcia. D'aquesta manera es venjaven d'Orfeu perquè les privava dels homes quan els retenia en companyia seva. Els motius concrets varien d'un autor a l'altre, però el fet, recollit gràficament a la ceràmica i explicat per diversos autors, coincideix en la descripció bàsica: va ser una mort violenta i, en les versions més tardanes, va comportar el desmembrament del cos. Quan hi intervenen les Mènades/Bacants, s'hi introdueix un motiu religiós: el rebuig a Dionís hauria estat la causa de la venjança i la mà executora, les Mènades.

Una altra versió recull la intervenció de Zeus, que el fulmina amb un llamp, sense especificar-ne les raons. Les altres variants incorporen motius ja més humans, com la conjura política, el suïcidi per l'enyorament d'Eurídice i, finalment, una mort plàcida a la vellesa.

⁷²² LEFKOWITZ (1981), MIRALLES-PÒRTULAS (1998); KIVILO (2010), p. 217-19.

⁷²³ Per a una exposició del conjunt de les variants de la mort, cf. GRAF (1987), p. 85-6 i SANTAMARÍA (2008a), p. 105-120.

Les dones tràcies o les Mènades

La mort causada per les dones tràcies és la més antiga coneguda i queda documentada en la ceràmica de figures roges atenesa dels anys 490-80 aC. Armades amb tota mena d'instruments contundents, ataquen el poeta que, desarmat i desvalgut, esgrimeix tan sols la lira com a defensa⁷²⁴. No hi ha traces que aquesta acció comportés l'esquarterament del poeta. Més aviat, aquesta mena de mort apareix en autors més tardans, probablement influïts per la versió d'Èsquil que parlava del protagonisme de les Mènades guiades per Dionís.

Hem exposat que la versió primera coneguda de la mort d'Orfeu és la que ens transmeten les representacions de la ceràmica; no obstant això, la font literària més antiga que tracta aquest tema correspon a l'obra d'Èsquil. Com hem comentat aquí i en altres pàgines d'aquest estudi⁷²⁵, el motiu que s'hi adduïa era la venjança de Dionís perquè Orfeu n'havia descuidat el culte en benefici d'Apol·lo. Caldria aquí marcar també la correlació (ben usual, d'altra banda, en les morts dels herois) que associa l'enemistat en el mite amb una unitat en el culte⁷²⁶. Amb la presentació d'aquesta mort, Èsquil seria testimoni de les connexions d'Orfeu amb els rituals de Dionís⁷²⁷. El que va veure Orfeu al món dels morts (escrit en uns poemes de descens que Èsquil podria haver conegut) hauria mudat la veneració a Dionís pel culte a Apol·lo i, consegüentment, hauria estat el punt de partida de l'hostilitat de Dionís envers Orfeu, el seu profeta en la realitat del culte místic.

La contaminació té una explicació més o menys lògica: la relació d'Orfeu amb Dionís, contrastada pel testimoni d'Èsquil i pel fet de ser considerat poeta dels

⁷²⁴ GAREZOU (1994), Orpheus, *LIMC* VII 1, n. 28-63, p. 85 i s.; OLMOS (2008) argumenta que Orfeu no fa servir la lira per defensar-se sinó que la protegeix i, en canvi, ofereix el seu cos a les dones com si fos una víctima sacrificial.

⁷²⁵ Cf. p. 302.

⁷²⁶ NAGY (1989), p. 55: "There is a pervasive symmetrical pattern of god-hero antagonism on the level of myth and of god-hero symbiosis on the level of cult".

⁷²⁷ WEST (1985), p. 12 i s: "In Aeschylus' *Bassarai*, as we saw, the playwright made a tragedy hinge on the opposition between two images of Orpheus: an Apolline, Pythagorean (?) Orpheus, and a Dionysiac Orpheus who acquired honour from Dionysus and owes him honour in return. This seems to presuppose the existence of Dionysiac cult in which Orpheus had some part, that is to say, in which verses ascribed to Orpheus had some part". (p. 15). Una làmina d'os trobada a Òlbia (OF 463), en la qual hi ha inscrites les paraules βίος, θάνατος, βίος / ἀλήθεια / Διό(νυσος) Ὀρφικοί i datada al s. V aC, confirmaria un culte a Dionís a la manera òrfica, això és, per part d'una comunitat que podien considerar Orfeu com a autoritat per al culte. Les notícies d'Heròdot (4.78 i s.) prefiguren una connexió entre aquests dos vessants del culte a Dionís, de manera que no resulta estranya la relació en el mite d'Orfeu i Dionís. Cf. BURKERT (1977), p. 385-401 de la traducció castellana, GRAF-JOHNSTON (2007), esp. p. 142-3 i 163-4, BERNABÉ-JIMÉNEZ (2008), esp. p. 204-5, i JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2008b).

misteris bàquics, fa plausible la transferència de l'esquarterament del déu al seu poeta.

L'argument de les *Bassàrides* ens és transmès pels mitògrafs Eratòstenes, Higi i Apol·lodor. Ovidi i Virgili també beuen de la mateixa font a l'hora de presentar la mort del poeta⁷²⁸. La contaminació de les dues variants va prenent forma i, ja sigui perquè només se n'esmenten alguns detalls, ja sigui perquè la cita és breu, en molts casos no podem concloure amb exactitud quina versió utilitzaven alguns autors antics quan tractaven la mort del poeta traci. La combinació que sembla instaurar-se com a canònica representa la mort del poeta a mans de dones de Tràcia i s'hi incorpora la modalitat del desmembrament. S'hi afegeixen també els motius que expliquen aquesta conducta irada de les dones i és habitual una connexió etiològica entre el mite i algun ritual o lloc de culte.

Com a exemples d'aquesta dificultat, esmentarem Plató i Isòcrates⁷²⁹. Se'ns fa difícil determinar la contalla que coneixia (o va triar) el filòsof perquè la menció és molt breu; d'Isòcrates, tampoc no en traiem l'entrellat. Tot i que assenyalen la mort violenta d'Orfeu, no indiquen si les executores eren Mènades o dones tràcies. Podem deduir que Isòcrates seguia la versió d'Èsquil perquè parla de desmembrament, però queda enlaire aquesta afirmació. Ara bé, tant en un cas com en l'altre, la cita apareix en un context en què el més important no és la mort d'Orfeu sinó el raonament paral·lel que el mite il·lustra: Plató sembla voler censurar la falta de valentia d'Orfeu, en oposició a la conducta d'Alcestitis; d'altra banda, Isòcrates insereix la cita en un context de càstig a Orfeu per part dels déus, ofesos amb les impietats que deia d'ells en la seva poesia.

A partir de Menecme, l'historiador del darrer terç del segle IV aC, tampoc no aclarim com va morir ni per quin motiu. Aquest autor, en el *Pític*, transmet un oracle amb els retrets contra les dones de la Pièria per haver mort Orfeu⁷³⁰. Fanocles, al segle III aC, inaugura la tradició que Orfeu és mort per les dones perquè manifestà el seu desig pels homes, circumstància que el féu introductor de l'homosexualitat entre els tracis⁷³¹. Parla de les espases que usaren les dones, però no hi esmenta el desmembrament; en canvi, remarca que varen tallar-li el cap i indica que l'illa de

⁷²⁸ ERATOSTH. *Catast.* 24 (140 Rob., p. 138 Radt), HYG. *Astr.* 2.7, APOLLODOR. 1.3.2 (= OF 1033-1035), OVID. *Met.* 11.1-40, VERG. *Georg.* 4.520-522.

⁷²⁹ PLAT. *Symp.* 179 d (= OF 1037), ISOCR. *Busir.* 10.39 (= OF 1041).

⁷³⁰ *FGrHist* 131 F 2 (= OF 1044). El testimoni ens el proporciona Quèril, el gramàtic alexandri del II aC.

⁷³¹ Cf. p. 321-323, a l'apartat sobre el poeta com a πρῶτος εὐρετής.

Lesbos en fou el destí final.

Aquesta causa i alguns fets derivats, com el menyspreu a què sotmetia les dones arran de la mort de la seva esposa o el rebuig de la companyia humana en general, acompanyen els relats de la mort d'Orfeu de Conó, Higí i Pausànias.

La narració de Conó fa així (CONO *ap.* Phot. Bibl. 186, 140b 2 = *FGrHist* 26 F 1, 45 = OF 1039, 1061):

Τελευτᾷ δὲ διασπασαμένων αὐτὸν τῶν Θρακίων καὶ Μακεδόνων γυναικῶν, ὅτι οὐ μετεδίδου αὐταῖς τῶν ὀργίων, τάχα μὲν καὶ κατ' ἄλλας προφάσεις. Φασὶ δ' οὖν αὐτὸν δυστυχήσαντα περὶ γυναῖκα πᾶν ἐχθῆραι τὸ γένος. Ἐφοίτα μὲν οὖν τακταῖς ἡμέραις ὀπλισμένων πλῆθος Θρακῶν καὶ Μακεδόνων ἐν Λιβήθορις, εἰς οἴκημα ἐν συνερχόμενον μέγα τε καὶ πρὸς τελετὰς εὖ πεπονημένον. Ὄποτε δ' ὀργιάζειν εἰσίασι, πρὸ τῶν πυλῶν ἀπετίθεσαν τὰ ὄπλα. Ὁ αἱ γυναῖκες ἐπιτηρήσασαι καὶ τὰ ὄπλα ἀρπασάμεναι, ὑπ' ὀργῆς τῆς διὰ τὴν ἀτιμίαν τοὺς τε προσπίπτοντας κατειργάσαντο, καὶ τὸν Ὀρφέα κατὰ μέλη ἔρριψαν εἰς τὴν θάλασσαν σποράδην. Λοιμῶ δὲ τῆς χώρας, ὅτι μὴ ἀπητήθησαν δίκην αἱ γυναῖκες, κακουμένης, δεόμενοι λωφῆσαι τὸ δεινόν, ἔλαβον χρησμὸν τὴν κεφαλὴν τὴν Ὀρφέως ἦν ἀνευρόντες θάψωσι, τυχεῖν ἀπαλλαγῆς. Καὶ μόλις αὐτὴν περὶ τὰς ἐκβολὰς τοῦ Μέλητος δι' ἀλιέως ἀνεῦρον ποταμοῦ, καὶ τότε ἄδουσαν καὶ μηδὲν παθοῦσαν ὑπὸ τῆς θαλάσσης, μηδέ τι ἄλλο τῶν ὅσα κῆρες ἀνθρώπιναι νεκρῶν αἵσχη φέρουσιν, ἀλλ' ἐπακμάζουσιν αὐτὴν καὶ ζωϊκῶ καὶ τότε αἵματι μετὰ πολὺν χρόνον ἐπανθοῦσαν. Λαβόντες οὖν ὑπὸ σήματι μεγάλῳ θάπτουσι, τέμενος αὐτῶ περιείρξαντες, ὃ τέως μὲν ἠρῶον ἦν, ὕστερον δ' ἐξενίκησεν ἱερὸν εἶναι· θυσίαις τε γὰρ καὶ ὅσοις ἄλλοις θεοὶ τιμῶνται γεραίρεται· ἔστι δὲ γυναιξὶ παντελῶς ἄβατον.

[Orfeu] va morir esquarterat per les dones tràcies i macedònies, perquè no els deixava participar en els ritus –i potser també per altres motius. Perquè diuen que ell, per l'infortuni que patí amb la seva esposa, va odiar tota l'estirp de les dones. Així doncs, en dies assenyalats, una munió de tracis i macedonis armats acudien a Libetra i es reunien en un edifici gran i ben preparat per a les iniciacions. Quan entraven a celebrar els ritus, dipositaven les armes davant les portes. Les dones n'estaven a l'aguait i per la ràbia que els causava aquell menyspreu, prengueren les armes i mataren els que les atacaven; i esquarteraren Orfeu i n'escamparen els

membres al mar. La regió va quedar assolada per una pesta perquè, a les dones, no se'ls havia imposat cap pena. Els homes, que desitjaven alleujar la desgràcia, van obtenir un oracle que deia que se'n deslliurarien si trobaven i sepultaven el cap d'Orfeu. I amb dificultats el trobaren, gràcies a un pescador, a les boques del riu Meles. Encara cantava i no li havia fet cap mal el mar ni tenia cap desfiguració de les que causen als cadàvers els fets dels homes, sinó que estava ple de vigor i ufanós com si li fluís encara sang viva després de tant de temps. Així doncs, l'agafaren i el sepultaren sota un gran túmul i fixaren el recinte que l'encerclava. Durant un temps va ser un santuari heroic i finalment va arribar a ser un temple. I és honorat amb sacrificis i totes les altres cerimònies amb què es veneren els déus. Les dones hi tenen totalment prohibit el pas.

Segons Conó, doncs, les dones tràcies se sentiren excloses dels misteris per Orfeu, que només anava al telesteri en companyia dels homes de la regió i decidiren atacar-los amb les armes que havien deixat a l'entrada de l'edifici. En trossejaren el cos i llançaren els membres a la mar. Hem posat en relació el relat amb un dels llocs originaris del poeta, la regió de Pièria, i amb els vagareigs que s'han interpretat com un indici de la figura del poeta com a iniciador⁷³². Allò que distingeix la mort d'Orfeu és la connexió amb dos cultes al poeta, a Libetra i a Lesbos, que ara només anunciem⁷³³. Així doncs, ens trobem davant d'un quadre que explica el procés d'heroïtzació del poeta i l'origen del culte. Hi intervenen tots els elements típics: la mort violenta, la pesta, la consulta a l'oracle i el restabliment de l'ordre mitjançant la institució del culte heroic. A més a més, el mite respon de la realitat cultural que devia mantenir la separació ritual dels iniciats per sexe perquè hi deixa explícita l'exclusió primera de les dones i llur responsabilitat en la mort⁷³⁴.

La segona versió que proporciona Higi⁷³⁵ no cita les Mènades sinó les dones tràcies com a causants de la mort. L'originalitat rau en el motiu que aporta: Venus,

⁷³² Per a la pàtria del poeta, cf. p. 205, i per als vagareigs del grup de guerrers encapçalats per Orfeu, cf. p. 250.

⁷³³ Pel que fa al culte de Libetra, tenim notícia de l'existència d'un temple i d'una imatge de fusta del poeta (PLUT. *Alex.* 14.8, ARRIAN. *Anab.* 1.11.2; PS.-CALLISTH. *Hist. Alex. Magn.* rec. B 1.42 (p. 71, 14 Bergson) (= OF 1084). La notícia del culte a Lesbos és relacionada amb el santuari on es consultaven els oracles que hi emetia el cap d'Orfeu (PHILOSTR. *Vit. Apoll.* 4. 14 = OF 1057, 1079; PHILOSTR. *Heroic.* 28.8 = OF 1056 I). Cf. cap. "Sepulcres i cultes d'Orfeu", p. 384 i s.

⁷³⁴ GRAF (1988), p. 89; BREMMER (1991), p. 20-23, relaciona l'associació d'homes amb rituals d'iniciació i comenta l'existència d'altres mites etiològics que justifiquen l'exclusió de les dones en altres cultes i santuaris.

⁷³⁵ HYG. *Astr.* 2.7 (= OF 1036 II).

enfadada amb la decisió de Cal·líope de concedir Adonis a Afrodita i a Persèfone, mig any a cadascuna, girà les dones tràcies contra Orfeu que pretenien totes fer-se amb el poeta de manera que el trossejaren. També Higí confirma el final del cap d'Orfeu a Lesbos, tot i que no fa esment del culte, sinó només de l'habilitat dels lesbis en la música.

Altres variants: el llamp de Zeus, el suïcidi, la conxorxa política

Amb Pausànias entrem de ple en la resta de variants de la mort d'Orfeu. El passatge sobre l'Helicó en què es parla de les imatges i dels cultes als poetes que s'hi trobaven posa sobre la taula les notícies diverses referides al poeta traci amb l'interès de presentar i contrastar les versions que ha conegut (9.30.4-7). I sobre la mort, n'ofereix fins a tres. Primer, la de l'assassinat de les dones tràcies. El fonament etiològic del mite és present en la justificació de l'estat d'embriagament dels guerrers tracis quan van a lluitar. El ressentiment de les dones per haver-les deixat sense la companyia dels marits és l'argument per cometre el crim.

Tot seguit, s'afanya a explicar les altres maneres com va morir Orfeu. Primer, posa com a agent el llamp de Zeus, i la causa era que, en els misteris, havia ensenyat als homes les històries que abans no havien sentit (εἰσὶ δὲ οἱ φασι κεραυνωθέντι ὑπὸ τοῦ θεοῦ συμβῆναι τὴν τελευτὴν Ὀρφεῖ· κεραυνωθῆναι δὲ αὐτὸν τῶν λόγων ἔνεκα ὧν ἐδίδασκεν ἐν τοῖς μυστηρίοις οὐ πρότερον ἀκηκοότας ἀνθρώπους). Per tant, aquesta mort confirma Orfeu en l'activitat amb què se l'associava i hi presenta la censura i el control final de la divinitat per sobre de l'excés humà. La intervenció de Zeus ja ha estat present en altres motius relacionats amb Orfeu, com hem vist a l'epigrama transmès per Alcidamant⁷³⁶ i es manté a l'epitafi que transmet Diògenes Laerci. El vers que fa referència a la mort pròpiament dita és exactament el mateix (ὄν κτάνεν ὑψιμέδων Ζεὺς ψολόεντι βέλει). El que és nou en el passatge de Pausànias és la incorporació del motiu de la mort del poeta. Efectivament, es constata que, com més temps passa, més freqüent és afegir detalls i motius a les contalles sobre la mort dels poetes.

⁷³⁶ Cf. p. 146. S'hi comenten les innovacions de l'epigrama respecte de les variants tradicionals sobre els mestres d'Hèraclès i la mort d'Orfeu. També recollim les interpretacions que expliquen aquestes novetats per l'intent atenès de rehabilitar els tracis i fer-los menys brutals. La utilització dels motius biogràfics dels poetes faciliten aquesta tasca. En aquest cas, la mort violenta d'Orfeu pot prendre formes diferents, i la mort de l'heroi per part d'un déu és un dels motius bàsics que sancionen l'entrada en aquesta condició.

Ara bé, la mort d'Orfeu més poc heroica, en la qual Ziegler veu una “rationalistische Umbildung der herrschenden Sage”⁷³⁷, és la que explica que Orfeu va suïcidar-se per no poder suportar la pena d'haver perdut definitivament la seva esposa (9.30.6 = OF 999, 1047):

ἄλλοις δὲ εἰρημένον ἐστὶν ὡς προαποθανούσης οἱ τῆς γυναικὸς ἐπὶ τὸ Ἄορνον δι' αὐτὴν τὸ ἐν τῇ Θεσπρωτίδι ἀφίκετο· εἶναι γὰρ πάλαι νεκυομαντεῖον αὐτόθι· νομίζοντα δὲ οἱ ἔπεσθαι τῆς Εὐρυδίκης τὴν ψυχὴν καὶ ἀμαρτόντα ὡς ἐπεστράφη, αὐτόχειρα αὐτὸν ὑπὸ λύπης αὐτοῦ γενέσθαι.

Uns altres han dit que, quan la seva dona va morir abans que ell, va anar a l'Aorn de la Tespròtida per causa d'ella, perquè allà hi havia d'antic un oracle dels morts. Com que creia que l'ànima d'Eurídice el seguia i l'havia perduda quan es va girar, va suïcidar-se de pena.

Aquest final va lligat a variants més tardanes de la llegenda d'Orfeu que prenen com a motiu fonamental del viatge a l'Hades la recuperació de la seva estimada. D'aquesta manera, ofereixen una justificació d'aquest trànsit i mostren una evolució en els gustos dels autors, que aprofiten la presència de la dona per atorgar patetisme al mite⁷³⁸.

Ens resta exposar la versió d'Estrabó que, un segle abans de Pausànias, deixa constància d'una mort d'Orfeu motivada per raons polítiques. L'“Orfeu” d'Estrabó, que era un bon coneixedor de pràctiques màgiques i de rituals, per ambició, va tractar d'aconseguir poder polític i seguidors a Pimplea⁷³⁹. Va despertar recels i desconfiança i, per això, el van matar (STRAB. 7 fr. 10 a Radt = OF 554, 1049):

ὅτι ὑπὸ τῷ Ὀλύμπῳ πόλις Δῖον· ἔχει δὲ κώμην πλησίον Πίμπλειαν· ἐνταῦθα τὸν Ὀρφέα διατρίψαι φασι τὸν Κίκονα, ἄνδρα γόητα, ἀπὸ μουσικῆς ἅμα καὶ μαντικῆς καὶ τῶν περὶ τὰς τελετὰς ὀργιασμῶν ἀγυρτεύοντα τὸ πρῶτον, εἶτ' ἤδη καὶ μειζόνων ἀξιοῦντα ἑαυτὸν καὶ ὄχλον καὶ δύναμιν κατασκευαζόμενον·

⁷³⁷ ZIEGLER (1939) 1283.

⁷³⁸ Cf. “Orfeu i Eurídice o Agriope”, p. 115-119. Hi hem analitzat l'aparició i els testimonis de la figura d'Eurídice en el mite d'Orfeu. Cf. també BREMMER (1991), que emfatitza la dificultat d'associar la misogínia i l'homosexualitat d'Orfeu als motius de la mort.

⁷³⁹ Hem comentat ja aquest passatge a propòsit de la localització d'Orfeu a Pimplea, cf. p. 206.

τοὺς μὲν οὖν ἔκουσίως ἀποδέχεσθαι, τινὰς δ' ὑπίδομένους ἐπιβουλήν καὶ βίαν ἐπισυστάντας διαφθεῖραι αὐτόν.

Al peu de l'Olimp, hi ha la ciutat de Díon. A la vora hi té un poblet, Pimplea. Expliquen que allà hi vivia el cícon Orfeu, un fetiller que al principi vivia pidolant de la música, l'endevinació i els ritus de les iniciacions, però després va considerar que es mereixia més i es va procurar una colla de gent i poder. Uns l'acceptaren de bon grat, però d'altres, com que desconfiaven d'un complot i violència, conspiraren contra ell i el mataren.

Els estudiosos moderns⁷⁴⁰ han coincidit a identificar un rerefons polític en aquesta narració. Graf compara aquest relat amb el que s'explicava del final de les comunitats pitagòriques de Crotona cap al 450 aC. A més a més, esmenta un altre paral·lel que pot haver contribuït a afaïonar la contalla: la coincidència entre les dones, que se sentiren menyspreades en els ritus secrets, i els sentiments dels homes, que en aquest cas també se sentiren rebutjats i maquinaren la seva mort. La diferència entre el relat pitagòric i l'òrfic rau en les característiques dels oponents: “In the Pythagorean story, the enemies are political opponents; in the story about Orpheus, they are men whom Orpheus had ‘overlooked’: this detail must come from the vulgate tradition, where Orpheus had ‘overlooked’ the women, his murderesses” (p. 90).

Segons Bernabé, la imatge d'Orfeu que presenta Estrabó recull les característiques que s'atribuïen a la seva època als orfeotelestes; a més a més, troba paral·lels entre aquest final del poeta amb el relat de Titus Livi (39.8 i s.) de l'episodi d'intrigues polítiques i religioses que va provocar la prohibició del culte orgiàstic de Bacus a Roma el 186 aC, arran de les sospites de conspiració política.

Malgrat tot, aquesta mort d'Orfeu, que se centra en una suposada perversió i l'aprofitament de la religió com a mitjà d'aconseguir un poder polític, continua marcant l'excepcionalitat del poeta com a agent capaç d'aglutinar un grup d'adeptes gràcies al seu carisma i, segons la versió d'Estrabó, gràcies a la seva capacitat de seducció i d'engany.

⁷⁴⁰ GRAF (1987), p. 90; BERNABÉ (2002c); SANTAMARÍA (2008a), p. 118. Per al context històric i l'anàlisi de les fonts que transmeten la tradició sobre la fi de la comunitat pitagòrica de Crotona, cf. BURKERT (1972b), p. 109-120.

Les morts de Linos

Linos sembla néixer per tenir l'ocasió de morir⁷⁴¹. Primer, per morir a mans d'Hèracles i confirmar de manera clara i radical el tarannà d'aquest heroi i el d'ell mateix. En segon lloc, per morir a mans d'Apol·lo, i obtenir, en conseqüència, l'honor del culte. I, finalment, per morir com a fill del déu, infant exposat per la mare davant de la incertesa del reconeixement de la fecundació divina. En aquest cas, la seva mort condiciona l'origen i l'ocasió del lament; així, és presentat com el primer plany que dóna nom al cant fúnebre.

Mort per Apol·lo

La primera variant de la mort que tractarem és enunciada per diversos autors i correspon a una mort genuïna de poeta, que es repeteix en altres tipus d'herois⁷⁴². S'adapta perfectament a l'esquema del mortal que s'igualava amb la divinitat amb qui comparteix una habilitat o coneixements. La divinitat que sol provocar la mort violenta del poeta habitualment és Apol·lo.

Hem parlat d'algunes conseqüències d'aquest desafiament en l'apartat "Enfrontaments i certàmens: poetes en disputa"⁷⁴³. L'enemistat amb el déu es pot resoldre en un *agon* de resultat fatal per al poeta, o senzillament s'executa la voluntat del déu i restableix el seu domini sobre l'esfera mortal.

Els autors antics aporten motius diferents d'aquesta enemistat entre Linos i Apol·lo, però assenyalen la mateixa resolució. Pausànias (9.27.6) ofereix l'explicació més simple: com que va prendre una gran fama per les seves aptituds en la música i el cant i li podia fer ombra, el va matar (μεγίστην δὲ τῶν τε ἐφ' αὐτοῦ καὶ ὅσοι πρότερον ἐγένοντο λάβοι δόξαν ἐπὶ μουσικῆ, καὶ ὡς Ἀπόλλων ἀποκτείνειεν αὐτὸν ἐξισούμενον κατὰ τὴν ᾠδὴν). Només Diògenes Laerci (1.4) indica el lloc i la manera com va morir, per les fletxes d'Apol·lo a Eubea.

L'enveja i la gelosia de la divinitat torna a aparèixer en el grup de textos que donen com a causa de la mort el canvi en el material de què estaven fetes les cordes de la lira. Els principals testimonis i les interpretacions del cas han estat tractats en algunes pàgines del capítol "Πρῶτοι εὐρεταί" dedicades a les millores i invencions tècniques atribuïdes als poetes⁷⁴⁴. Volem recordar només que aquesta notícia és

⁷⁴¹ AGUIRRE (2011).

⁷⁴² COMPTON (2006), p. 166-189 i esp. 166-171.

⁷⁴³ Cf. p. 267, esp. 282 i s.

⁷⁴⁴ Cf. p. 303 i s.

certificada per Filòcor, per tant, que no és una invenció tardana sinó que remunta almenys al segle IV-III.

Hi ha la possibilitat que Píndar fes referència ja a aquest tipus de mort de Linos en el fr. 128c. En el vers 6 (ἀ μὲν εὐχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνεϊν) ja quedaria explícita la rivalitat amb el déu i la mort subsegüent, si s'accepta la interpretació que proposa Cannatà Fera⁷⁴⁵ amb la lectura εὐχέταν predicat de Linos. L'adjectiu aportaria el sentit que Linos es vantava de cantar el seus himnes i per això fou mort pel déu⁷⁴⁶. Segons suggereix, també podria haver-se produït la mort dels altres dos poetes (Iàlem i Himeneu) pel mateix motiu, ja que l'estructura del fragment presenta un paral·lel entre tots tres. Ara bé, aquest paral·lel ja podria haver-se establert amb la filiació de la Musa, el motiu típic del lament pel poeta i el fet que s'origini un tipus de *threnos* de cadascun d'ells. Al nostre parer, no seria necessari assumir un mateix tipus de mort perquè tampoc no hi ha més exemples que en sustentin aquesta característica. En les variants de la mort d'Himeneu, no sembla haver-hi intervingut la rivalitat amb Apol·lo⁷⁴⁷.

Aquest tipus de decés grata en la limitació de la condició mortal: la inferioritat respecte del déu. En la majoria de casos, la imatge d'excel·lència en la música és sancionada pel culte posterior a la seva mort⁷⁴⁸. Podem trobar exemples semblants entre herois i poetes o músics. Fem memòria de Màrsias, que pateix amb la màxima duresa la ira d'Apol·lo, i la mort-cegament de Tàmiris, que no ve de la mà directa d'Apol·lo sinó de les Muses, el seu cor i seguici. Entre els herois que no participen de l'esfera musical, recordem que, per exemple, Aquil·les també queda incorporat en l'esfera cultural i sacra apol·línica a Delfos⁷⁴⁹.

Mort per gossos

Continuem amb la segona versió de la mort d'aquest poeta establerta a Argos. La tradició d'aquest Linos fill de Psàmate i d'Apol·lo es basa en dos pilars: la mort de l'infant devorat pels gossos i la intervenció d'Apol·lo per restablir l'ordre. El motiu concret de l'esquarterament de l'infant és comparable als mites que s'explicaven sobre poetes com Orfeu o Eurípides, i sobre herois com Penteu, Hipòlit, Acteó... Però

⁷⁴⁵ CANNATÀ FERA (1990), p. 151-2.

⁷⁴⁶ La mateixa arrel apareix en forma participial en el passatge sobre el càstig rebut per Tàmiris (*Il.* 2.597): στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν.

⁷⁴⁷ Cf. "La mort abans d'hora: Himeneu", p. 362.

⁷⁴⁸ Cf. cap. "Les tombes i els cultes a Argos, Tebes i a l'Helicó", p. 390.

⁷⁴⁹ CHIRASSI (1977); NAGY (1979), p. 279-308.

hi ha diferències fonamentals, degudes òbviament al fet de tractar-se d'una criatura: no s'hi detecta una responsabilitat de l'heroi, ni tampoc cap mena de desafiament contra el déu, ni l'oportunitat per demostrar deixadesa, indiferència o oposició davant de la potència divina, només la por i la indefensió de la mare i de l'infant davant de la ira de l'avi. El que castiga la divinitat és la negació de la seva autoritat en no acceptar la descendència del déu.

Els autors que tracten aquesta contalla coincideixen en les circumstàncies: l'infant és exposat per la mare i els gossos de la canilla d'un pastor el fan trossos; ara bé, contenen diferències en el detall de les conseqüències, que tractarem en l'apartat de l'establiment del culte. La versió de Conó, que és recollida prèviament en alguns fragments de Cal·límac sobre l'origen de les Arneides (fr. 26, 1 s.; 31 a, 13 s.; 25 e), posa l'èmfasi en la fundació del culte a Linos i Psàmate en el context d'aquesta festa argiva, durant la qual es mataven els gossos que es trobaven al pas.

La versió de Pausània (1.43.7), en canvi, més succinta pel que fa a la història de la mare i l'infant, acaba amb l'explicació del culte que es retia a Mègara a Corebos. Fou ell qui va deslliurar els argius del monstre Poiné que Apol·lo havia enviat per venjar la mort del seu fill i la seva amant. També relata la conseqüència de la mort de Poiné: Corebos rep l'encàrrec d'Apol·lo d'honorar-lo amb la fundació d'un temple i una ciutat (Tripodiscos), en el lloc on li caigués el trespeus que portava de Delfos.

Mort per Hèracles

Finalment, la mort més atípica de Linos és la que tenim documentada cronològicament primer, la que va arribar-li per obra d'Hèracles. Apol·lodor, en un intent de posar ordre en l'episodi i eliminar el contrasentit d'un heroi tebà educat per un Linos, germà d'Orfeu, (i per tant traci?), fa desplaçar el poeta fins a Tebes i l'insereix en la tradició beòcia⁷⁵⁰. D'aquesta manera, Apol·lodor casava tradicions diverses en un sol personatge. Malgrat tot, aquest Linos mort per Hèracles és el "més atenès" de tots, present en la ceràmica, en les burles de la comèdia (Alexis) i model privilegiat i malaguanyat de transmissió de la *paideia* musical que hom considerava bàsica per a la formació del bon ciutadà.

⁷⁵⁰ De fet, la tradició d'un Linos tebà era testimoniada per la notícia del trasllat de les despulles del poeta a Beòcia. Prové de Lòbon d'Argos (fr. 10 Garulli) i la recorda Pausània (9.29.6) en la descripció i enumeració dels cultes als poetes a la Vall de les Muses. Cf. "Urània", p. 82 i p. 213 i 390.

La mort per obra d'Hèracles posa en escena l'essència genuïna dels dos protagonistes: Hèracles és potència, Linos és precisió i delicadesa. Aquesta almenys sembla la representació que es desprèn dels textos primers que evocuen Linos. Així apareix a Homer la imatge del jove que canta entre d'altres que fan la verema, amb veu delicada (λεπταλέη φωνῆ)⁷⁵¹; a Hesíode, motiu de celebració en banquetes i cors, Linos és imatge de la música. És també imatge de la παιδεία musical, que marca la instrucció de Museu, Orfeu, Íficles, Hèracles i d'altres. El contrast ve de la violència de la seva mort. Hèracles, totalment ἄμουσος i allunyat de la παιδεία, refusa aquesta instrucció⁷⁵².

Amfion: la rebel·lió contra Apol·lo

Un altre exemple de la mort d'un poeta per revenja de la divinitat ens el proporciona el relat de la fi d'Amfion. Hem anunciat els motius principals del tema en l'apartat dedicat als θεόμαχοι del capítol "Enfrontaments i certàmens: poetes en disputa" i al capítol sobre les relacions amb Níobe⁷⁵³. Amfion es podia llegir com a avatar d'Apol·lo i la mort a causa de les fletxes del déu sembla confirmar-ho, encara que és una conseqüència directa de l'arrogància que va demostrar Níobe en declarar-se superior a Leto pel nombre de fills. Quan Apol·lo i Àrtemis la van haver posat al seu lloc amb la mort de tota la seva nissaga, Amfion va prendre en cap seu la venjança contra els déus i va pretendre calar foc al temple d'Apol·lo. Higí (*Fab.* 9) no posa en relació una acció amb l'altra, però no fuig de la lògica enllaçar els dos fets. Potser per aquesta acció és que Llucià a *de salt.* 41 parla de la folia d'Amfion. La mort per les sagetes d'Àrtemis o d'Apol·lo, com a venjança per la supèrbia demostrada pels mortals apareix en nombrosos mites; podem recordar aquí que Àrtemis va provocar la mort de Quíone o Filonis (segons Higí *Fab.* 200), mare de Filammó, per haver parlat amb altivesa contra la deessa.

La *Miniada* (fr. 3 Bernabé) addueix un mateix motiu per a les morts Tàmiris i d'Amfion, la supèrbia enfront de la divinitat i el càstig que reberen a l'Hades. Tanmateix no s'hi concreta la manera com moriren tots dos. El tema, doncs, apareixia

⁷⁵¹ *Il.* 18.569-572. Cf. SILVA (2002), p. 120.

⁷⁵² Són freqüents les escenes de la ceràmica àtica representant l'ensenyament musical, que s'esqueia als bons ciutadans. Hèracles molt poques vegades hi apareix figurant com el jove que escolta atent l'ensenyament musical del mestre. Cf. l'apartat "Els deixebles de Linos: Hèracles, Tàmiris, Pronàpides, Orfeu i Museu", p. 157 i s.; OLMOS (2011), esp. p. 325-28, il·lustra l'evolució d'Hèracles respecte de la música a través de representacions de l'heroi en diverses èpoques; per a la relació amb Linos.

⁷⁵³ Cf. p. 291; v. també l'apartat "Amfion i Níobe", p. 119.

en la poesia èpica antiga.

Finalment, encara ens queda una altra versió de la mort d'Amfíon. Segons Ovidi (Met. 6.271-2) Amfíon se suïcida per la pèrdua dels seus fills: *Nam pater Amphion ferro per pectus adacto / finierat moriens pariter cum luce dolorem*. El motiu encaixa en la transformació de Níobe (6.146-312), també desfeta per l'anorreament de la seva nissaga. És convertida en una pedra que vessava llàgrimes al cim de la muntanya del Sípil a Lídia⁷⁵⁴. No és un suïcidi heroic sinó més aviat un reconeixement de la impossibilitat de suportar la vida que li restava. Tampoc no sembla que s'hi hagi de veure un reconeixement explícit de la derrota davant de la divinitat sinó que ajuda a fer créixer el patetisme de l'episodi que protagonitza Níobe. És inevitable recuperar la versió del suïcidi d'Orfeu (Paus. 9.30.6) també entre el patetisme i la racionalització.

La mort en la guerra: Filammó, Eumolp i Epimènides

Si Amfíon representava la cara de la venjança del déu, amb Filammó trobem la situació invertida: mor per defensar Apol·lo i allò que representa. Sembla que es va anar bastint l'esquelet biogràfic de Filammó a partir d'elements que magnifiquessin la seva vinculació amb Delfos. I, efectivament, la narració de la mort rebla aquesta trajectòria⁷⁵⁵. L'explica Pausània a 9.36.2 en el context de les accions dels flègies, entre les quals comptaven l'intent de saqueig del santuari:

καὶ ἀπέστησάν τε ἀνὰ χρόνον ἀπὸ τῶν ἄλλων Ὀρχομενίων ὑπὸ ἀνοίας καὶ τόλμης οἱ Φλεγῦται καὶ ἦγον καὶ ἔφερον τοὺς προσοίκους· τέλος δὲ καὶ ἐπὶ τὸ ἱερὸν συλήσοντες στρατεύουσι τὸ ἐν Δελφοῖς, ὅτε καὶ Φιλάμμων λογάσιν Ἀργείων ἐπ' αὐτοὺς βοηθήσας αὐτός τε ἀπέθανεν ἐν τῇ μάχῃ καὶ οἱ τῶν Ἀργείων λογάδες.

Amb el temps, els flègies, per insensatesa i gosadia, van separar-se dels altres orcomenis i començaren a saquejar els seus veïns. Finalment fins i tot marxaren contra el santuari de Delfos per saquejar-lo. Llavors també Filammó va córrer en auxili contra ells amb uns argius escollits; ell mateix i els argius escollits van morir en la batalla.

⁷⁵⁴ La transformació de Níobe en pedra ja és coneguda des d'Homer (*Il.* 24.599 i s.); de manera explícita es parla ja del lloc i del destí final (24.615-17): ἐν Σιπύλῳ, ὅθι φασὶ θεῶν ἔμμεναι εὐνάς / νυμφάων, αἳ τ' ἄμφ' Ἀχελώϊον ἐρρώσαντο, / ἔνθα λίθος περ ἐοῦσα θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει.

⁷⁵⁵ Cf. l'apartat intítulat "Poetes guerrers: Eumolp, Filammó", esp. p. 280 i s.

El motiu que ens enllaça Filammó i Amfíon casualment és el poble dels flègies. Ells, com a destructors i desafiadors de l'ordre dels déus, de l'ordre d'Apol·lo, ataquen el santuari que Filammó defensa i ataquen la murada que Amfíon va construir en una acció suprema de civilització. En tots dos casos, les gestes dels poetes comportaven una ratificació del poder d'Apol·lo. Filammó va instaurar els cors i els himnes que honraven Apol·lo i Amfíon va rebre d'Apol·lo la lira que havia de construir les murades i el nou ordre⁷⁵⁶. Els flègies també moren per la mà executora d'Apol·lo i per tant es perpetua el domini del déu. No obstant això, excepcionalment, no tenim testimonis de la vinculació d'aquest poeta amb un culte heroic emparat per Apol·lo, com passa sovint amb els herois morts per un déu.

El cas d'Eumolp es pot interpretar de manera similar, si tenim en compte que les circumstàncies de la mort condueixen altre cop a un acte d'instauració d'un nou ordre a la ciutat.

Eumolp el traci mor a mans d'Erecteu quan amb els seus compatriotes acudeixen a Eleusis per combatre els atenesos. La seva mort desencadena la venjança de Posidó contra Erecteu. Si seguim el fil de l'*Erecteu* euripídi, aquestes morts menen a la instauració dels misteris a Eleusis i del culte d'Erecteu-Posidó a l'acròpoli. És a dir, s'estableix una nova referència cultural a Atenes⁷⁵⁷.

El darrer poeta de qui s'explica una mort en el transcurs d'una guerra és Epimènides. Pausània relata, quan parla del sepulcre del cretenc a Argos, una versió sobre aquest episodi (2.21.3 = Epim. fr. 31a B):

πρὸ δὲ τοῦ ναοῦ τῆς Ἀθηνᾶς Ἐπιμενίδου λέγουσιν εἶναι τάφον·
Λακεδαιμονίους γὰρ πολεμήσαντας πρὸς Κνωσσίους ἐλεῖν ζῶντα

⁷⁵⁶ Eumel, l'autor més antic que donava notícia de la cessió de la lira a Amfíon, determinava que el donant era Hermes i no Apol·lo; ara bé, a partir de Ferecides, el déu Apol·lo apareix en la mateixa funció i alterna amb Hermes, les Muses i fins i tot amb Zeus. Cf. p. 179 i s.

⁷⁵⁷ CLAVO (2013) explica la geografia política que proposa Eurípides a l'*Erecteu* a partir del paral·lel que combina el centre de l'acròpoli i Esparta, d'una banda, i Eleusis i Tràcia, de l'altra, i dóna el valor i la justificació de cada un d'aquests elements en el context literari i religiós, però també polític, del moment de la representació de la tragèdia. La mort d'Eumolp i la d'Erecteu són una cara de la proposta d'Eurípides de la qual formen part també la instauració dels sacerdocis vinculats amb els protagonistes i la connexió amb la dimensió cosmològica que proporcionaven els cultes evocats (Eleusis i Amicles).

Ἐπιμενίδην, λαβόντας δὲ ἀποκτεῖναι, διότι σφίσιν οὐκ αἴσια ἐμαντεύετο, αὐτοὶ δὲ ἀνελόμενοι θάψαι ταύτη φασί.

Davant del temple d'Atena diuen que hi ha la tomba d'Epimènides. Els lacedemonis, quan van fer la guerra contra els de Cnossos, capturaren viu Epimènides i, un cop agafat, el mataren perquè no els donava vaticinis favorables. Els argius expliquen que en recuperaren el cadàver i l'enterraren aquí.

És precisament allò que havia enaltit i qualificat Epimènides, la profecia verídica, el que el condueix a la mort. Aquesta mort, doncs, pregona el valor del poeta i dóna sentit a les conseqüències que se'n deriven: la importància de les seves despulles, l'interès per posseir-les i, especialment, la natura peculiar del cadàver, tatuat amb els oracles que li podrien haver provocat la mort. La veu deixa d'emetre, però la pell en continua la funció⁷⁵⁸.

El tema de les disputes pel cadàver de poetes, herois i altres personatges il·lustres és habitual en els relats mitogràfics que recollen historiadors i viatgers al llarg del territori grec. Aquestes controvèrsies solien ser alimentades per l'existència de túmuls o sepulcres que honraven la memòria del poeta. Interessava, doncs, donar proves que testimoniessin que veritablement aquell lloc en guardava les despulles. Fins aquí, la notícia de Pausànias no s'aparta d'aquest patró general. No obstant això, se'n fa més difícil explicar la presència dels argius en aquesta contalla. Pausànias fa conèixer també l'opinió divergent dels laconis, que afirmaven que no havien fet cap guerra contra Cnossos⁷⁵⁹. De fet, també deien que disposaven del cadàver. Molt probablement, la història es desenvolupà com a contrapès a la formació de la tradició espartana d'Epimènides i alimentà litigis que no necessàriament havien de tenir el punt de partida en cap fet real. La llegenda d'Epimènides a Esparta està prou desenvolupada per poder conjecturar tant el naixement d'aquestes contalles com de les que en discutien la veracitat.

Sembla, tanmateix, que les versions cretenca i espartana de la vida d'Epimènides no inclouen una mort violenta. No sembla forassenyat deduir el motiu de la mort natural, conseqüent amb la contalla que explicava que, en trobar el cadàver, comprovaren que tenia el cos tatuat.

⁷⁵⁸ Cf. SVENBRO (1988), p. 150-160.

⁷⁵⁹ 3.12.11, on parla de la construcció d'un temple a Esparta. Cf. "Epimènides a Atenes i a Esparta", esp. p. 342.

La mort natural: Museu i Epimènides

Una manera poc freqüent de morir entre els herois és la de la mort natural. Sembla també que aquesta mort va associada a una certa longevitat, confirmada en el cas d'Epimènides i de Museu. Precisament, se'ls rememora i se'ls atorga una glòria en el món dels vius que es concreta en monuments funeraris, o en el record d'alguna circumstància especial que sobrevé després de morir. Farem un repàs dels monuments, tombes o cultes associats en un apartat següent⁷⁶⁰; hi inclourem, per exemple, el monument funerari de Museu. Del decés del poeta atenès, tanmateix, no en sabem pràcticament res, llevat que va morir de vell i a quin lloc va ser sepultat, que varia entre Atenes i Fàleron⁷⁶¹.

És Pausània qui ens n'explica aquesta versió (1.25.8): ἔστι δὲ ἐντὸς τοῦ περιβόλου τοῦ ἀρχαίου τὸ Μουσεῖον ἀπαντικρὺ τῆς ἀκροπόλεως λόφος, ἐνθα Μουσαῖον αἰδεῖν καὶ ἀποθανόντα γῆραι ταφῆναι λέγουσιν. L'edat avançada i l'absència de violència és un element que destaca, per poc freqüent, entre les tipologies de les morts dels poetes.

Recuperarem finalment una notícia sobre la mort d'Epimènides que contradiu la que ens ofereix Pausània sobre la mort en combat entre els de Cnossos i els espartans. Ens arriba de les pàgines de Diògenes Laerci (1.112). Ens aporta una informació de Flegont de Tralles, que, en el segle II dC, va escriure una obra sobre persones que havien tingut una vida molt llarga. Aquest llistat devia incorporar-ne els noms, però també oracles i altres informacions anecdòtiques. Flegont hi explicava que Epimènides va morir a Creta, després de tornar d'Atenes, a l'edat de cent cinquanta-set anys⁷⁶²; encara que Sosibi, l'historiador espartà (*FGrHist* 595 F 15), afirmi que el cos era conservat a Esparta, no s'infereix que hagués mort allà.

La mort abans d'hora: Himeneu

Hem pogut resseguir el motiu de la mort prematura del poeta en les contalles referents a Linos, per exemple, encara que aquest no n'era el tret definitori. En canvi, el cas d'Himeneu, tot i presentar també altres maneres de morir, il·lustra amb claredat i des d'antic la mort del poeta abans d'hora i l'origen del cant amb el seu nom. Iàlem, un altre germà seu, fill de Cal·líope, mor prematurament i és plangut per la mateixa circumstància per la seva mare. Igualment dona nom al cant del plany que permetia

⁷⁶⁰ Cf. "Culte heroic al poeta", p. 381 i s.

⁷⁶¹ PAUS. 1.25.8 (= Mus. fr. 44 B) i DIOG. LAERT. 1.3 (= Mus. fr. 45 B).

⁷⁶² *FGrHist* 257 F 38.

que hom recordés l'heroi jove mort cada vegada que es cantava en circumstàncies luctuoses⁷⁶³.

Himeneu és una figura mítica que representa una divinitat relacionada amb el matrimoni. En la iconografia apareix amb una torxa a la mà acompanyant altres éssers divins en el seguici nupcial. A partir del seu nom, doncs, s'anomenava himeneu el cant que s'entonava en les noces i, per aquest motiu, els autors antics cercaren d'explicar per quina causa li havia quedat transferida aquesta denominació. En la major part d'històries, el tret definitori és la mort del jove en moments relacionats amb les cerimònies nupcials. Malgrat tot, hi ha dues versions locals, una en l'esfera atenesa i una altra d'argiva, que no tenen en compte la mort del jove sinó més aviat un reguitzell de peripècies, també relacionades amb el matrimoni, més properes a la novel·la romàntica.

Aquesta figura està relacionada, doncs, amb el cant i la poesia que s'interpretava en les noces. Oscil·la entre el pla diví i el pla humà, com altres poetes que queden inserits en una línia genealògica que combina déus, deesses, Muses i mortals⁷⁶⁴. La tradició més antiga d'Himeneu, caracteritzat com a fill de la Musa Cal·líope, prové del fr. 128c S-M de Píndar en què és considerat germà d'Orfeu, Iàlem i Linos.

ἀ δ' Ὑμέναιον, <ὄν> ἐν γάμοισι χροῖζόμενον
 ...κτον σύμπρωτον λάβεν,
 ἐσχάτοις ὕμνοισιν·

Els versos que fan referència al jove indiquen dos fets importants: la instauració d'un *threnos* que recorda Himeneu (un motiu típic en la seqüència de les morts dels poetes) i l'anomalia del moment de la mort, precisament quan la seva pell va ser tocada en les noces, amb les connotacions eròtiques de l'expressió ἐν γάμοισι χροῖζόμενον⁷⁶⁵.

El poema planteja el dubte de com poden encaixar dos tipus de cant clarament

⁷⁶³ Sobre les similituds en la funció del cant del linos i el iàlem, cf. n. 37, p. 34, i n. 163, p. 84.

⁷⁶⁴ La genealogia d'Himeneu ha estat tractada conjuntament amb la d'Orfeu i la de Linos com a descendent de la Musa Cal·líope i d'Apol·lo, però hem observat altres variants d'aquesta possibilitat: també se'l va considerar fill d'Urània o de Terpsícora; pel que fa al pare, teníem en compte, a més d'Apol·lo, també Magnes. L'autor llatí Servi ens fa arribar que era descendent d'Afrodita i Dionís, en una mena de combinació que suggereix simbòlicament la proximitat i atracció entre l'amor i el vi. Cf. p. 29 i 84.

⁷⁶⁵ CANNATÀ FERA (1990), p. 153-4.

trenòdics amb l'himeneu, que hauria de tenir un to festiu aparentment.

Alexiou⁷⁶⁶ analitza la tradició del lament pel casament com a tipus específic que connecta les noces i la mort. Aporta exemples de la tradició grega moderna que podrien beure de fonts antigues amb el tema de fons de la mort com a casament en el més enllà. Descriu també l'estranyesa de la personificació a Píndar al costat de Linos i Iàlem: "his nuptial hymn was, in one sense, the exact antithesis of the funeral songs associated with his brothers Linos and Ialemos; and yet the close connection between marriage and death, which has a long history in Greek tradition, is further borne out by Hymenaios' tragic intervention in so many funeral scenes in art and literature, where he quenches or reverses the marriage torches, and turns the wedding celebrations into funeral lamentation" (p. 58).

Els himeneus pròpiament dits que podem recuperar en la literatura grega antiga de vegades incorporen aquest aire trist, ja sigui perquè signifiquen l'inici d'una nova vida, amb la consegüent pèrdua de l'estatus anterior, ja sigui per les circumstàncies que emmarquen el moment del cant. En són testimonis el fr. 104a Voigt de Safo o alguns himeneus que trobem a la tragèdia, cantats per les joves que veuen com el seu espòs serà Hades⁷⁶⁷, els cants d'amor i de mort que rescatem de l'epigramàtica fúnebre a l'*Antologia Palatina* o les inscripcions funeràries. Pel que fa a l'associació de les noces i la mort, deixem aquí constància de l'escena com Ovidi (*Met.* 10.1-10) recorda que Himeneu s'adreça al país dels cícons amb la flama apagada i no arribà a temps de beneir el casament d'Orfeu: la serp ja havia rosegat la vida d'Eurídice. La simbologia habitual per marcar la intervenció fallida d'Himeneu recorre a la imatge de les torxes apagades i és un tòpic del tema de la mort en comptes del casament⁷⁶⁸.

D'altra banda, Cannatà Fera⁷⁶⁹, en comentar el fragment, considera que si Himeneu, i el cant que en plora la mort prematura, quedava encaixat en aquesta composició pindàrica entre els cants per a Iàlem i per a Linos, també planyívols, hauríem d'inferir que el personatge tenia en el seu bagatge mític un element luctuós. Segons l'autora, el cant nupcial contenia unes notes de tristesa perquè es coneixia el

⁷⁶⁶ ALEXIOU (1974), p. 58 i 120-122.; SEAFORD (1987), per a l'explotació en la tragèdia de l'element negatiu de la transició cap al nou estatus de la jove casada. La característica principal d'aquest tractament de les noces (i del cant de l'himeneu) entre els tràgics és la subversió del ritual.

⁷⁶⁷ Citem aquí el que entona Cassandra a EUR. *Tr.* 308 i s.

⁷⁶⁸ Es pot associar amb la foscor de l'Hades, segons SEAFORD (1987), p. 110, n. 40.

⁷⁶⁹ CANNATÀ FERA (1990), p. 136-156. Per a la consideració com a cant de plany i la relació amb l'estructura del poema, p. 137 i s.

fat trist que dugué a morir Himeneu el dia mateix de les seves noces: “il suo canto nuziale si trasforma dunque in canto funebre” (p. 140). Així doncs, Píndar uneix tres tipus de *threnoi*, el linos, l'himeneu i el iàlem, amb la funció de marcar el moment mític de la mort dels joves per lligar-la amb la situació actual que recull el poeta: “nel *threnos* in generale e in questo pindarico in particolare, la funzione del mito doveva essere soprattutto consolatoria: anche i figli di una Musa sono stai seppelliti e compianti, no possono sfuggire a questa sorte i mortali” (p. 143).

Tenint present aquest primer testimoni sobre Himeneu, recuperarem les altres contalles que expliquen la mort del poeta.

Corneli Balbus⁷⁷⁰ coneixia una tradició, compartida parcialment per altres autors, que feia d'Himeneu un músic expert, jove, que va morir quan cantava a les noces de Liber i Altea. Aquest seria el motiu de la invocació en els casaments.

Servi (*Ecl.* 8.30), en un altre punt en el qual comenta l'aparició d'Himeneu, canvia algun detall de la llegenda que ens ofería, però continuem amb una similitud en la història que ens donava Corneli Balbus:

in eodem monte Hesperus coli dicitur, qui Hymenaeum, speciosum puerum, amasse dicitur: qui Hymenaeus fertur in nuptiis Ariadnes et Liberi patris vocem perdidisse cantando: ex cuius nomine nuptiae dictae sunt.

En aquesta mateixa muntanya es diu que es venera Hèspèr, el qual va estimar Himeneu, un jove bell. S'explica que aquest Himeneu va perdre la veu cantant a les noces d'Ariadna i del pare Liber: d'Himeneu prenen el nom les noces.

El fet de perdre la veu és assimilable a la pèrdua de la condició poètica, com passava amb Tàmiris, però entre aquests dos exemples no sembla haver-hi més que una simple coincidència.

Alguns autors tardans no parlen de la mort d'Himeneu sinó de la desaparició de la cambra de noces. Així doncs, al costat d'altres versions de la història, Foci i Tzetzes parlen d'aquesta mena d'esvaniment del jove, en la línia d'altres herois que desapareixen sense deixar rastre:

⁷⁷⁰ El text s'insereix en el comentari de Servi (*Aen.* 4.127), en què a més d'informar de dos altres motius per als nom del cant (Himeneu va tenir unes bones noces o les va inventar), incorpora el motiu de la mort del jove.

Phot. Bibl. 293 (= p. 321 Bekker) Ὑμέναιον δὲ ἐν γάμοις ᾄδεσθαί φησι κατὰ πόθον καὶ ζήτησιν Ὑμεναίου τοῦ Τερψιχόρας, ὃν φασὶ γήμαντα ἀφανῆ γενέσθαι.

Diuen que en les noces canten l'himeneu a propòsit de l'enyor i la recerca d'Himeneu, el fill de Terpsícora de qui es conta que va desaparèixer després del casament.

Tzetzes (Chil. 13.599-600) οἱ μὲν Ἀργεῖον λέγοντες Ὑμέναιον τυγχάνειν, / παῖδα τῆς Τερψιχόρης δὲ παστοῦ ἠφανισμένον).

Uns diuen que Himeneu era argiu, fill de Terpsícora, i que va desaparèixer de la cambra nupcial.

No deixarem encara el personatge sense fer una breu aturada en dues contalles més, unes versions potser més amables del mite. La primera, explicada per Servi (*in Aen.* 4.127) ens el presenta com a fill de Dionís i Afrodita. El jove, per haver tingut un bon casament, va donar nom al cant que s'hi interpretava.

En oposició a la concepció funesta del cant de l'himeneu, s'aixecava una tradició que feia d'Himeneu un jove que va alliberar les noies ateneses i per la qual cosa és invocat en les noces, com Talassi a Roma, en record joiós d'aquesta acció. Servi (*in Aen.* 1.651) n' il·lustra la narració bàsica⁷⁷¹:

Hymenaeus autem ut alii dicunt deus est nuptiarum, ut alii, quidam iuvenis fuit, qui die nuptiarum oppressus ruina est, unde expiationis causa nominatur in nuptiis. Falsum est autem: nam vitari magis debuit nomen extincti. sed hoc habet veritas: Hymenaeus quidam apud Athenas inter bella saevissima virgines liberavit, quam ob causam nubentes eius invocant nomen, quasi liberatoris virginitatis.

Himeneu, segons diuen uns, és el déu de les noces i, segons d'altres, va ser un jove que va ser colpit per una desgràcia el dia de les noces; per això, se'n

⁷⁷¹ Servi tracta també aquesta figura i desenvolupa més detalls de la llegenda de l'alliberador de les joves ateneses a *in Aen.* 4.99.

pronuncia el nom en els casaments a manera d'expiació. Però això és fals, perquè amb més motiu s'ha d'evitar el nom d'un mort. La veritat és com segueix: un cert Himeneu va alliberar unes noies a Atenes en unes guerres despietades i per aquest motiu les que s'han de casar n'invoquen el nom, com a alliberador de la virginitat.

La contalla que transmet Lantanci Plàcid (*ad Stat. Theb.* 3.283) hi afegeix elements que compliquen més la trama. El jove Himeneu, enamorat d'una noia noble, però menyspreat per la seva família, la va seguir, disfressat de dona, a les cerimònies dels misteris d'Eleusis, però uns pirates capturaren la comitiva de dones. Himeneu mata els pirates i retorna les joves a Atenes, on obté com a premi la mà de la seva estimada. Se sumen a aquesta versió l'aportació de Servi i la del Mitògraf Vaticà (1.75). És també una de les variants que té en compte Foci, com hem pogut llegir, i Eustati (*in Il.* 18.493) es fa eco de les dues versions: la del jove mort abans d'hora (πρὸ ὥρας θανόντα) i la del jove (argiu, en aquest cas) que s'enfronta als pirates. És una mostra de la tradició argiva, que es distingeix de l'atenesa bàsicament pel lloc de procedència del jove i la concreció dels pirates, en aquest cas pelasgs. Tanmateix la trama no varia substancialment: s'hi afegeixen més o menys elements, però la circumstància que dóna nom al cant és la memòria d'aquesta gesta.

La característica més antiga del poeta és, sens dubte, la mort prematura, sense haver culminat el matrimoni. El poeta és peça central del ritus de pas entre un estatus i un altre i el cant que el recorda representa la vinculació del poeta primer amb el present. Himeneu inaugura una nova seqüència ritual que es repeteix en cada casament i la lliga a la poesia i el cant, en l'esfera sacra i religiosa.

Laments per la mort

La pràctica de la lamentació ritual és atestada des de les primeres manifestacions literàries i iconogràfiques gregues i obeeix a uns patrons rituals codificats que envolten el procés de la mort, la sepultura i els honors fúnebres per als difunts⁷⁷². Així doncs, la manera com la gent corrent lamentava el morts a la Grècia

⁷⁷² ALEXIOU (1974), p. 3-23; VERMEULE (1979), p. 42-82. Els *λάρνακες* del període micènic ens proporcionen els primers testimonis icònics de la gestualitat associada al cant del lament (els braços de les dones aixecats); la tradició literària és inaugurada per alguns passatges de l'èpica

antiga comparteix una mateixa tradició que podem reconèixer parcialment en les tradicions biogràfiques dels poetes mítics, ja sigui en les descripcions de les formalitats rituals del procés, ja sigui en la connexió del poeta amb els orígens del cant.

D'altra banda, el cant del lament és un dels motius típics que s'associen a la mort dels herois. Malgrat tot, aquest tema no apareix generalitzat ni de manera recurrent entre els motius biogràfics dels poetes mítics, sinó que ha quedat restringit a algunes figures, per bé que força representatives. Hem parlat del cant de lament que s'originà per la mort de Linos i d'Himeneu. Només hi afegirem algunes puntualitzacions. També tractarem el lament per la mort d'Orfeu. Els autors que el descriuen, ja d'època hel·lenística i romana, utilitzen aquest motiu com a ornament a l'episodi de la mort, alhora que aprofiten per recordar els trets característics de la poesia d'Orfeu. La seva poesia esdevé model del cant que entonen divinitats o persones per plànyer-lo i es reproduïxen els mateixos efectes que provocava la seva música sobre els éssers inanimats. La tradició sobre el lament per aquests poetes podria venir dels versos de Píndar (fr. 128c Sn.-Maehl.), que ja hem comentat en diversos apartats d'aquest estudi.

Els laments per Linos

Cronològicament, Linos inaugura la tradició del cant en honor al poeta. Partint de la línia de la interpretació de figures com Adonis, Alexiou ha sistematitzat els trets que agermanen algunes personatges mítics celebrats amb laments com Adonis, Jacint, Mariandinos o Linos⁷⁷³. Els paral·lels orientals serien la base de la formulació d'aquesta teoria interpretativa que signà l'estudiós de la religió Frazer, segons el qual aquests noms correspondrien a una mena de divinitat de la vegetació que anualment moria i ressuscitava. No entrarem en les discussions sobre els orígens d'aquestes figures i de la relació entre aquest culte de la vegetació i els rituals que es duïen en honor seu⁷⁷⁴. Volem remarcar, tanmateix, que els testimonis sobre Linos no

homèrica: *Il.* 18.317 i s. (Aquil·les col·loca les mans sobre el pit de Pàtrocle) i *Il.* 24.718 i s. (Andròmaca sosté el cap d'Hèctor). Alguns exemples de gestos rituals a la tragèdia: AESCH. *Choe.* 8-9 i 423-8; SOPH. *El.* 88-91; EUR. *Suppl.* 71-78.

⁷⁷³ ALEXIOU (1974), p. 57-60. La primera referència coneguda a Adonis és al fragment 140 Voigt atribuït a Safo en què apareix un lament, amb estructura antifonal, que canten Afrodita i les Ninfes per plànyer la mort d'Adonis. Les properes referències ja vénen de la mà dels poetes còmics de la meitat del V aC (per exemple, ARISTOPHAN. *Lys.* 387-98)

⁷⁷⁴ La teoria de FRAZER (1922) ha quedat superada amb les aportacions d'autors com BURKERT (1979), p. 99-122, que discuteix la suposada connexió amb rituals de vida i mort del déu de la

deixen en cap cas intuir una relació amb la mort i la resurrecció. Més aviat, els testimonis antics ens guien més vers una personificació d'un antic cant de plany o potser d'una cançó pagesa de verema. Homer sembla referir-se al cant (*Il.* 18.569-570) i a partir d'Hesíode (fr. 305 i 306 MW = Lin. fr. 2 i 3 B) ja se comencen a concretar els motius biogràfics que van conformant la figura del Linos poeta. Amb el temps, se li van afegint més elements: una genealogia definida, una producció poètica i musical, una mort abans d'hora, uns deixebles... Tot plegat una biografia molt vinculada amb la música.

A més a més, volem referir-nos també a dues aportacions d'Alexiou en l'anàlisi d'aquests personatges: una és la particularitat grega de personificar-los en un jove mort en la plenitud; l'altra, la connexió amb els progressos musicals, "the development from primitive to ordered music with the adaptation and refinement of an early Oriental type of lament" (p. 59).

La joventut del poeta és un aspecte a precisar en abordar la figura de Linos: la complexitat de les tradicions impedeix reduir-lo a només una cara del personatge i la interacció entre les versions, els cultes, les convencions i tradicions literàries i artístiques han d'haver jugat un paper en la distorsió d'aquest caràcter fúnebre primitiu. Per trobar un Linos mort com un jove en la plenitud⁷⁷⁵, només podem recórrer a la imatge que ens dona Píndar (fr. 128c Sn.-Maehl.), amb el lament de la Musa Cal·líope per la mort dels seus fills. La resta de versions, l'infant a la tradició d'Argos o el mestre d'Hèracles, no fan pressuposar aquesta característica. La mort en l'enfrontament amb Apol·lo no la deixa clara tampoc: respon a un patró que hem vist ben definit entre poetes i herois en general. El caràcter fonamental de la mort de Linos, des del nostre punt de vista, seria la violència. En canvi, la joventut és una constant en les tradicions biogràfiques sobre Himeneu, com en les d'Adonis i els altres herois lamentats amb qui Alexiou el compara.

La relació amb els progressos musicals es va introduir en les construccions biogràfiques dels poetes tant mítics com històrics a partir del segle V i va mantenir-se constant al llarg dels temps, amb variacions i ampliacions dels camps en què la seva

vegetació i argumenta que els paral·lels orientals i els elements estructurals del mite (mort i resurrecció) no són compartits en tots els casos. Alguns factors que determinaren la comparació entre aquests mites i els rituals associats es poden explicar per una convergència de les tradicions en època tardana (cf. també BREMMER (2002), p. 52-54, i SILVA (2002), p. 118 i n. 14). Detienne (*Les jardins d'Adonis*. Paris, 1972), d'altra banda, analitza el mite d'Adonis en el context del culte que se li retia a les Adònies i en determina el significat mitjançant els paral·lelismes i el contrast amb les Tesmofòries en honor a Demèter.

⁷⁷⁵ Cf. "Les morts de Linos", p. 355.

aportació va ser innovadora. La figura de Linos integra aquest motiu, que és comú en contalles d'herois de diversa mena, també els que són lamentats. La connexió que Alexiou assenyala és esperable: el cant pel jove mort el lliga amb la música. Ens sembla, més aviat, que aquesta mena de temes, com inventar el tipus de cant o innovar en l'instrument amb què s'executa, es poden interpretar millor com a concrecions de l'interès dels antics per l'etiologia del lament per al jove mort. No és un tret distintiu d'aquestes figures, sinó una característica compartida per personatges de diversa mena que s'integren en la categoria d'herois culturals.

Ara bé, és innegable que els grecs antics van veure similituds entre algunes figures orientals i les gregues i que aquesta similitud es concretava en un cant de plany. Heròdot mateix (2.79) parla de les coincidències amb cultes d'Egipte, Fenícia o Xipre i identifica el lament per Linos amb el del Maneros egipci, el nom del fill unigènit del primer rei egipci. Heròdot identifica la tonada de plany per al jove mort abans d'hora amb el cant de Linos; així doncs, ens trobaríem amb un dels nombrosos deutes que suposadament tenien els grecs amb l'Orient. El testimoni de Pausània inverteix la seqüència d'Heròdot i atribueix al cant un origen grec: el dol per Linos es va estendre per tot el món bàrbar i a Egipte prengué el nom de Maneros. Per argumentar en favor de l'antiguitat del cant, comenta que Pamfos, ὃς Ἀθηναίοις τῶν ὕμνων ἐποίησε τοὺς ἀρχαιοτάτους, va nomenar-lo Etolinos ("Linos malastruc"), el nom amb el qual Safo el va celebrar en un poema juntament amb Adonis (fr. 140 b).

L'aportació herodotea, doncs, donaria forma al paral·lel oriental. A partir d'aquí resta la porta oberta per "hel·lenitzar" una tradició egípcia⁷⁷⁶. No oblidem, però, que l'historiador es refereix a la similitud d'un cant de lament i no identifica els herois. Sembla raonable també descartar les relacions de Linos amb la vegetació. Els paral·lels amb altres figures orientals ens semblen forçats. No encaixa en un grup de personatges que "all appear to have originated in some kind of vegetation cult, in which the reaping of the corn or the harvesting of the vine, fruit and flowers was lamented"⁷⁷⁷. Malgrat tot, la imatge d'un jove cantant en una escena de verema, la descripció d'Hesíode i la imatge de la Musa plorant els fills morts abans d'hora podrien haver donat peu a la inserció de motius biogràfics que fan un efecte acumulatiu sobre el personatge. Des del nostre punt de vista, però, seria un error prendre'ls conjuntament i superposar-los, perquè ens aboquen a una imatge del poeta desenfocada en la qual tot sembla cabre-hi. L'existència del cant de lament va

⁷⁷⁶ Cf. "El viatge a terres estrangeres", p. 258.

⁷⁷⁷ ALEXIOU (1974), p. 59.

contribuir a l'especulació per desentrellar els orígens d'un heroi que s'adaptava bé al model d'heroi cultural associat amb la música i la poesia, però aquesta no era l'única tradició viva. Entre la veneració local i la presència en els referents literaris, religiosos i culturals panhel·lènics, Linos ja va ser per als antics una figura polièdrica, mala de reduir a una sola explicació; els estudis posteriors han contribuït a afegir més elements al bagatge biogràfic d'un poeta que defuig la classificació i la simplificació.

Els laments per Orfeu

Els laments per Orfeu prenen com a motiu central el dol de la Musa per haver perdut el poeta que encarnava l'excel·lència en l'art que patroneja. També el fet de ser fill de Cal·líope afavoreix aquesta imatge, que troba la màxima expressió en la poesia hel·lenística.

Comencem, en primer lloc, amb un epigrama que dedica Antípatre de Sidó a Orfeu. Hi esmenta el plor que vessen la mare Cal·líope i les altres Muses per recordar que ni els éssers divins no poden alliberar els seus fills de la mort (ANTIP. SIDON. *Anth. Pal.* 7.8 (n. 10, 228-235 Gow-Page = OF 1032):

Οὐκέτι θελγομένας, Ὀρφεῦ, δρύας, οὐκέτι πέτρας
 ἄξεις, οὐ θηρῶν αὐτονόμους ἀγέλας·
 οὐκέτι κοιμάσεις ἀνέμων βρόμον, οὐχὶ χάλαζαν,
 οὐ νιφετῶν συρμούς, οὐ παταγεῦσαν ἄλα.
 ὄλεο γάρ· σὲ δὲ πολλὰ κατωδύραντο θύγατρεις
 Μναμοσύνας, μάτηρ δ' ἔξοχα Καλλιόπα.
 τί φθιμένοις στοναχεῦμεν ἐφ' υἰάσιν, ἀνίκ' ἀλαλκεῖν
 τῶν παίδων Αἴδαν οὐδὲ θεοῖς δύναμις.

Ja no t'enduràs, Orfeu, ni alzines encisades, ni roques, ni els ramats lliures de feres. Ja no adormiràs el fragor dels vents, ni el calabruix, ni trombes de neu, ni la mar remorosa. Has mort. I bé et ploren les filles de Mnemòsine i, més encara, la mare Cal·líope. Per què gemeguem pels fills quan moren, si allunyar l'Hades dels seus ni els déus no poden.

El motiu recorda en alguns aspectes el lament de la Musa mare de Resos (*Rhes.* 938-949), en el qual apareixen citats Orfeu i Museu també. L'autor coneix la tradició literària sobre el poeta, perquè utilitza alguns temes que ja Simònides aplicà a

la poesia d'Orfeu: el poder del seu cant aconseguix dominar i commoure la natura i els arbres, els animals i les aigües es mouen al so de la seva música⁷⁷⁸. Aquest tema tenia una llarga tradició sobretot en les fonts literàries i tindria relació amb les propietats màgiques del cant d'Orfeu. L'efecte de la seva música està lligat a l'acció civilitzadora de la natura i les propietats màgiques que se li atribuïen tenien un paral·lel a les que podien provocar els mags, alguns eixarms que ens han pervingut en paper o certs personatges del mite com Medea, una maga també⁷⁷⁹.

A més a més, sembla que Antípatre inauguraria la tradició d'associar l'efecte de la poesia d'Orfeu amb el verb θέλω, per indicar l'encanteri a què el poeta pot sotmetre la natura. Les referències més antigues només esmentaven com el cant d'Orfeu podia atreure la natura, però no incorporar aquesta connotació màgica a l'efecte del cant. Les retrobem en autors posteriors com Diodor de Sicília, Lluçà o Filòstrat i denoten una evolució de la imatge que els antics es van anar formant sobre el poeta mític⁷⁸⁰.

Un segon epigrama, aquest cop anònim, deixa també constància del plany per la mort d'Orfeu, protagonitzat per les dones tràcies (aquí esmentades amb el nom de bistònides), Apol·lo i les Muses i, de nou, les pedres i alzines que havia encisat abans (*Anth. Pal.* 7.10 = Anon. 31 Page = OF 1054 II):

Καλλιόπης Ὀρφῆα καὶ Οἰάγοιο θανόντα
 ἔκλαυσαν ξανθαὶ μυρία Βιστονίδες,
 στικτοὺς δ' ἠμάξαντο βραχίονας, ἀμφὶ μελαίνῃ
 δευόμεναι σποδιῇ Θρηίκιον πλόκαμον·
 καὶ δ' αὐταὶ στοναχεῦντι σὺν εὐφόρμυγι Λυκεΐῳ
 ἔρρηξαν Μοῦσαι δάκρυα Πιερίδες
 μυρόμεναι τὸν ἀοιδόν· ἐπωδύραντο δὲ πέτραι
 καὶ δρῦες, ὡς ἐρατῇ τὸ πρὶν ἔθελγε λύρη.

Van plorar la mort d'Orfeu, fill de Cal·líope i Eagre, incomptables, les rosses bistònides; tacaren de sang els braços tatuats i ompliren de cendra negra el cabell

⁷⁷⁸ SIMONID. fr. 62 (= PMG 567 Page); AESCH. *Ag.* 1629-1631; EUR. *Bacch.* 560-64. La descripció més completa de l'efecte del cant ens ve de la poesia d'Ovidi a *Met.* 10.88 i s.

⁷⁷⁹ MOLINA (2008), p. 40-50.

⁷⁸⁰ DIODOR. 37.30.2, LUCIAN. *De Astrol.* 10, PHILOSTR. *Vit. Apoll.* 1.25, PHILOSTR. *Im.* 2.15.1; PHILOSTR. *IUN. Im.* 870-1.

traci. Plorava Liceu de bella lira i, amb ell, les Muses pièrides esclafiren el plor vessant llàgrimes pel poeta. Es lamentaven pedres i alzines que abans amb la dolça lira encisava.

Es combinen els planys del déu i les Muses amb els costums i ritus funeraris dels tracis, la laceració ritual dels braços tatuats i l'ús de la cendra en les cabelleres. En tots dos casos, els autors recorren a la imatge de la natura que participa en el plany per la mort d'un jove, ben representada en època hel·lenística pel *Plany per Adonis* de Bió⁷⁸¹ (v. 31-36).

Prodigis i destí post mortem

Abans que es faci efectiu el culte al poeta, després de la mort poden produir-se alguns fets que preludien el destí final del reconeixement de la divinitat i la prescripció d'un culte o d'una acceptació entre els humans. En aquest apartat, hi hem inclòs alguns relats que esmenten prodigis relacionats amb el cadàver del poeta i amb el destí que li prepara la instància divina.

Catasterismes

Entre els destins habituals d'herois que reben el reconeixement dels déus, el catasterisme de l'heroi o d'algun element molt associat a ell va esdevenir un motiu biogràfic, especialment a partir de l'època hel·lenística quan el gust per l'erudició i el detall van empènyer poetes i erudits a aparellar personatges mítics amb constel·lacions. Tenim notícia de catasterismes relacionats amb Orfeu i Tàmiris. La transformació del poeta o d'un element molt vinculat a ell es produeix després de la mort en tots dos casos i comporta el reconeixement per part de la divinitat.

Eratòstenes és qui primer ens ofereix el relat de com la lira d'Orfeu va ser transformada en constel·lació. Zeus dugué a terme aquest catasterisme a petició de les Muses després d'haver sepultat els membres d'Orfeu⁷⁸². En el relat d'Eratòstenes, hi destaca un episodi important de la llegenda d'Orfeu: la mort del poeta a mans de les Bassàrides, com ho presentà Èsquil, i el relat de la creació de la lira per part

⁷⁸¹ Esp. v. 31-36. En aquest poema es recorre a la imatge de rius, arbres, fonts i muntanyes plorant per Adonis després de ser mort per un senglar mentre caçava. Hi destaquem també la intervenció d'Himeneu que canvia el cant de noces per un de lament (v. 87-90).

⁷⁸² La versió de l'episodi que ofereix un dels escolis a Arat (SCHOL. BP Arat. 269 = OF 1074 II) dona com a intermediari Museu en comptes de les Muses. Cf. p. 183.

d'Hermes, la possessió d'Apol·lo i la posterior cessió a Orfeu⁷⁸³. Higí (*Astron.* 2.7) es declara deutor de la tradició d'Eratòstenes i en fa un relat molt similar: el catasterisme de la lira es produeix a petició de la Musa i els déus hi consenten per l'actitud pietosa que havia demostrat Orfeu.

La literatura astronòmica ha deixat encara més testimonis sobre el catasterisme de la lira d'Orfeu. Només destacarem alguns versos de Marc Manili⁷⁸⁴, el poeta i astròleg del segle I dC, en els quals el poeta llatí insisteix en els poders d'Orfeu per fetillar la natura i, fins i tot, forçar la voluntat de les forces infernals; de la mateixa manera, la lira d'Orfeu continua constrenyent la natura i els astres en l'esfera celeste (1.328-9 *tunc silvas et saxa trahens nunc sidera ducit / et rapit immensum mundi revolubilis orbem*). L'explicació i justificació del catasterisme sol ser similar en els altres autors que el narren: els mèrits d'Orfeu en l'ús de la lira mereixen el reconeixement del déu i la transformació en constel·lació. Queden íntimament lligats el poeta i el poder de la seva música⁷⁸⁵.

L'altre exemple de catasterisme relacionat amb els poetes mítics involucra directament la persona mateixa i no un objecte. És el cas del personatge que dibuixava la constel·lació de l'Agenollat (*Engonasin*), que se solia identificar amb Hèracles⁷⁸⁶, però que va ser identificada també amb Tàmiris o amb Orfeu mateix. D'aquesta manera, Higí ofereix diverses alternatives, entre les quals destaquem les que hem esmentat (*Astr.* 2.6 (*de signo Engonasin*) = OF 1075): *alii autem Thamyrim a Musis excaecatam, ut supplicem ad genua iacentem dicunt, alii Orphea a Thracis mulieribus interfici, quod viderit Liberi Patris initia*. Els escolis a Arat 65 i 69 (ed. Martin) també recullen algunes identificacions de la figura i s'hi té en compte només la de Tàmiris.

Pàmias justifica aquestes alternances amb l'argument que el reconeixement amb Hèracles era d'època hel·lenística (el responsable en podria haver estat Eratòstenes o, fins i tot, Arat), fet que donava lloc a l'existència d'interpretacions diferents: "Sigui com sigui, l'ampli ventall de figuracions que els poetes i mitògrafs postclàssics han projectat sobre l'Agenollat anònim s'ha d'explicar per la manca

⁷⁸³ Cf. cap. "La mort d'Orfeu", esp. p. 349 i cap. "Cessió de l'instrument i magisteri", esp. p. 182.

⁷⁸⁴ MANIL. *Astron.* 1.324-329, 5.

⁷⁸⁵ AVIEN. *Phaen.* 618-635.

⁷⁸⁶ Representaria Hèracles agenollat sostenint el dragó de cent caps que custodiava les pomes del jardí de les Hespèrides.

d'una identificació canònica⁷⁸⁷. En tots dos casos, s'han cercat motius que poguessin justificar la posició de suplicant o de submissió del protagonista: el càstig a la supèrbia o el desafiament a la divinitat.

Comptat i debatut, aquests relats beuen de la tradició biogràfica ja constituïda sobre els poetes i l'enriqueixen amb una connexió amb els coneixements astronòmics que els autors de literatura astronòmica compendiaven i oferien.

Destí de l'ànima: l'Hades o altres indrets

El primer testimoni que informa del destí d'un poeta a l'Hades després de mort correspon als fr. 3 i 4 de la *Miniada*. S'hi relata com Amfíon i Tàmiris romanen a l'Hades purgant llur desafiament contra els déus⁷⁸⁸. Tanmateix el motiu del destí final dels poetes a l'Hades és exposat per altres autors. És ben conegut el passatge de l'*Apologia* de Plató (41 a) en què Sòcrates expressa el convenciment que podrà estar (συγγενέσθαι) amb alguns poetes quan finalment s'executi la seva sentència de mort. No es tracta pas d'una idea nova; aquesta associació dels poetes Orfeu, Museu, Homer i Hesíode, la tètada dels poetes més antics grecs per a Plató, ens confirma la normalitat d'aquest destí per a la categoria dels poetes, sense connotacions negatives ni cap element suplementari de càstig com el que certificava la *Miniada*.

Ara bé, el poeta que ofereix més testimonis i variacions en aquest motiu és Orfeu. La seva peripècia després de mort és recuperada per Plató en un passatge de la *República* (620 a), quan explica el destí final de les ànimes en el mite d'Er. L'ànima d'Orfeu, acompanyada de la de Tàmiris, era al lloc on les ànimes esperaven per prendre la nova forma en què havien triat reencarnar-se. En el cas d'Orfeu, la forma elegida és la de cigne. Malgrat que Plató especifica el motiu de l'elecció (no volia néixer del ventre d'una dona), el cigne, d'una banda, és un ocell ben vinculat amb Apol·lo, circumstància que no desentona amb la connexió que mantenen Orfeu i el déu. D'altra banda, el passatge del Fedó (84e-85b), en què Plató recorda la creença estesa entre la majoria de gent que els cignes cantaven en els moments previs a la mort, podria fer pensar en les anades i vingudes d'Orfeu a l'Hades⁷⁸⁹.

Hem esmentat que Tàmiris l'acompanya per aquests indrets. La seva decisió, com exposa Plató, va ser prendre la forma de rossinyol. El *topos* associat al rossinyol

⁷⁸⁷ PÀMIAS (2004), FBM, p. 89, n. 35.

⁷⁸⁸ Fr. 3 i 4 Bernabé (= Pausània 9.5.8, amb referència als dos poetes; a 4.33.7 només tracta del càstig de Tàmiris). Cf. nota n. 510, p. 255.

⁷⁸⁹ Cf. THOMPSON (1936), p. 16-18 i 180-183, per als testimonis i el significat del rossinyol i del cigne a la literatura grega.

en la poesia grega és el plany per un dolor pregon, tal com succeí a Aèdon quan planyia la mort del seu fill, d'acord amb la contalla que tracta la seva transformació en rossinyol. El mite conta com Aèdon, esposa de Zetos, pel fet d'envejar la fecunditat de la seva cunyada Níobe, va voler matar-li el fill primogènit i per error matà el seu propi fill⁷⁹⁰. Encara recuperarem, però, una altra versió del mite, revestida de més elements novel·lescs, que ens remet al motiu de l'arrogància i el desafiament de la protagonista envers la divinitat. Segons explica Antoni Liberal (*Met.* 9), el desencadenant de la dissort d'Aèdon i el seu espòs Politecnos va ser vantar-se d'estimar-se més que Zeus i Hera. El motiu és anàleg al que va provocar la desgràcia de Tàmiris, però la història que s'explica a la metamorfosi novena i les característiques mateixes d'aquest compendi de metamorfosis del segle II-III dC ens prevenen de veure'n un reflex en aquest passatge platònic. Més aviat, simplement pel fet de ser poetes i haver viscut una existència humana finalment dissortada Plató els assignà aquestes transformacions.

Un lloc especial mereixen els versos de Virgili en què s'explica la trobada d'Eneas amb Aquisses, son pare, i la visió d'alguns herois i poetes a l'Hades. Aquestes cites corresponen a la catàbasi del cant VI de l'*Eneida* i els versos que ens interessin ubiquen l'acció en els Camps Elisis on els que hi tenen sojorn viuen una existència feliç. El primer poeta que hi apareix és Orfeu. Virgili en fa una descripció tal com el coneixíem caracteritzat com a sacerdot traci⁷⁹¹.

⁷⁹⁰ La primera notícia de la llegenda és a l'*Odissea* (19.517-523) i només hi apareix com a motiu de lament la mort del fill per obra de la mare. Ferecides (fr. 124 Pàmias) acompanya l'explicació amb alguns altres detalls com la gelosia per Níobe. Entre d'altres autors, també Pausànias documenta la història (9.5.9). A més a més, coneixem encara una altra versió de transformació d'una dona en rossinyol, la de Procne, filla de Pandíon, el rei d'Atenes. Procne, amb la seva germana Filomela, van tramir la venjança de Tereu, rei de Tràcia, mitjançant la mort del fill en comú Ítil, després de conèixer que Tereu havia violat Filomela i li havia tallat la llengua per evitar que Procne se n'assabentés. Cuinaren el nen i el donaren a menjar a son pare. Un cop executat l'acte monstruós, i durant la persecució de Tereu, queden tots trets convertits en ocells, Tereu en puput, Procne en rossinyol i Filomela en oreneta. El motiu del cant del rossinyol resulta que és, doncs, el mateix, el plany de dolor per la pèrdua del fill. Aquesta versió, canònica i més estesa, sembla haver quedat establerta a partir de la tragèdia perduda de Sòfocles *Tereu* (fr. 581-595 Radt). La versió d'Antoni Liberal reproduïx a grans trets la versió canònica (els noms de la parella de protagonistes són Politecnos i Aèdon), amb variacions i innovacions, s'hi afegeix el motiu de la comparació amb la parella divina de Zeus i Hera. Per a una introducció a les fonts i les variants del mite fins a arribar a la d'Antoni Liberal, cf. la introducció i les notes d'ALMIRALL (2012), FBM, p. 55-58 i 146-149.

⁷⁹¹ Cf. cap. "Orfeu, entre Tràcia i Pièria", esp. p. 207.

A continuació hi fa aparèixer Museu, a qui demana entresenyas per trobar Aquisses. El reconeixement de Museu entre els benaurats es produeix gràcies a la seva alçada, un tret físic que el caracteritza com a heroi (*Aen.* 6.667-78):

*Quos circumfusos sic est adfata Sibylla,
Musaeum ante omnis (medium nam plurima turba
hunc habet atque umeris exstantem suspicit altis).*

En veure'ls aplegats al seu entorn, la Sibilla els adreça la paraula, i especialment a Museu, perquè el veia al mig de la turba innombrable sobrepujant-la amb les seves altes espatlles.

(Traducció de Miquel Dolç)

Segons Winkler⁷⁹², aquesta aparició prepara una construcció paradigmàtica de la imatge del poeta per a Virgili: “The presence in the Elysian Fields of a poet who rises, both literally and figuratively, above all the other spirits of the Blessed indicates the ultimate reward of the poet as understood by Virgil: the immortality already granted to poets, particularly to epic poets, by Plato in his *Symposium*”. L’apel·lació a Museu com a *optime vates* (v. 669) i el paper de transició entre dos guies profètics (la Sibilla i Aquisses) construeixen una imatge de poeta-sacerdot inspirat, que actua sota la tutela d’Apol·lo per unir poesia i profecia.

Tanmateix, molt abans de Virgili, aquestes dues facetes havien quedat lligades a la figura de Museu. La doble caracterització com a poeta i profeta és present des de les primeres aparicions: d’una banda pensem en les paraules d’Heròdot i d’Aristòfanes i, de l’altra, en la relació amb els llinatges sacerdotals d’Eleusis⁷⁹³.

La tradició que recollim en aquests versos, alguns dels quals prenen el testimoni d’escenes infernals d’Aristòfanes o Plató, va continuar en la tradició

⁷⁹² WINKLER (1987).

⁷⁹³ Fem referència a Heròdot (7.6) i la col·lecció d’oracles que es mantenia com a instrument de poder, i a Aristòfanes (*Ran.* 1030-1036), que reservava per a Museu els àmbits de l’endevinació i de les curacions. Aquests passatges han estat discutits a propòsit del apartats dedicats a Museu. La relació amb els llinatges sacerdotals d’Eleusis, també documentada des de perspectives i motius diferents, aportarien la base per a la imatge de sacerdot. Cap de les dues facetes no té sentit sense la idea del Museu poeta, bàsica i estructural de la figura.

literària occidental i reviu, amb variacions, en alguns passatges de la *Divina Comèdia* de Dante⁷⁹⁴.

Més o menys a la mateixa època de Virgili, Ovidi també tracta la mort del poeta Orfeu i a les *Metamorfosis* (6.61-66) tanca l'episodi de la seva mort tot assignant aquest mateix lloc a l'ànima del poeta després que les Mènades trossegessin el seu cos. Ovidi deixa Orfeu passejant amb Eurídice per paratges de l'Hades que Orfeu ja reconeix.

Finalment recollim el relleu de Pausànias (10.30.6), que documenta la presència d'Orfeu entre els morts en la descripció de l'escena infernal que Polignot pintà a Delfos; així doncs, aquesta representació pictòrica ens remet a mitjan del segle V aC i, per tant, abans del primer testimoni literari escrit.

Tzetzes⁷⁹⁵ incrementa el nombre dels poetes en el més enllà i afegeix al suposat cor de personatges de l'Hades, els noms de Linos, Homer i Hesíode i el de filòsofs com Anaxàgoras i Empèdocles.

Tot i que majoritàriament i com era previsible, el destí dels poetes, un cop els arriba la mort, és l'Hades, alguns autors els assignen un altre indret. És el cas d'Orfeu, l'ànima del qual també quedà allotjada al cel. Aquesta circumstància apareix en un epigrama anònim de l'*Antologia Palatina* (6.636) i el motiu de la cita és comparar el lloc on són Orfeu i Plató amb el lloc que ocuparà un tal Zenòdot, valerós servidor de l'emperador que va morir ja en edat avançada (v. 3-4 ψυχὴ δὲ κατ' οὐρανόν, ἤχι περ Ὀρφεύς, / ἤχι Πλάτων, ἱερὸν θεοδέγμονα θῶκον ἐφεῦρεν). No hi ha, doncs, cap semblança amb el catasterisme sinó que es tracta més aviat de prestigiar el destí del difunt assignant-li “una seu sagrada digna de rebre un déu” com la que el destí assignà als dos personatges il·lustres esmentats, Orfeu i Plató. També tardana és la cita de Tasmisti; al discurs 16.209 d, parla d'un intèrpret i servidor d'Orfeu celestial (ὁ δὲ τοῦ οὐρανόθεν Ὀρφέως ὑποφήτης καὶ θεραπευτής).

Resurreccions

Tenim el testimoni de dues notícies referides a la resurrecció de dos poetes. Una, la d'Epimènides, ha rebut una certa atenció en el capítol sobre el seu somni

⁷⁹⁴ ARISTOPHAN. *Ran.* 435, PLATO *Resp.* 615 b i 616 b. Alguns versos de la *Divina comèdia* recuperen l'escena en què la Sibila i Eneas interroguen Museu perquè els guiï pel camí correcte en els paratges infernals, en el Purgatori. Cf. NORDEN (1903), p. 293.

⁷⁹⁵ TZETZ. in *Aristoph. Ran.* 1116 (1029b 15 Koster).

durador i el retir voluntari⁷⁹⁶. Ara, repetim el mateix motiu amb Himeneu, i també només és citat de passada, com s'esdevenia en el cas d'Epimènides. El motiu resultava tanmateix estrany, i queda inserit en el context de les creences dels òrfics, segons afirma Apol·lodor, el primer autor que en cita el cas. Els escolis a la tercera Pítica de Píndar (*Py.* 3.96) i els escolis a l'*Alceste* d'Eurípides (1.18) reproduïen la mateixa informació.

Entre els poetes històrics, és obligat referir-nos a la contalla sobre la resurrecció d'Hesíode. És paral·lela al motiu del doble enterrament que identifiquem amb una certa recurrència en les llegendes i els cultes dels herois i, en darrera instància, queda lligada amb els processos d'heroïtzació i de preservació de l'obra del poeta⁷⁹⁷.

Prodigis diversos

Pel que fa a altres prodigis que s'associaren als poetes després de la mort, comptem amb un bon gruix d'anècdotes que se centren en la pervivència de la música i l'art d'Orfeu. Les enumerarem breument, atès que no presenten paral·lels amb altres figures que hem analitzat sinó que semblen formar part del conglomerat de llegendes d'aquest personatge.

D'una banda, unes recorden com el cap del poeta, un cop separat del cos, va anar a la deriva, fins que va arribar a Lesbos i allí els habitants la recuperaren del mar. El cap va ser col·locat en una cavitat rocosa des d'on emetia profecies. Malgrat que aquesta escena és representada en la ceràmica des del segle V⁷⁹⁸, no tenim el paral·lel escrit fins a l'època imperial amb Filòstrat (*Heroic.* 28.8 = OF 1056 I). Graf analitza amb detall aquestes històries sobre el cap a l'illa de Lesbos i en descarta la connexió amb les contalles de caps profètics parlants amb rerefons xamànic⁷⁹⁹. Treu a la llum les llegendes que relacionen Lesbos amb Orfeu i conclou que, des de l'historiador local del III aC Mírsil (*FGrHist* 477 F 2 = OF 1065 I), aquestes llegendes volen explicar l'habilitat musical dels lesbis. El motiu principal és la troballa del cap del poeta, encara que es presenten algunes variants que justifiquen l'origen de la institució de cultes, com explica Graf sobre l'oracle d'Orfeu a Lesbos, testimoniada per

⁷⁹⁶ Cf. p. 255 i s.

⁷⁹⁷ Cf. SCODEL (1980) esp. 314 i s., NAGY (2009), esp. 304 i s., PÒRTULAS (2013).

⁷⁹⁸ GAREZOU (1994), *Orpheus*, *LIMC* V 68-70 VII 1, n. 68-70, p. 88.

⁷⁹⁹ GRAF (1987), p. 92-95.

Llucià i Filòstrat⁸⁰⁰. L'episodi de Nicòmac de Gèrasa que hem tractat a propòsit de la cessió de l'instrument⁸⁰¹ s'insereix en un grup de mitemes que tracten sobre troballes del mar i que solen estar relacionades amb la institució d'un culte. El nostre cas, tanmateix, no s'hi correspondria exactament, sinó que té el caràcter d'institucionalització de la capacitat poètica⁸⁰².

Tampoc no és general que tots els autors antics associïn el motiu amb la profecia sinó que alguns només esmenten que el cap continua cantant o que arriba a l'illa de Lesbos⁸⁰³. Com hem observat, en aquest cas sembla que giren especialment sobre la institucionalització de la capacitat poètica.

Per contra, els de Libetra, indret relacionat amb la mort d'Orfeu, segons explica Libani (*Declam.* 1.182 = OF 1064 I), d'ençà de llavors, per pagar el mal que havien fet, van esdevenir poc dotats per a la música (ἄμουσοι) i ignorants. En canvi, Himeri (*Or.* 46.18 = OF 1064 II) adduïa un motiu diferent com a causa d'aquesta ineptitud: l'enveja que patiren en sentir la música i el cant d'Orfeu. Aquesta idea va persistir en la paremiografia grega i les expressions ἀμουςότερος Λειβηθρίων o Λειβηθρίων ἀνοητότεροι esdevingueren proverbials per indicar la manca de refinament i la malaptesa d'una persona⁸⁰⁴. Així ho recullen alguns proverbis i les entrades d'alguns lèxics, que associen l'expressió a la mort d'Orfeu. Aquesta sentència és utilitzada també per Tugenides (fr. 5 K-A), poeta còmic del segle V, i per autors ja molt més tardans, a partir de l'època imperial⁸⁰⁵.

⁸⁰⁰ LUCIAN. *adv. indoct.* 11 (= OF 1052), PHILOSTR. *Vit. Apoll.* 4.14 (= OF 1057) i *Heroic.* 28.8-12 (= OF 1056 I).

⁸⁰¹ NICOMACH. *GERAS.* p. 266, 2 Jan (= OF 1099). Cf. p. 138.

⁸⁰² Sobre el mateix tema dels objectes trobats i la relació amb el cap cantor i la lira, cf. SANTAMARÍA, M. A. (2008a), p. 125-128. També sobre objectes del mar i el paral·lel amb la llegenda del culte a Hesíode, cf. BURKERT (1972a), p. 203-4 de la traducció anglesa.

⁸⁰³ Aquests temes són recollits als OF 1052-1061. Enumerem aquí els principals temes i les fonts: el cap arriba a Lesbos, sense connexió amb la predicció oracular: PHANOCL. fr. 1, LUCIAN. (*de salt.* 51 i *adv. indoct.* 11), TZETZ. *Chil.* 13.153-161. El cap continua cantant: CONO *FGrHist* 26 F 1, 45LIBAN. *Declam.* 2.30, VERG. *Georg.* 4.523-527, OVID. *Met.* 11.50-60. Justificació del bon fer dels lesbis en poesia: PHANOCL. fr. 1, HIGYN. *Astr.* 2.7, ARISTID. *Or.* 24.55 (= OF 1067), HIMER. *Or.* 26.34 (1052 V).

⁸⁰⁴ OF 1069. Cf. García ROMERO (2011).

⁸⁰⁵ Altres autors que la fan servir en aquest mateix sentit són Aristènet (*Epist.* 1.27) al segle V dC (en què una dona es burla de la manca de destresa d'un pretendent que canta per aconseguir el seu amor sense sortir-se'n) i ja en el període bizantí Eustati de Tessalònica, en una carta (*Opusc.* p. 331, 62 Tafel). Finalment la podem llegir en un altre corpus epistolar bizantí, editat a *Anecdota Graeca* (3.188.189 Cramer). L'expressió és explicada a ZENOB. *Prov.* (coll. Milleri 3.1: Mél. p. 369) i ZENOB. 1.79 (Paroem. Gr. I 27.6) (= OF 1069 I-II), en la qual s'explicita que el de Libetra són ignorants perquè la mort d'Orfeu va esdevenir-se a la seva terra. La segona versió (Λειβηθρίων ἀνοητότεροι) sembla que és secundària i apareix al lèxic de Zonaras (p. 1294 Tittmann), teòleg i historiador bizantí del segle XII.

Alguns altres prodigis que s'esdevingueren després de la mort d'Orfeu tenen a veure amb el poder i la pervivència de la seva música. Es poden interpretar com a senyals que la seva poesia i l'art traspassen el poeta i penetren tot el que queda al seu voltant. Així Mirsil (*FGrHist* 477 F 2 = OF 1065) i Pausànias (9.30.6) ens recordaven que els rossinyols que naixien sobre la tomba cantaven millor que els altres. Fins i tot, la lira, que va ser duta a Lirnessos, segons explica Flavi Filòstrat, va transmetre a les roques una ressonància especial⁸⁰⁶. Pel que fa a prodigis que tenen efecte sobre la natura, citem la notícia que ens arriba del tractat pseudoplutarqueu *de fluuiis* (3.4) en què s'informa que al mont Pangeu s'hi feia una planta nascuda de la sang d'Orfeu, que era anomenada cítara perquè produïa el so de l'instrument.

Destacarem, en darrer lloc, un fet prodigiós que recopila Pausànias (Paus. 9.30.10). Es tracta de la història del pastor que, després de dormir sobre la tomba del poeta, es despertà cantant els poemes d'Orfeu. Aquest fet extraordinari tingué unes conseqüències desastroses per a la ciutat de Libetra, perquè provocà la compleció de l'oracle que Dionís havia proclamat. Segons explica, la ciutat havia de ser destruïda per un porc senglar si no es preservaven adequadament els ossos del poeta, si els tocava la llum del sol. Arran de la meravella i la potència del cant, altres pastors s'hi acostaren fins al punt que l'urna va caure i els ossos d'Orfeu quedaren exposats. A la nit, el déu va enviar un aiguat tan fort que la inundació del riu Σύς (porc senglar) arrasà la ciutat. Els habitants de Díon finalment recuperaren les despulles del poeta i les guardaren. La contalla seria el reflex de la situació política de la zona en època romana: "In the political reality of Roman Greece, Dion incorporated Leibethra as a suburb; Pausanias thus reports the myth told in Dion to justify their annexation of the grave. Whatever, then, the historical value of these stories may be, they attest to the claims that Leibethra, Dion, and its region made on Orpheus"⁸⁰⁷.

Culte heroic al poeta

Els poetes eren venerats de manera similar a altres tipus d'herois, però rebien també altres distincions *post mortem* que quedaven a mig camí entre l'honor i la reverència i la tipificació del culte heroic. Així doncs, podem comprovar que habitualment el punt central del seu culte és el sepulcre. A més a més, solen concórrer

⁸⁰⁶ PHILOSTR. *Heroic*. 33.28 (44.27 De Lannoy) (= OF 1056 II).

⁸⁰⁷ GRAF-JOHNSTON (2007), p. 168.

diverses circumstàncies en el tractament de les despulles del destinatari del culte que marquen com cal que quedi fixat i regulat, sovint al compàs de l'oracle i de la divinitat. Cap d'aquests motius, tanmateix, no és condició indispensable per a l'establiment del culte, de la mateixa manera que tampoc no són necessàriament reflex d'un culte, l'existència d'un sepulcre, les estàtues i dedicacions, ni tan sols la cohabitació en el recinte sagrat amb un déu.

El cos i el sepulcre d'Epimènides

Entre el prodigi i la utilització política del poeta, les circumstàncies que envolten la mort i sepultura d'Epimènides ens obliguen a distingir diversos motius. D'una banda, tenim els testimonis que tracten sobre l'existència d'uns oracles inscrits sobre la pell mateixa del cretenc; el tema generà també una expressió proverbial per indicar les coses ocultes (ἐπὶ τῶν ἀποθέτων). D'altra banda, existien tradicions contradictòries sobre l'indret on va ser sepultat Epimènides: lligada a la contalla de la pell, sabem d'un sepulcre a Esparta, però també se'ns informa de sepultures a Argos o de la seva mort a Creta.

Hem assenyalat ja els elements principals de justificació de la sepultura argiva (Paus. 2.21.3 = Epim. fr. 31 a)⁸⁰⁸. Lupi observa com la tradició argiva depèn de l'espartana. El procés d'adaptació passa per reelaborar alguns motius en sentit antiespartà per fer-lo culminar amb la legitimació de la presència de la tomba d'Epimènides a Argos. L'explicació de la versió espartana tindria com a rerefons les aproximacions polítiques entre Argos i Cnossos, un fet que permetria, segons aquest estudiós, determinar amb certa precisió una datació per al desenvolupament de la tradició espartana sobre la qual es basa l'argiva. La meitat del segle V en seria el *terminus ante quem*.

D'altra banda, la notícia de la sepultura a Esparta, que és referida per Pausània, ens arriba també amb la *vita* d'Epimènides de Diògenes Laerci (1.115), encara que sobre aquest punt, es contradiu amb el que havia dit poc abans quan afirmava que Epimènides havia mort a Creta després de tornar d'Atenes (1.112). Sigui com sigui, confirma que el cos o la relíquia es guardava a Esparta en obediència a un oracle; la font de Diògenes és Sosibi d'Esparta (*FGrHist* 595 F 15).

⁸⁰⁸ Cf. p. 360 i s. Per a un acostament a les circumstàncies històriques i l'encaix de les versions argiva i espartana de la contalla de la mort i recuperació de les despulles d'Epimènides, cf. LUPI (2001), p. 170-8. Pausània presenta els motius de divergència entre les dues tradicions a 2.21.3, 3.11.11 i 3.12.11.

Com que les despulles del cretenc es trobaven a l'edifici oficial dels èfors, hom hi ha vist el deixant d'una disputa en el camp religiós entre l'eforat i els reis, amb la intenció de procurar-se tots dos uns mitjans per garantir-se l'autoritat en el control de l'endevinació. Bremmer (2010) considera que la referència a la pell d'Epimènides correspon “apparently a parchment sheet with oracles of that great but elusive purifier”⁸⁰⁹. L'autor posa en relació aquest recull oracular d'Epimènides amb les notícies que ens han pervingut sobre l'existència i l'ús de col·leccions d'oracles a Atenes (i també a altres indrets de Grècia). El desig de control d'aquests reculls per part dels governants propicià l'ús d'un altre instrument al servei del poder: l'escriptura. Els exemples espartans que escenificaven l'interès en l'endevinació feien evident la intenció de control de la predicció oracular: “Epimenides' grave was in the official building of the Spartan ephors, who also regularly consulted an incubation oracle in Thalamae, a hamlet south-west of Sparta, whereas each of the two Spartan kings had two Pythioi, officials who could consult the Delphic oracle, the results of which they preserved in an archive for future consultation. We see here clearly the combination of seers, power and literacy in the area of the gods' messages. We see here clearly the combination of seers, power and literacy in the area of the gods' messages”.

Pel que fa al tema de la pell d'Epimènides, la informació bàsica és explicada a la Suda (*s. u.* Ἐπιμενίδης), en poc més d'una línia: τελευτήσαντος δὲ αὐτοῦ, πόρρω χρόνων τὸ δέρμα εὐρήσθαι γράμμασι κατάστικτον.

Les interpretacions del tema passen per indicar la probabilitat o no de l'existència d'un recull oracular d'aquestes característiques i si hom creia que efectivament era la pell del profeta cretenc, o bé si designava simplement un lligall d'oracles sobre pergamí, que es coneixia amb aquest nom. Pel que ens afecta, la cosa no revesteix gaire importància. Malgrat tot, deixem constància de les principals opinions. Els autors que s'inclinen per considerar que no hi havia ni existència ni creença en una pell humana tatuada o inscrita parteixen de la confirmació de l'ús de pergamins (διφθεραί) com a material d'escriptori, segons explica Heròdot (5.58).

⁸⁰⁹ BREMMER (2010), p. 15. Prèviament, en un article anterior (1993), p. 235-236, ja havia tractat el tema en relació amb una anècdota referida a Ferecides, segons la qual els espartans sacrificaren Ferecides i en guardaren la pell, tal com els havia indicat un oracle (Plutarc *Pel.* 21.3). Coneixem la contalla de la utilització d'una pell humana per a inscriure-hi uns oracles (Esteve de Bizanci, *s. u.* Ἀνθάνα). Es tracta de la d'Antes, fill de Posidó, a qui Cleòmenes, el germà de Leònidas, va matar i escorxar.

Demoulin, Bremmer i Leclerc⁸¹⁰ comparteixen el fons d'aquesta idea. En canvi, Dodds ha explicat la presència de tatuatges com a marca ritual que aproxima Epimènides a la figura del xaman. Concretament, dibuixa un Epimènides com a *servus dei*. Lupi estableix les comparacions amb altres dos episodis en què la pell d'una persona és usada com a suport a l'escriptura, Antes i Ferecides, per delimitar un context històric a la gestació de la llegenda. Finalment, Svenbro interpreta la pell tatuada amb els escrits d'aquest singular personatge com el recurs per mantenir viva, revivificada per la veu del lector, la seva paraula i veu d'autoritat.

La major part de crítics que dediquen pàgines a confrontar les tradicions sobre Epimènides assenyalen la versatilitat del personatge per adaptar-se a tres funcions bàsiques, la de fundador, la de purificador-endeví i la d'autor de teogonies i cosmogonies. Fer el pas d'una a l'altra pot no resultar gens difícil si tenim en compte que el mecanisme de transició entre aquestes pot dependre simplement de l'addició d'algun motiu biogràfic especial, una contalla significativa, una anècdota a una figura històrica coneguda. En la majoria de casos, el temps juga a favor d'aquesta mena de desenvolupaments biogràfics. La llegenda espartana d'Epimènides, amb el sepulcre i la pell que contenia els seus oracles, sembla haver resultat més concreta que altres motius biogràfics incorporats a les vides dels poetes mítics. Per això també cal anar-hi amb precaució, perquè tenir data de creació no comporta més historicitat, sinó més aviat la solidesa d'uns models on inspirar-se i una intenció d'aprofitar el personatge amb una finalitat definida.

Sepulcres i cultes d'Orfeu

No són unànimes les dades sobre la sepultura d'Orfeu. D'una banda, hi ha divergències entre els autors sobre la regió on va quedar finalment enterrat i la possibilitat de confirmar l'existència d'un culte. A més del sepulcre, cal que ens fixem encara en altres elements que aporten indicis d'una voluntat d'honorar el poeta per escatir si efectivament secunden l'existència i la regularitat d'un culte al poeta. Orfeu ha donat prou joc als antics (i als estudiosos moderns) perquè qualsevol d'aquests aspectes desplegui diverses versions i possibilitats.

La informació sobre l'existència d'un sepulcre d'Orfeu a Lesbos ens apareix articulada en els relats que hem esmentat sobre els prodigis que es produïren al

⁸¹⁰ DEMOULIN (1901) p. 69, BREMMER (1993, 2010), LECLERC (1992), p. 224; DODDS (1951), p. 138-141 de la traducció castellana; LUPI (2001), SVENBRO (1988), p. 151-160.

voltant de la tomba del poeta, que concretàvem en el cant particularment melodiós dels rossinyols que naixien a les immediacions del sepulcre⁸¹¹. En aquesta mateixa zona, se situen les llegendes que atribueixen al cap parlant d'Orfeu l'emissió de profecies⁸¹². No tots els crítics consideren aquesta notícia una prova de l'existència d'un santuari oracular amb el poeta com a objecte del culte, però la contalla mateixa i la possible ubicació en el *Baccheion* d'Antissa fan possible aquesta suposició. No és fins a època tardana que coneixem aquesta circumstància, i només ha estat transmesa per Filòstrat (*Her.* 28.8 = OF 1056 I):

Λέσβου δὲ ὀλίγον ἀπεχούσης τοῦ Ἰλίου στέλλειν ἐς τὸ ἐκεῖ μαντεῖον τοῦς Ἑλληνας. ἔχρα δέ, οἶμαι, ἐξ Ὀρφέως, ἡ κεφαλὴ γὰρ μετὰ τὸ τῶν γυναικῶν ἔργον ἐς Λέσβον κατασχοῦσα ῥήγμα τῆς Λέσβου ᾤκησε καὶ ἐν κοίλῃ τῆ γῆ ἐχρησμάδει. ὅθεν ἐχρῶντό τε αὐτῇ τὰ μαντικά Λέσβιοι τε καὶ τὸ ἄλλο πᾶν Αἰολικὸν καὶ Ἴωνες Αἰολεῦσι πρόσοικοι.

Com que Lesbos no era gaire lluny de Troia, els grecs van enviar emissaris a l'oracle que hi havia allà. Les profecies, em penso, eren d'Orfeu, perquè el seu cap, després de l'acció de les dones, va arribar a Lesbos, va ocupar una escletxa de l'illa i emetia les profecies en una cavitat de la terra. Per això hi consultaven l'oracle els de Lesbos, tota la resta d'eolis i els jonis veïns dels eolis.

Entre els fets que reporta Filòstrat relacionats amb aquest oracle, hi ha la consulta realitzada per Cir abans d'emprendre la guerra contra els grecs. L'autor reprèn el tema a la *Vida d'Apol·loni* 4.14 (= OF 1057) amb el relat del final de les activitats de l'oracle per ordres d'Apol·lo, gelós perquè el d'Orfeu atreïa més gent que els d'Apol·lo mateix a Claros, Grineu i Delfos.

Filòstrat és l'únic testimoni de l'existència d'aquesta seu oracular, de manera que alguns crítics, Linforth en primer lloc, han considerat que no es tractava d'una notícia verídica sinó simplement d'una invenció del sofista per ubicar amb

⁸¹¹ Mírsil (FGrHist 477 F 2 = OF 1065), cf. p. 381. Parlen també d'un sepulcre a l'illa Higi (*Astr.* 2.7 = OF 1054 VII): *cuius caput in mare de monte perlatum in insulam Lesbum est reiectum; quod ab his sublatum et sepulture mandatum est. pro qua beneficio ad musicam artem ingeniosissimi existimantur esse*. Menys explícita ens arriba la informació dels escolis de Germànic a Arat BP (84, 12 Breysig) i SV (152, 2 Breysig) = OF 1074 I-II), que només explica que fou enterrat a les muntanyes de Lesbos.

⁸¹² Hem tractat el tema especialment en les pàgines referents a les relacions de magisteri entre els poetes, en concret, en l'apartat "Altres vies: el procediment del dictat-inspiració", p. 195 i s.

versemblança les històries referides al cap oracular que tenien una plasmació gràfica en les representacions de la ceràmica. Arran dels paral·lels amb altres contalles que expliquen com certes troballes de la mar esdevenen *aition* d'un nou culte, així també el cap d'Orfeu comportaria la institució d'un oracle-culte al poeta i la justificació de l'excel·lència musical dels lesbis⁸¹³. A més a més, del motiu del cap oracular d'Orfeu ha donat peu a lectures des de diverses perspectives com la de Nagy, que compara els elements clau del motiu de caps parlants com a patró narratiu subjacent comú en altres mites indoeuropeus, o la de Faraone, que el posa en relació amb els rituals nigromàntics⁸¹⁴.

A Lesbos també ens explicava Llucià (*Adv. Indoct.* 11 = OF 1052) que va sepultar el cap d'Orfeu en el *Baccheion*. La lira, en canvi, va ser consagrada a Apol·lo. Es podria mantenir, doncs, el patró de l'heroi-rival amb la divinitat que després de ser vençut pel déu rep un culte en el seu domini i sota els seus auspicis. Malgrat tot, no queda clar a quin temple de Dionís fa referència ni tampoc no es pot establir una associació clara del poeta amb Dionís en el culte⁸¹⁵. El testimoni de Llucià no aporta cap menció d'activitat oracular del cap d'Orfeu.

Tampoc no sembla que aquesta seqüència narrativa sigui la que correspon al relat de Conó (*FGrHist* 26 F 1, 45 = OF 1080):

Λαβόντες οὖν ὑπὸ σήματι μεγάλῳ θάπτουσι, τέμενος αὐτῷ περιείρξαντες, ὃ τέως μὲν ἡρώων ἦν, ὕστερον δ' ἐξενίκησεν ἱερὸν εἶναι· θυσίαις τε γὰρ καὶ ὄσοις ἄλλοις θεοὶ τιμῶνται γεραίρεται· ἔστι δὲ γυναιξὶ παντελῶς ἄβατον.

Agafaren [el cap] i el sepultaren sota un gran túmul i fixaren el recinte que l'encerclava. Durant un temps va ser un santuari heroic i finalment va arribar a ser un temple. I és honorat amb sacrificis i totes les altres cerimònies amb què es veneren els déus. Les dones hi tenen totalment prohibit el pas.

Conó és l'únic autor que ens explica que, després de la mort i l'esquarterament d'Orfeu, el cap va ser enterrat. La sepultura va ser encerclada amb un *τέμενος*. L'*heroon* del poeta va esdevenir un temple pròpiament (*ἱερόν*), on es feien els sacrificis que corresponien als déus. Queda manifesta, doncs, l'existència

⁸¹³ GUTHRIE (1935), p. 35-39; GRAF (1987), p. 92-95; SANTAMARÍA (2008a) p. 125-135.

⁸¹⁴ LINFORTH (1941), p. 129-133; NAGY (1990c); FARAONE (2004).

⁸¹⁵ Per a l'anàlisi detallada dels sepulcres i cultes, cf. GRAF (1987).

d'un culte al poeta, que, segons explicava, es va instituir al lloc on es va trobar el cap, probablement a Libetra, on es situa la història que presenta Conó, encara que el fet d'esmentar el riu Meles pot generar certes confusions. Graf opina que s'hauria de tractar d'un rierol de la regió de Pièria (del qual, d'altra banda, no tenim més atestacions) i no el riu Meles ubicat a Esmirna. El fet que aquesta contalla no sigui ubicada a Lesbos, com les que hem recordat abans, i que no tingui el component funcional de les anteriors, segons Graf, ofereix una certa garantia de la presència d'un culte a Orfeu i una "aetiological story involving secret rituals of Orpheus for the local warriors (p. 88)".

Aquests relats sobre el cap d'Orfeu comparteixen uns elements similars (trobada del cap i instauració d'un *heroon* i un culte) que queden distanciats per alguns trets distintius amb un pes important per a la instauració del culte heroic (el motiu de la plaga que afligeix la població tràcia arran de la mort del poeta i l'oracle de la divinitat per posar-hi fi).

Amb la narrativa de Conó entrem de ple en l'altre bloc referent al sepulcre i el culte a Orfeu ubicat a la Pièria. Apol·lodor (1.3.2) enuncia genèricament la regió on jeia el cos d'Orfeu (τέθαιπται περὶ τὴν Πιερίαν διασπασθεὶς ὑπὸ τῶν μαινάδων). Eratòstenes (*Catast.* 24 = OF 1070) no s'estén gaire més en la seva explicació, sinó que només en concreta el lloc i afirma que les Muses recolliren el cos esquarterat i el sebolliren a Libetra. D'aquí sorgeixen les contalles interessades a remarcar la ubicació on reposaven els ossos del poeta: disposar de les restes era disposar del favor i la protecció que emanava de la figura heroica a què se retia culte. Una d'aquestes és la narració de Pausània (9.30.9) que conta com els de Díon perderen aquestes prerrogatives per no haver pogut respondre amb adequació a la predicció d'un oracle. Així doncs, com hem referit poc més amunt⁸¹⁶, qüestions polítiques semblen restar a la base d'aquesta transferència de lloc de culte.

Ens genera uns dubtes raonables la declaració de Diògenes Laerci (1.5) en l'epigrama que explica la mort del poeta per obra del llamp de Zeus. Introdueix el tema amb l'afirmació que la tomba d'Orfeu era a Díon i hi tenia inscrits un versos curiosament molt semblants als que aporten Alcidamant i el *Peplos* de Ps.-Aristòtil. Les variants corresponen als agents i la localització. En el primer l'enterraven els tracis, en comptes de les Muses i, en el segon, l'acció transcorre a Cicònia (això és,

⁸¹⁶ Cf. p. 381.

Tràcia en comptes de Díon), de manera que l'epigrama de Diògenes Laerci sembla confeït a partir d'aquests dos⁸¹⁷.

L'enterrament a Pièria és coherent amb una part de les narracions sobre els seus orígens, com a fill de Musa. Encara hi hem d'incorporar una reflexió que queda prou clara en l'anàlisi de Clay sobre el culte dels poetes: la voluntat de fer conèixer una zona gràcies a l'adopció d'un heroi com a estandard cultural panhel·lènic per distingir i marcar el prestigi de la polis. La rivalitat política pròpiament va cedir el pas a unes altres menes de disputes i la possibilitat d'habilitar un heroi per a una terra va ser freqüent en temps de l'hel·lenisme i la dominació romana⁸¹⁸. Malgrat que per a Pièria podia ser un atractiu aquesta juguesca, tanmateix Graf centra el tema en la lectura del poeta i no hi veu aquesta única motivació a l'existència de sepulcres i un culte a Orfeu en aquesta zona⁸¹⁹. No semblen ser pas arguments incompatibles, els inicis d'un culte amb un rerefons antic genuí que es va adaptar a les modes i expressions d'orgull cívic que li oferia una figura de la magnitud d'Orfeu.

Les estàtues, votives o commemoratives, van ser formes importants de distingir els poetes com a mereixedors d'uns honors especials. Algunes d'aquestes podien restar associades al culte, depenent del lloc i de la funció. En el cas d'Orfeu, són abundants els testimonis que ens n'aporten. En primer lloc, citarem una estàtua que estava relacionada amb el culte de Libetra, que va guanyar la seva fama a conseqüència dels projectes d'Alexandre, just abans d'emprendre l'expedició cap a Àsia. Dos dels autors que en parlen no l'associen, però, amb cap mena de temple ni

⁸¹⁷ ALCIDAM. *Ulix.* 24; ARISTOT. *Veterum heroum epitaphia* (fr. 640 Rose) (= OF 1073 I-III). Ps.-Aristòtil és, a més a més, l'únic testimoni d'una tomba a Tràcia per al traci Orfeu. Cf. GUTHRIE (1935), p. 35; p. 65 n. 11: "Diog. has simply, it would seem, confused these two epigrams"; LINFORTH (1931), p. 6 i s.

⁸¹⁸ CLAY (2004), p. 81: "In the Hellenistic period, most of these independent cities had become subject to one of the great powers, whose habit it was to proclaim their "freedom". But, if these cities were servile in the divine honors they lavished upon living dynasts, they preserved their autonomous local pride in the cult of the great poets of their past and entered into a rivalry to honor themselves in honoring them".

⁸¹⁹ "Thus, two places in Pieria preserved monuments of Orpheus. If the place where a hero has his grave is really his place of origin, Orpheus is no Thracian, but a Pierian. It is, of course, just possible that both Leibethra and Dium took over the Panhellenic myth of Orpheus and created cults and monuments at a time when local patriotism wished to glorify the past, and when they also wished to have a hero known all over Greece. It is strange, though, that in these legends we meet an Orpheus somewhat different from the singer we have encountered up to now: a leader and initiator among warriors, celebrating secret rituals in a telesterion or roaming over the countryside — in short, a priestly leader of a men's society. That should preserve traces of a local, indigenous tradition" (p. 90).

d'edifici cultural, sinó que exposen l'existència de la figura i el fet meravellós que va protagonitzar. En els dies previs a l'expedició, va rompre a suar; el prodigi va ser interpretat com una premonició de l'esforç que duria als poetes cantar les gestes d'Alexandre o la feïnada que hauria de fer Alexandre per sotmetre els pobles bàrbars. Se'n fan ressò Plutarc, Arrià i Ps.-Cal·lístenes⁸²⁰. Les variants entre aquestes tres fonts són menors: Plutarc i Arrià la ubiquen a Libetra i, en canvi, Ps.-Cal·lístenes contextualitza l'escena en un temple (ἴαον) de la regió de Bebrícia al Nord d'Àsia Menor i amb la presència del rei. També hi ha diferències en la descripció: mentre que Ps.-Cal·lístenes detalla alguns elements del grup escultòric, segons Plutarc es tractava d'una talla de xiprer (ξόανον) i segons Arrià, d'una estàtua (ἄγαλμα).

A l'Helicó, al santuari de les Muses, hi era representat Orfeu, al costat de Telete i envoltat de figures d'animal de pedra i de bronze, d'acord amb les paraules de Pausànias (9.30.4). Es tracta de la mateixa escena que descriu amb tota mena de detalls Cal·lístrat (*Descript.* 7), que reelabora els tòpics més presents en la iconografia d'Orfeu. El mateix *topos* iconogràfic és present en la descripció de Marcial (10.20) d'una efígie del poeta traci a Roma.

En uns altres dos passatges de la seva obra, Pausànias parla d'estàtues d'Orfeu; en el llibre sobre l'Èlida, s'atura i descriu el que ha vist al santuari d'Olímpia. Nombroses estàtues votives omplen la descripció de Pausànias i entre aquestes, en un costat del temple de Zeus, hi ubica una imatge d'Orfeu (5.26.3 = OF 1083), entre les de Dionís i de Zeus. Eren obra de Dionisi d'Argos i havien estat dedicades al temple per Mícit de Règion, un governant del segle V de qui Heròdot (7.170) explica alguns episodis de la seva vida. Sembla que l'exvot havia estat consagrat a Olímpia per la salvació del seu fill. És un cas clar d'ofrena votiva que pren l'excusa del poeta, com les que també esmenta d'Homer i d'Hesíode en el mateix context⁸²¹. Familiaritat entre els déus, però també entre d'altres personatges com atletes o animals. No hi destaca per res en concret, sinó que és un altre element del paisatge del santuari. En canvi, podríem atribuir un altre sentit al *xoanon* que

⁸²⁰ PLUT. *Alex.* 14.8, ARRIAN. *Anab.* 1.11.2; PS.-CALLISTH. *Hist. Alex. Magn.* rec. B 1.42 (p. 71, 14 Bergson) (= OF 1084 I-III).

⁸²¹ Afegim a aquest grup de dedicacions la que es podia llegir a la base d'una estàtua trobada a Bulgària (IGBulg. III 1595 p. 64 Mihailov = OF 1081) i una altra en una estela de marbre quadrada que devia correspondre a una tomba a Maronea, ciutat dels cícons a Tràcia (T3 Clay (2004), p. 145).

s'explica que hi havia al temple de Demèter Eleusínia, que hem analitzat en el context de l'activitat de fundació de cultes i temples d'Orfeu⁸²².

Un cop revisat el dossier de la documentació referent a les sepultures i el culte a Orfeu, s'imposa fer una distinció clara entre aquests dos elements. Sembla que el culte pròpiament està confirmat per a Lesbos al *Baccheion*, en forma d'oracle, i a la Pièria, dos llocs que han desenvolupat unes tradicions sòlides sobre la figura del poeta, amb més contingut que el simple reconeixement de l'habilitat poètica del traci. A partir dels altres testimonis, ens resta la convicció que Orfeu constituïa un heroi de primera magnitud que va merèixer un tractament especial dins del conjunt de poetes històrics i mítics, fet que semblen confirmar l'abundància de referències a imatge, sepulcres i epigrames. Orfeu interessava, però rebia un culte restringit, específic en alguns llocs i de caràcter, per tant, eminentment local.

Les tombes i els cultes de Linos a Argos, Tebes i a l'Helicó

Tombes a Argos

Amb Pausànias, encetem les versions sobre la sepultura de Linos. En la narració a propòsit del santuari d'Apol·lo Lici a Argos, parla de la doble sepultura de Linos i afirma que s'hi poden identificar dues tombes diferents, la del Linos poeta i la del fill d'Apol·lo i Psàmate, mort quan era infant (2.19.8).

La indicació de l'existència d'una tomba al poeta, al costat de la del fill d'Apol·lo, ens il·lustra sobre dos fets: primer, el procés de racionalització que es va exercir sobre la figura de Linos i el reconeixement de variants de la llegenda poc "compatibles". Kearns explica alguns casos de "juxtaposed graves of homonyms" a Argos en aquests termes: "No doubt this represents a mythological rationalisation of some earlier cult complex, but the association must obviously have persisted in the minds of citizen and sightseer"⁸²³.

I segon, i més destacable ara, el fet que el poeta mereixi una tomba diferenciada en el santuari del déu. Malgrat tot, en aquest cas, Pausànias no il·lustra sobre cap altra circumstància que puguem relacionar amb un culte establert, estable i regular, o amb sacrificis o altres actes que encaixin amb el culte heroic, excepte la presència del sepulcre, fet indicatiu de la voluntat d'honorar i distingir el poeta Linos.

⁸²² PAUS.3.20.5 (= OF 1085). Cf. cap. "Fundacions d'Orfeu", esp. p. 336.

⁸²³ KEARNS (1992), p. 94-95.

La relació amb Apol·lo i el seu santuari és raonable i conseqüent en tots dos personatges⁸²⁴.

Pel que fa al Linos infant, hem esmentat els rituals que s'inscriuen en el festival públic que presidia Apol·lo a Argos en què se planyia la mort del fill del déu⁸²⁵. Durant aquest festival de les Arneides, es duïen a terme recitacions rapsòdiques⁸²⁶. Els rapsodes, *arnodes* en aquest cas, recitaven per aconseguir de premi un anyell, d'aquí el nom que els designava i el nom genèric del festival. La commemoració de la mort de Linos, la venjança d'Apol·lo i el ritual de matar els gossos que circulaven per l'àgora durant els dies en qüestió presenta trets específics que podem relacionar amb rituals del culte heroic. Com hem indicat al començament, aquest Linos, però, no és el poeta que rebrà honors i un sacrifici tònic a l'Helicó. A Argos, així doncs, cap dels dos exemples ens condueixen a pensar que el poeta Linos rebés un culte heroic.

Trasllat dels ossos a Tebes

Tampoc no podem assegurar l'existència d'un culte de Linos a Tebes. Pausània conclou el seu relat sobre la figura de Linos amb la narració del trasllat dels seus ossos per part de Filip des de Tebes i el posterior retorn a allà mateix, després de la batalla de Queronea (9.29.8-9 = Lin. fr. 70 II, 37 VI B):

Θηβαῖοι δὲ λέγουσι παρὰ σφίσι ταφῆναι τὸν Λίνον, καὶ ὡς μετὰ τὸ πταῖσμα τὸ ἐν Χαιρωνείᾳ τὸ Ἑλληνικὸν Φίλιππος ὁ Ἀμύντου κατὰ δὴ τινα ὄψιν ὄνειρατος τὰ ὀστᾶ ἀνελόμενος τοῦ Λίνου κομίσειεν ἐς Μακεδονίαν· ἐκεῖνον μὲν δὴ αὖθις ἐξ ἐνυπνίων ἄλλων ὀπίσω τοῦ Λίνου τὰ ὀστᾶ ἐς Θήβας ἀποστεῖλαι, τὰ δὲ ἐπιθήματα τοῦ τάφου, καὶ ὅσα σημεῖα ἄλλα ἦν, ἀνὰ χρόνον φασὶν ἀφανισθῆναι. λέγεται δὲ καὶ ἄλλα τοιάδε ὑπὸ Θηβαίων, ὡς τοῦ Λίνου τούτου γένοιτο ὕστερον ἕτερος Λίνος καλούμενος Ἴσμηγίου καὶ ὡς Ἡρακλῆς ἔτι παῖς ὦν ἀποκτείνειεν αὐτὸν διδάσκαλον μουσικῆς ὄντα. ἔπη δὲ οὔτε ὁ

⁸²⁴ Cf. cap. "Linos, fill de Psàmate", p. 87; "Linos, tantes pàtries com personatges", p. 213; i "Les morts de Linos", esp. p. 749 i s.

⁸²⁵ BURKERT (1972a), p. 107-8 de la traducció anglesa; BURKERT (1998), esp. p. 56-58.

⁸²⁶ Aquesta informació es llegeix a l'escoli a l'*incipit* de la *Nemea* II de Píndar, entre algunes altres dades referents a recitacions rapsòdiques a Delos, Siracusa o a Argos mateix. L'escoli indica com a font l'historiador local Dionisi d'Argos (*FGrHist* 308 F 2). El text ens permet deduir que aquest cronista pretenia reivindicar la prioritat de les recitacions que es duïen a terme a la seva polis enfront de les conegudes a altres llocs.

Ἀμφιμάρου Λίνος οὔτε ὁ τούτου γενόμενος ὕστερον ἐποίησαν· ἢ καὶ ποιηθέντα ἐς τοὺς ἔπειτα οὐκ ἦλθεν.

Els tebans afirmen que Linos està sebollit en la seva terra; i que, després de la desfeta de Queronea, el rei Filip II, fill d'Amintas, va ser induït per un somni a apoderar-se dels ossos de Linos i emportar-se'ls a Macedònia. Tanmateix, després de tenir altres somnis, el rei va restituir els ossos de Linos a Tebes. Amb el pas del temps, però, tant l'ornat de la tomba com qualsevol altra mena de senyal que hi hagués hagut van desaparèixer. Els tebans expliquen més contalles: com, a més d'aquest Linos, n'hi hagué un altre de posterior, que, anomenat també Linos, era fill d'Ismènia; i que Hèracles, quan encara era un infant, va matar-lo mentre Linos li feia de mestre de música. Però ni el Linos fill d'Amfimaros ni tampoc aquest altre, nascut més tard, no van compondre res. O bé, si van compondre alguna cosa, no ens ha arribat pas.

(Traducció de J. Pòrtulas i S. Grau)

Aquest fet no queda confirmat per cap altra font ni testimoni arqueològic. Segons Schachter “this story is not to be taken seriously: it depends on the literary tradition of Linos as the unfortunate music teacher of Herakles. There is no evidence for a cult”⁸²⁷. Independentment de la veracitat de la notícia, ens interessa constatar que, com en el cas dels herois, la conservació i cura de la despulla del poeta o de l'heroi és imprescindible per obtenir el favor i la protecció del personatge en qüestió. A més a més, la sanció de la divinitat, en forma d'oracle principalment, però també per altres mitjans com el somni revelador, confirma l'adequació i la necessitat de retre uns honors o, en alguns casos, d'instaurar un culte. De nou, topem amb un motiu que pot engrossir la tradició biogràfica del poeta i que les circumstàncies polítiques, socials i literàries permeten adaptar a la versió tebana del músic i poeta Linos.

Culte a l'Helicó

L'única certesa sobre un culte establert al poeta Linos ens ve de l'obra de Pausànias a propòsit de la descripció de la muntanya de l'Helicó⁸²⁸. Al *Mousaion* de

⁸²⁷ SCHACHTER (1981), p. 123.

⁸²⁸ A la monografia de HURST-SCHACHTER (eds.) *La montagne des Muses* (1996), hi podem llegir algunes reflexions que estableixen els elements de relació entre la muntanya de l'Helicó i les manifestacions que en determinaren el caràcter essencialment poètic i sagrat per a la cultura grega. Centre del culte a Hesíode, també l'Helicó es pot llegir en el relat de Pausànias com l'espai idíl·lic,

L'Helicó, el santuari consagrat a les Muses, hi explica que, prèviament al sacrifici anual a les Muses, feien una ofrena heroica (ἐναγισμός) a Linos⁸²⁹. Aquest culte a les Muses a Tèspies mostra una activitat ininterrompuda des de final del segle VIII fins al segle IV dC; fins al segle IV aC, sembla que va ser un culte poc sofisticat (“it seems to have been a simple rustic cult” p. 156), fins que Tèspies va esdevenir independent (realment restà sota la tutela d'Esparta) i el lloc va patir una transformació que el projectà més enllà de les pretensions locals que en marcaren els orígens. Encara que en el segle V aC alguns testimonis permeten sospitar de l'existència d'un *agon* en honor a les Muses, no és fins al segle IV que se'n poden aportar evidències clares.

L'ofrena ritual que ens descriu Pausànias, juntament amb el sacrifici anual a les Muses, potser reflecteixen una situació més antiga, és a dir, podrien ser els reductes d'unes manifestacions culturals anteriors. Si donem més pes a la constatació que l'edat d'or de creació i difusió de cultes heroics a poetes correspon a les èpoques hel·lenística i romana, senzillament hauríem de parlar d'un ressorgiment posterior.

Malgrat tot, el significat d'aquest sacrifici preliminar podria emmarcar-se en el que Kearns ha explicat com un acte de transició que posa en contacte el món humà i el món diví, de manera similar a la posició de l'*heroon* fora del recinte de l'espai sagrat diví: “At festivals, it is common practice to prescribe a lesser πρόθυμα to one or more heroes before the god is given his due, so that the rite which from the hero's point of view is complete, at the same time forms an introductory stage in the whole act, viewed as centred on the god. As in myth the founding hero mediates between god and man by establishing the cult and thus setting up a form of communication, so in cult the sacrifice to the hero, situated at the beginning of the rite, provides a link between ordinary, profane time and the climactic sacred moment of the divine sacrifice”⁸³⁰. Aquesta funció liminar del poeta mític és present en altres motius

que oferia unes condicions de vida fora del comú, segregat de l'acció humana. Aquests elements el configuren com a punt d'encontre entre la divinitat i l'home, espai sagrat on s'assenten els fonaments per transcendir la quotidianitat a través del culte, de la festa, de l'himne, una genuïna ordenació i domesticació del temps del desordre (ROCCHI (1996)). Per a la relació d'Hesíode amb l'Helicó i l'heroïtzació del poeta, cf. CALAME (1996), HURST (1996), VENERI (1996), NAGY (2009), KIMMEL-CLAUZET (2013), entre d'altres.

⁸²⁹ SCHACHTER (1981), p. 123 i 153. Tot i que no és indispensable que aquesta mena de sacrificis comporti la institució d'un culte regular, la notícia de Pausànias sobre la periodicitat anual ens el confirmaria. Cf. també EKROTH (2002), p. 89-104, amb l'anàlisi dels sacrificis del tipus ἐναγισμός, entre els quals el dedicat a Linos (p. 99).

⁸³⁰ KEARNS (1992), p. 81-82; EKROTH (2002), p. 334 i n. 87, puntualitza que aquest ordre, sacrifici a l'heroi i posteriorment sacrifici al déu, no és l'habitual: “the general notion that sacrifices to

biogràfics que hem estudiat, l'ascendència divina o la recepció de la inspiració poètica o d'un instrument per part del déu, però és aquí, en l'espai i temps reals i objectius, on es fa palesa aquesta mediació que el poeta traça entre la quotidianitat de l'existència humana i l'excepcionalitat de la festa o del culte.

Dins aquest espai sagrat, tanmateix, en els temps de la dominació romana la voracitat turística va convertir la gruta de les Muses en un lloc de pelegrinatge⁸³¹. Entre la sacralitat del santuari i el producte de consum cultural, la visita al recinte de les Muses, doncs, satisfieia una doble aspiració: una revalidació dels ritus preceptius del culte i una mirada transversal sobre la poesia dels temps més antics, la possibilitat d'emmirallar-se amb les imatges dels primers poetes en els orígens de la poesia a través del fil del culte a Hesíode i de les Muses.

Un culte a Zetos i Amfion?

Sembla que la notícia de Pausània (9.17.4) sobre l'existència d'un sepulcre dels bessons Zetos i Amfion té correspondència amb la descoberta d'unes tombes d'origen prehistòric excavades en un pujol al nord de Cadmeia. Aquest jaciment, doncs, podria tenir a veure amb les indicacions que alguns autors antics ens donaven sobre un culte que es retia als bessons com a fundadors de la ciutat de Tebes⁸³².

Deixem en primer lloc el text de Pausània en el qual s'assenyalen alguns rituals que es duïen a terme al voltant de la tomba. En concret, els de Titorea, d'acord amb les indicacions d'un oracle de Baquis, agafaven terra del túmul, en un moment

heroes functioned as a *Voropfer* in relation to the main religious event, the sacrifice to the god, can, however, be demonstrated only in a small number of cases, mainly found in later literary sources [...] In many other cases, it seems to have been more important to begin with the most powerful divine being, the god, passing in descending order daimones, heroes, the ordinary dead and occasionally also the living”, tot i que reconeix la dificultat de ser precisos a partir de la documentació epigràfica, que molts cops els esmenta plegats: “In the inscriptions, heroes and gods are either mixed or the sacrifices to the gods precede those to the heroes, but to what extent this reflects the order in which the actual sacrifices were carried out is hard to say in most cases”. Els casos que se solen aportar de sacrifici preliminar a l'heroi són esmentats per Pausània (3.19.3 – Jacint i Apol·lo–, 5.13.3 –Pelops i Zeus–, 9.29.6 –Linos i les Muses–) i Plutarc (*Vit. Thes.* 4.1 –Connidas, el mestre de Teseu, i Teseu, una relació entre un heroi menor i un heroi major o potser Teseu era considerat més que un heroi, en aquest cas–).

⁸³¹ SCHACHTER (1981), p. 152, explica els motius de la contínua popularitat del santuari d'ençà de la primera aparició en la literatura, amb l'ofrena votiva a les Muses del trípede que Hesíode va guanyar al funeral d'Amfidamant (*Op.* 650-662). El santuari de les Muses va mantenir-se com a reclam d'ofrenes de competidors que seguien l'exemple d'Hesíode i va allotjar obres d'art, especialment les estàtues de divinitats, poetes i personatges públics que mereixien ser honorats pels habitants de Tèspies i el manteniment i la popularitat de l'*agon* poètic i musical que s'hi celebrava. Els detalls de l'organització del culte no ens són gaire coneguts.

⁸³² Cf. SCHACHTER (1981), p. 28-9, per a les referències antigues i les línies principals de la interpretació.

precís de l'any, i la duien al sepulcre d'Antíope i Focos per garantir la collita a la seva regió. Per aquest motiu, continua Pausànias, els tebans muntaven guàrdia davant del sepulcre i així evitaven que s'acomplís l'oracle. Segons exposa Schachter, “the ritual involving the peoples of Thebes and Tithorea looks me like archaizing on the basis of a poetic source” i deixa en entredit la qüestió de si hi havia un culte que es practicava a la tomba: “there is no evidence that the Ampheion was anything more than a landmark, even in classical times”.

En qualsevol cas, no són poques les aparicions de la notícia de la tomba dels bessons a la porta nord de la ciutat de Tebes⁸³³. Aquesta mena de sepultures, a les portes de la ciutat, concreten un culte als herois fundadors o guerrers que, relacionades ara amb Zetos i Amfion, ens remetent als primers temps de la ciutat. Es tracta dels herois *pyloroi*, considerats una mena de genis protectors per a la ciutat, dels quals tenim diversos exemples en llocs també diferents⁸³⁴. Bérard en marca les idees fonamentals: anteriors als esdeveniments que marquen el pas a l'existència de la nova polis, o de la nova estructura i organització política interna de la polis, els darrers personatges significatius (que mantenien uns privilegis abocats a dissoldre's) són ubicats, un cop morts, en llocs estratègics per a la protecció de la ciutat. D'aquesta manera podien continuar garantint la seguretat i la pervivència de la ciutat, des d'una perspectiva benèfica, i ja igualitària per a tota la ciutat. Aquests exemples confirmen les línies mestre de la condició heroica, definida així per la ubicació especial del seu sepulcre i de l'eventual culte que hi rebien: “A burial position situated actually at the transition from outside the walls to the inner habitational area would perfectly express the peculiar status of the hero as a being situated between the divine and hence permanently pure, and the human and hence subject to pollution. Hence the gate, as simple entrance and exit relates to the status of the hero, whereas in its role as city defence it is aligned with the typical function of the heroes situated near it”⁸³⁵.

⁸³³ AESCH. *Sept.* 526-528; EUR. *Antiope* fr. 48. 98-99 Kambitsis, *HF* 26-30, *Ph.* 145-6, 606; *Supp.* 663; XENOPH. *Hell.* 5.4.8; ARRIAN. *Anab.* 1.8.6; PAUS. 9.17.4-7, 10.32.10-11; HESYCH. *s. u.* Διόσκουροι; SCHOL. Eur. *Ph.* 145, 606; SCHOL. Pind. *Py.* 9.145 c.

⁸³⁴ Cf. BÉRARD (1982); KEARNS (1992), esp. p. 71-4; CLAY (2004), esp. p. 96. Citem els exemples destacats del grup de tombes excavades a la porta oest d'Erètria a Eubea (ca. 720 aC) o el cas similar del sepulcre a un poeta, l'*heroon* d'Estesícor a Catània, Sicília, a la porta que duia el seu nom. Pel que fa a herois, esmentem només aquí els *heroa* de Teseu, Èdip, Piritous i Adrast, que podrien haver estat ubicats a la porta de Dípilon.

⁸³⁵ KEARNS (1992), p. 74.

Les notícies referides a l'*heroon* dels bessons fan difícil corroborar connexions clares amb el culte, però alguns aspectes particulars en podrien proporcionar alguns indicis, com l'epítet λευκόπωλοι, “cavalls blancs”, que els escolis a Homer (*Od.* 19.518 = PHERECYD. fr. 124) atribueixen als fills d'Antíope i Zeus⁸³⁶. S'hi explica també que eren coneguts com a Dioscurs, la mateixa designació amb què s'anomenaven altres parelles de fills de Zeus, com els Dioscurs d'Esparta, Càstor i Pòl·lux, o els Moliònides (Hes. fr. 17 a)⁸³⁷.

Finalment, deixem constància del relat de Joan Malalas (2.10 = OF 620 III) segons el qual, a Antioquia, l'emperador Tiberi va consagrar dos pilars que representaven els fills d'Antíope com a Dioscurs. S'hi incorpora la connexió amb el culte del temple a Dionís que féu erigir l'emperador:

ἔκτισε δὲ καὶ ἱερὸν τῷ Διονύσῳ πρὸς τῷ ὄρει ὁ αὐτὸς Τιβέριος βασιλεύς, στήσας δύο στήλας μεγάλας τῶν ἐξ Ἀντιόπης γεννηθέντων Διοσκούρων ἔξω τοῦ ναοῦ εἰς τιμὴν αὐτῶν, Ἀμφιόνος τε καὶ Ζήθου.

L'emperador Tiberi va fer construir un temple a Dionís vora la muntanya i va fer aixecar, fora del temple, dos grans pilars dels Dioscurs fills d'Antíope, per honrar-los.

Aquestes dades semblen avenir-se amb l'observació de Diskin Clay a propòsit dels cultes als poetes i l'època de màxima esplendor: “Its great age was that of that of the successors of Alexander of Macedon and then the Roman and imperial period. As the independent city states of the Greek World were absorbed into the Hellenistic monarchies, and as these were absorbed in turn by Roman empire, the desire for the autonomy of fame increased as political independence became a distant memory. The rivalry involved in the cult of poets and philosophers (what we would term “intellectuals”) becomes intense as other forms of rivalry are excluded. Cities honour themselves by honouring the great men and women of their distant past and the cult of poets gained ground as it spread through the Greek-speaking world. The cult of poets (and philosophers) differs from the cult of warrior *heroes*, founders, or ancestors in

⁸³⁶ EUR. *Antiope* fr. 233.98, *HF* 29, *Ph.* 606. Cf. FARNELL (1921), p. 212-216; SCHACHTER (1981), p. 29. Segons Farnell, el primer a identificar-los com a Dioscurs i a usar l'epítet λευκόπωλοι podria haver estat Eurípides.

⁸³⁷ BURKERT (1977), p. 287 de la traducció castellana; FOWLER (2000), p. 364 (vol. 2).

that it is not exclusive or a manifestation of antagonism with other city states. Its source of power is the international fame claimed by a local *heros* or *heroine*⁸³⁸.

Un *heroon* i un sepulcre de Museu

Coneixem per Pausània (1.25.8 = Mus. fr. 44 B) l'existència d'un monument funerari que contenia les despulles del poeta Museu al pujol enfront de l'acròpolis. El recinte anomenat Museu podria haver acollit un culte a les Muses associat al del poeta Museu⁸³⁹. A més d'aquestes paraules de Pausània, al Fàleron, els atenesos reconeixien el lloc on reposaven les restes del poeta, segons la notícia i l'epigrama que ens proporciona Diògenes Laerci (1.3 = Mus. fr. 45 B), pres aquest de l'obra *περι ποιητῶν* de Lòbon d'Argos:

τοῦτον τελευτῆσαι Φαληροῖ, καὶ αὐτῷ ἐπιγεγράφθαι τόδε τὸ ἐλεγεῖον (Lobo Argivus fr. 9 Garulli, Suppl. Hell. 504 Lloyd-Jones-Parsons = A. Pal. VII. 615)

Εὐμόλπου φίλον υἷὸν ἔχει τὸ Φαληρικὸν οὐδας,
Μουσαῖον, φθίμενον σῶμ', ὑπὸ τῷδε τάφῳ.

ἀπὸ δὲ τοῦ πατρὸς τοῦ Μουσαίου καὶ Εὐμολπίδαι καλοῦνται παρ' Ἀθηναίοις.

Diuen que va morir a Fàleron, i li escriviren com a epigrama aquest díctic:

“El fill estimat d'Eumolp el té el sòl de Fàleron:
Museu, cos enlleït, dins aquesta tomba”.

I del pare de Museu reben també el nom els Eumòlpides entre els atenesos.

(Traducció de Sergi Grau)

Clay es mostra escèptic davant de la possibilitat que efectivament es tractés d'un culte al poeta. Més aviat ens trobem simplement amb l'existència d'un túmul. Kearns, també és prudent a l'hora d'assignar un culte a Museu. Recela de la idea que aquestes tombes poguessin respondre a llocs de culte heroic efectiu del poeta i

⁸³⁸ CLAY (2004), p. 94.

⁸³⁹ BRESCHI-MUSTI *comm. ad loc.*

discuteix la possibilitat d'interpretar aquestes notícies en el context de l'especialització en una funció curativa d'alguns *heroa* i santuaris d'herois guaridors a l'Àtica⁸⁴⁰. En qualsevol cas, convé recordar la importància de la conservació de les despulles per al culte heroic; si no ens traslladen a un quadre d'aquest tipus, almenys denoten la voluntat d'honorar el poeta i preservar-ne la memòria. No podem determinar fins a quin punt són l'eco de l'operació de creació del poeta, en una època i amb uns fins determinats, que hem pogut recórrer a través de certs motius biogràfics analitzats.

La tomba d'Eumolp i el culte familiar

En parlar d'Eumolp, ens ve tot d'una a la memòria la família dels Eumòlpides, un llinatge clau en l'administració del culte eleusini. La primera impressió també és la de pensar que aquest γένος retia un culte al seu avantpassat i epònim. Així doncs, ens trobem davant del cas d'un heroi honorat com a ἀρχηγῆτης del *genos*, que aconsegueix el paper de fundador i de πρῶτος εὐρητής per a la funció que duu a terme la família com a administradora del culte. Eumolp és el primer hierofanta que rep de la deessa Demèter el privilegi de la revelació del culte misteriós i el divulga. Per tant, cada hierofanta és l'Eumolp que guia “amb veu melodiosa” els ritus prescrits per la divinitat. Defineix el *genos* en la seva essència: el seu culte dóna raó d'esser als Eumòlpides. Eumolp, com a heroi venerat pel seu *genos*, es revela, doncs, més poeta que mai⁸⁴¹.

Un altre cop és Pausànius (1.38.2) qui, en matèria de cultes heroics a poetes, documenta l'existència de la tomba d'Eumolp (τὸ Εὐμόλπου μνημα), reconeguda tant pels eleusinis com pels atenesos. No queda clar si el sepulcre es trobava a Atenes o a Eleusis, però sembla que hauria quedat ubicat a la Via Sacra que unia ambdós indrets. Pel context no es dedueix que es tracti d'un lloc especial per a la celebració d'un culte

⁸⁴⁰ KEARNS (1992), p. 17, n. 48, i p. 187: “Although Pausanias states that Mousaios was buried at the Mouseion (1.25.8), another tradition knows of a grave in Phaleron, with an epitaph (Diog. Laert. 1.3). It would be over-sanguine to suppose that this necessarily indicates a cult: Aristophanes' statement (*Ran.* 1033) that Mousaios taught men ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς presumably reflects books circulating under the name of Mousaios, and the view of some of the scholia (the Holkham MS and the Aldine, both deriving from the Triclinian tradition) that at Peiraeus Mousaios θεραπείας νοσημάτων καταδείξει λέγεται need be nothing more than a guess from the text, combined with the tradition reported in Diogenes Laertius” (n. 48). Per als “healing heroes”, cf. *ibidem*, p. 14-21.

⁸⁴¹ Per a la identificació dels *gene* amb el fundador i les casuístiques particulars entorn de les relacions entre aquests dos elements complementaris (el *genos* s'origina entorn del culte o, a la inversa, el culte és un aspecte secundari, casos d'epònims sense culte i altres variants del model), cf. KEARNS (1992), p. 65-72.

sinó més aviat la marca de la sepultura, com ho eren també esteles i monuments funeraris de personatges més o menys anònims que es distingien entre els temples consagrats a divinitats o alguns *heroa* que Pausànias identifica. Ara bé, Pausànias no sempre és coherent en l'ús dels termes *μνῆμα* i *ἥρωον* per distingir-ne un ús diferent i específic.

No obstant aquesta notícia, en un dels fragments de la inscripció que conté el calendari religiós d'Atenes, recodificat a final del segle V per Nicòmac, s'indica que, a Eumolp, se li sacrificarà una ovella en les cerimònies dels misteris menors eleusinis⁸⁴². Entre els destinataris dels sacrificis, la inscripció inclou Temis, Zeus *Herkeios*, Demèter, Persèfone, i set herois, Cèleu, Eumolp, *Threptós* (Triptòlem?), Polixen, Díocles, *Archegetes* (Iacos o Eleusis?) i *Meilichios* (l'heroi), tots involucrats en el culte eleusini. Per tant, almenys des de final del segle V, sabem era objecte de culte i que el seu culte estava associat amb el de les divinitats amb qui comparteix espai físic i cultural, com és certament habitual en altres cultes heroics.

Així com en parlar dels Eumòlpides l'associació directa requeria sobre Eleusis, també ens convé recordar els casos de *gene* que veneraven un poeta com a avantpassat o un epònim. Els Homèrides són el cas més conegut i fèrtil en les anàlisis de la recepció, preservació i divulgació de l'obra dels poetes. També les escoles filosòfiques desenvolupaven un paper similar en el culte al fundador. Des d'una altra perspectiva, l'ús dels poemes de Museu en les cerimònies de Flia per part de la família dels Licòmides ens il·lustra també sobre el zel i la preservació d'escrits atribuïts a un poeta en el si d'un grup clos. La perspectiva de la sacralitat i de la funció és determinant per distingir el cas d'Eumolp d'aquests altres que hem citat. L'Eumolp, epònim dels Eumòlpides, és més poeta que mai, però no per la necessitat o la voluntat de conservar un llegat material sinó un llegat sacerdotal, fet que es va mantenir fins a les darreries del culte eleusini.

Οἱ Θαμυρίδωντες: la regulació del culte a Tàmiris

Recuperem la seqüència narrativa de Pausànias a la vall de les Muses, després de la descripció de la imatge de Linos esculpida sobre una roca. S'hi veuen estàtues de déus, poetes i músics. La de Tàmiris, el mostra cec amb una lira trencada a les mans. Aquesta notícia podria ser ben bé la culminació d'un seguit de testimonis que

⁸⁴² SOKOLOWSKI (1962) 10A, 60–74 = Oliver 1935, 19–32, no. 2. Cf. EKROTH (2002), p. 147.

enllacen Tàmiris amb Beòcia i la vall de les Muses i comencen, per a nosaltres, amb una inscripció datada a la primera meitat del segle IV aC⁸⁴³.

A la transcripció d'aquesta inscripció sobre una estela, hi podem llegir el nom d'un hierarca, dos θαμυρίδδοντες (“tamiristes”) i dinou ἀγίομενοι:

Μενάνδρω ια[ρ]αρχίοντος,
 θαμυριδδόντων
 Πισάνδρω,
 Δαμοκλεῖτος,
 ἀγιομένων Σμικρίωνος,
 Καλλιάδαο, Ἀριστολαῖος,
 Πούθωνος, Ἴσμεινοδώρω,
 Πολυκλείτω, Βουθείρω,
 Ναυκουδῖος, Ἀριστολάω,
 Σμικρίωνος, Πισισδίκω,
 Πλιστίαο, Δρέκοντος,
 Πτωϊοτίμω, Περμίχω,
 Ἐχέλαο, Μνασιθίω,
 ιος, Ξενοκ[ρί]τω

Els termes que ens aporten les dades principals per a la identificació d'aquesta associació són el de hierarca, que confirma que es tracta d'una agrupació de caràcter religiós⁸⁴⁴, el de θαμυρίδδοντες, que s'encarregaven probablement de gestionar el culte a Tàmiris (“il n'est d'ailleurs pas exclu que le choix du verbe θαμυρίζειν, qui ne

⁸⁴³ *SEG* 55 562. El primer editor va ser PLASSART, *BCH* 50 (1926), p. 401-403, n. 18. Seguim la lectura i el comentari de ROESCH (1982), p. 138-142; en la mateixa línia, SCHACHTER (1981), p. 41. La interpretació de la inscripció i la valoració del culte al poeta a Tèspies han esdevingut un complement i una justificació a algunes explicacions de la figura de Tàmiris, tot depenent del punt que s'ha volgut emfatitzar del poeta. Esmentem aquí les reconstruccions de GRAU (2002), p. 172-180; CLAY (2004), 87-88 i 153; i WILSON (2009), p. 51-52 i 76-77. Per a una anàlisi comparativa entre grups associats a poetes, concretament els homèrides i els θαμυρίδδοντες, cf. DURANTE (1976) vol. II, p. 185-203, NAGY (1996), p. 178-9, WEST (1999), p. 375-6.

⁸⁴⁴ Cf. ROESCH (1982), p. 162-166, reporta els trets principals de les associacions religioses que es poden documentar a Beòcia (entre les quals la dels “tamiristes”). Entre el quadre variat de grups, es coneix l'existència de confraries (συνθύται) que realitzaven sacrificis a la divinitat que els donava el nom; algunes altres honraven alhora també el seu fundador i gestionaven els cultes i tenien cura dels béns que se'ls havien llegat; d'altres podien tenir relació amb el culte fúnebre dels seus membres (assegurar-ne la sepultura, bàsicament). No hi manquen, òbviament, les que retien culte a les Muses i a Hesíode, il·lustre fill d'aquesta terra.

semble pas attesté ailleurs, ait été dicté par le double sens de θάμυρις: d'une part c'est le nom du "chanteur Thrace", d'autre part il signifie selon Hesychius "réunion, rassemblement, assemblée", sens qui convient évidemment à une association⁸⁴⁵). Roesch interpreta que la resta de noms corresponen a membres de l'associació, (ἀγιομένων, forma dialectal de ἡγουμένοι, amb el sentit de "conduir", "menar"), de qui no es pot precisar la funció, però que en qualsevol cas tindria un sentit proper a guia o administrador.

Aquesta inscripció donaria arguments a la tesi que va enunciar Durante segons la qual els noms d'Homer i el de Tàmiris provindrien de termes (*ὄμαρος o *ὄμαρις i θάμυρις⁸⁴⁶) que designaven l'assemblea festiva on els rapsodes podien exhibir-se i competir. D'aquesta manera, els Ὀμηρίδαι (forma jònia de Ὀμαρίδαι) o uns suposats Tamírides podrien haver creat un epònim, el poeta primigeni que representaria la seva tradició.

L'associació cultural per a Tàmiris ens obre, per tant, un marc suggeridor per explicar la continuïtat de la presència de Tàmiris en aquest indret. Una inscripció de final del segle IV aC continua donant-nos testimoni del traci en el santuari. Es tracta d'una dedicatòria a les Muses inscrita a la base de l'estàtua que va consagrar Fileter, fill d'Èumenes de Pèrgam, obra de l'escultor de Tebes Cefisias⁸⁴⁷. Finalment, a l'antologia d'epigrames de Filip de Tessalònica, hi trobem un epigrama del poeta Honest, que recull la tradició dels versos homèrics, en què descriu un Tàmiris penedit després de la derrota amb les Muses⁸⁴⁸. Queda oberta la possibilitat que aquestes dues inscripcions corresponguin a la imatge que descriu Pausànias. Així doncs, amb una certa regularitat es detecta una constància en el culte a Tàmiris, o almenys continuïtat en l'honorança al poeta, en algunes de les formes culturals o honorífiques reconegudes.

A partir d'aquesta base, podem refer la figura del poeta de manera diferent

⁸⁴⁵ ROESCH (1982), p. 140.

⁸⁴⁶ Així ho defineix HESIQUI s. u. θάμυρις: πανήγυρις, σύνοδος, ἢ πυκνότης τινῶν καὶ ὁδοῦς θαμυρᾶς τὰς λεωφόρους.

⁸⁴⁷ Per a la dedicatòria d'estàtues de poetes a temples o llocs sagrats, cf. CLAY (2004), p. 87 i s.; KIMMEL-CLAUZET (2013), p. 255-257.

⁸⁴⁸ SEG 32 503 a (dedicatòria de Fileter); 32 503 b (epigrama d'Honest) = Gow-PAGE (1958) 276 = I.G. VII 320:

[T]ὸν θρασὺν ἐς μολπὴν ἄφθογγον νῦν μ' ἐς ἀοιδίην
λεῦσσε. Τί γὰρ Μούσαις εἰς ἔριν ἠντίασα;
[Π]ηρὸς δ' ὁ Θρηῖξ Θάμυρις φόρμιγγι πάριμαι,
[ἀ]λλὰ, θεαί, μολπῆς γ' ὕμετέρης αἴω.

segons posem l'accent en un o altre aspecte. Així Grau⁸⁴⁹ explica un estadi de l'evolució de la figura de Tàmiris en clau de poeta epicòric iniciador de joves. La imatge del poeta hauria incorporat el nivell més antic, en què la iniciació hauria tingut lloc en el si d'una societat secreta de guerrers, i l'hauria transferit a un context iniciàtic. Aquest component prenia cos durant unes competicions corals establertes amb periodicitat i administrades dins un marc institucionalitzat. La interpretació conjugaria així les notícies sobre el culte a Tàmiris i les lectures de Graf i Bremmer sobre Orfeu.

Wilson, d'altra banda, incorpora aquest culte per complementar la seva explicació de la figura de Tàmiris. Segons l'autor, el traci va ser un dels poetes que els compositors i citaristes de la Nova Música a la segona meitat del segle V a Atenes van usar com a emblema per reflexionar sobre el paper de la música i de la funció del poeta mateix. La tragèdia intitolada *Tàmiris* seria l'aportació sofòclia al debat que degueren suscitar certes innovacions de la citaròdia a Atenes⁸⁵⁰. Wilson recorre als *θαμυρίδδοντες* per justificar un doble paper d'aquest grup: "The 'Thamyristis' [...] seem to have been officers of cult and civic service rather than musicians who looked to the Thracian hero as a figurehead for their activities, ascribing their music directly to him; but it is quite possible that they were both these things. The 'Timotheasts' (Τιμοθεασταί) we find active in a contest of the Great Didymeia in the third century AD (*IDid* 181) may offer a partial parallel" (p. 76). Tàmiris, continua Wilson, seria un model que els citaristes feren servir per reivindicar un paper més important enfront dels citarodes, més valorats aleshores. La figura de Tàmiris, doncs, hauria dibuixat una evolució des del paper de representant d'una tradició poètica epicòrica superada per la tradició panhel·lènica homèrica fins a ser el predecessor mític i emblema dels citarodes. La síntesi d'aquestes significacions farien possible l'adopció del poeta com a model musical i heroic digne de rebre veneració i seguiment per part dels *θαμυρίδδοντες*.

Aquestes dues lectures que hem aportat com a exemples d'interpretació no ens han d'aïllar, però, de la visió de conjunt que se'ns presenta resumida en la descripció de Pausànias: el *Museion* de Tèspies era un centre de culte a les Muses establert i mantingut durant molt de temps, al qual s'afegiren com a elements

⁸⁴⁹ GRAU (2002), esp. p. 173-175. Cf. cap. "Agones corals i la iniciació dels joves", p. 278.

⁸⁵⁰ WILSON (2009), p. 72-78. "It looks to me as though the myth of Thamyris was at some point tailored to the needs of these new musicians, perhaps even forged into an emblem of their professional pride" (p. 76).

complementaris, però secundaris, el culte heroic a certs poetes, històrics i mítics. Les inscripcions antigues que s'han trobat a Tèspies poden inserir-se sense problemes en aquest mateix context, que s'afegeix al *background* beoci de les associacions religioses que es reunien per sacrificar en comú en honor a alguna divinitat. El culte regulat i religió que hem documentat per a Tàmiris és part també d'aquest complex més ampli i manté unes característiques comunes a altres cultes de poetes i de manifestacions votives a l'entorn d'aquest santuari.

Revisió de les dades

Moltes de les variants de les morts dels poetes reposen sobre una idea de fons: no és una mort sense sentit sinó el detonant que impulsa la confirmació del paper del poeta en la societat. Morir per ser present en cada ocasió de noces, morir per no perdre la veu (i deixar-la escrita sobre la pell, tatuada, o deixar-la viva emanant del cap com a profecia), morir per ser recordat en cada ocasió de lament, morir per constrènyer la fundació d'una ciutat, d'un culte. Són Himeneu, Epimènides, Eumolp, Linos, Orfeu... L'anècdota del poeta que mor es projecta vers la categoria de l'heroi que procura una acció benèfica a la comunitat i que es situa en moments clau de vivència col·lectiva dels que els acullen, ja sigui a escala local (la instauració d'un oracle, la fundació d'una ciutat), ja sigui supralocal (un lament, un cant, per a esdeveniments fonamentals, i sovint molt ritualitzats, de la vida o la mort de les persones).

Entre la gran varietat de motius que envolten la mort i les circumstàncies posteriors, destaquen algunes nocions generals i una constatació clara: a l'entorn dels poetes, es va desenvolupar un bon gruix de motius i anècdotes, i ho identifiquem com un senyal d'integració del poeta en la categoria de l'heroi. Ara bé, aquesta existència documentada d'estàtues, túmuls i altres menes d'objectes honorífics, no comporten *per se* una confirmació de culte heroic. Malgrat tot donen fe de la fama i la importància del poeta per a la comunitat, polis o regió.

El conjunt de motius que tracten el procés que va des de la mort pròpiament dita fins a l'heroïtzació, si n'és el cas, giren sobre la presència i la voluntat de la divinitat, que garanteix i sanciona la importància que mereix el receptor del culte. Un exemple clar correspon al Musèon de l'Helicó, on les Muses "ofereixen" el seu espai sagrat perquè quedessin exposats a la vista de tothom els poetes a qui havien donat inspiració, instruments i fins i tot la vida. Com a colofó, Hesíode al Musèon continuava la línia cronològica des d'uns orígens remots a una immediatesa que

revivien, per exemple, els συνθύται que es reunien per fer sacrificis a les Muses i al poeta. Amb un llenguatge diferent, el de l'espai del culte, es repeteix un altre cop una mateixa idea: la vinculació amb la divinitat i la successió fins al temps present, la prolongació i concreció dels temps del mite en els temps de la història. S'han usat també altres llenguatges, cadascun adaptat al seu moment: l'ordenació mental i temporal de la genealogia, el llenguatge del mite dels orígens de l'instrument o el de la inspiració i consagració del poeta, el del magisteri, el de la invenció...

La connexió amb la divinitat pren concrecions diferents. Hem trobat morts volgudes o promogudes per la divinitat; en altres casos, el déu l'ha rebutjada i castigada. També se'ns ha fet visible aquesta intervenció a través de motius diferents, l'heroïtzació, el catasterisme. La funció, en tots aquests casos, és posar en un lloc privilegiat, separat dels mortals, el poeta fundador, el poeta profeta, el poeta inventor.

Entre les maneres de fer destacar el paper del poeta, un element important corresponia al lament per la mort. Convertit en un motiu literari que l'erudició i la sofisticació poètica va incorporar als tòpics literaris, el lament pel poeta és clau en les algunes figures. No debades, Linos, el més antic en moltes successions genealògiques i cronològiques, és qui l'inaugura. Vist com a originador del trenos, Linos, fill lamentat per la Musa, dóna forma als planys de totes les Muses i de tots els mortals en topar amb un altre moment transcendental, el de la culminació de l'existència humana. El plany per al poeta, com el poeta mateix, torna a ser simbòlic per a les vides i les morts de les persones.

Uns altres senyals d'acostament al diví són també la transformació al cel d'Orfeu o de Tàmiris, la quasi mediació de Museu a l'Hades, davant d'Eneas, o una resurrecció.

Pel que fa al culte, hem comprovat que en alguns casos quedava associat a l'àmbit familiar, però que majoritàriament es movia entre la reverència i veneració al poeta i la poesia, d'una banda, i la intervenció i l'interès polítics, de l'altra. Amb el pas del temps, la tendència a fer ús de les manifestacions religioses, fins al punt de gairebé banalitzar-les i convertir-les en reclam turístic, va difuminar les barreres entre aquestes tres modalitats, si és que havien existit mai clarament.

Els cultes que ens els orígens havien mostrat un caràcter més local, en alguns casos, van maldar per assolir una difusió panhel·lènica. I en aquest procés no hi van intervenir només les intencions d'una família sacerdotal a fer valer la seva especificitat per oferir les virtuts d'un culte salvífic o místic, o de preservar el llegat poètic i religiós transmès pel fundador, sinó que s'hi poden intuir aspectes com la

voluntat d'oferir l'ancestre, el poeta epònim, com a garantia d'antiguitat o d'autenticitat i alhora distinció i promoció política. L'ambivalència d'un Eumolp és notòria en aquest sentit. El paper de la família s'aproximaria, salvant les distàncies, al que feren algunes associacions "familiars" o cíviques per preservar l'obra d'un Homer o d'un Arquíloc.

Un apartat significatiu dels cultes té a veure amb l'autodefinició de la polis, amb els casos d'Amfion, de Linos i d'Epimènides. Els poetes poden deixar la seva empremta en els esdeveniments claus de la ciutat: la fundació mateixa, l'atracció/connexió amb la divinitat, o la superació de moments de crisi o de guerra. I amb l'autodefinició poètica i la instauració de tradicions culturals, que també acomplien la mateixa funció de distinció i afirmació. Podria ser el cas de Lesbos i Orfeu.

El culte als poetes, encara que amplificat en èpoques tardanes, dóna una idea del que els grecs antics pensaven que era el poeta i la poesia. Mereixien ser reverenciats, que fossin recordats amb efgies i estàtues i molt probablement amb la recitació de la seva obra. Mereixien ocupar un lloc al capdavant de la ciutat, vora la muralla, en recintes consagrats.

La presència de tombes en diferents indrets ens parla tant de la veneració de la figura del poeta com de les condicions i dels llocs de la recepció de la seva obra, i sovint també de l'interès a vincular un poeta a un projecte religiós i polític, en un temps determinat. Perquè si bé és cert que el moment de floriment dels cultes als poetes van ser les èpoques hel·lenística i romana, algunes contalles es deixen sentir des de temps molt anteriors. No es tracta de cap mecanisme de transposició de motius entre poetes, sinó de la presència d'aquesta concepció en la mentalitat grega, que va prendre forma i concreció.

El paral·lel amb els cultes que es retien als poetes històrics i als filòsofs indica una complicitat entre aquests operadors culturals. Hem confirmat una mateixa tendència, encara que no pas la mateixa incidència perquè el nombre de poetes que hem pres de model és inferior als testimonis que ens ofereix el conjunt total de poetes i de filòsofs. Ara bé, la varietat de pàtries i de connexions genealògiques és la millor garantia per registrar testimonis d'una diversitat semblant de sepultures, de cultes o de contalles que tanquen i donen sentit a la construcció biogràfica del poeta.

Conclusions

Després d'haver estudiat els elements que constitueixen la base de la construcció biogràfica dels poetes mítics, oferirem una revisió dels motius biogràfics que han servit per caracteritzar-los i farem una atenció especial als trets que els defineixen individualment dins aquest grup que presenta unes característiques genèriques definides. Determinarem a continuació els principals mecanismes que han operat en aquestes construccions, que s'han usat també com a patrons de formació de narracions biogràfiques d'altra mena de figures, com els herois i els filòsofs. Finalment enunciarem, a mena de conclusió, un seguit d'idees sobre com es formaren, s'interpretaren i evolucionaren les tradicions biogràfiques dels poetes mítics⁸⁵¹.

Revisió dels principals elements de la definició biogràfica dels poetes

En el primer bloc de continguts, hem confrontat els biografemes que configuraven la base de la figura del poeta i hem comprovat com les genealogies, la procedència, l'adquisició de l'habilitat poètica i de l'autoritat eren els fonaments de la imatge d'aquests personatges i la justificació del seu ús en els contextos en què el poeta feia sentit. Dues de les característiques predominants i més destacables eren la relació amb la divinitat i la procedència d'una terra estrangera.

Així doncs, els dos fragments de Píndar que hem comentat a propòsit d'Orfeu ens han mostrat ja la tendència a relacionar poetes amb déus des de la perspectiva genealògica, encara que s'hi presentessin els personatges sense gaire concreció biogràfica. Malgrat tot, s'hi podia rastrejar una imatge poderosa, la dels poetes (Orfeu, Linos, Iàlem, Himeneu, els quatre que apareixen al fr. 128c Sn.-Maehl.) com a referent de la societat i fills directes dels déus que més representaven la poesia, Apol·lo i una Musa. En concret, Píndar inaugurava una tradició, poc clara encara, que relacionava Orfeu amb Apol·lo. Aquesta vinculació va ser confirmada per

⁸⁵¹ No referenciem els motius citats a les pàgines en què es tracta el tema perquè considerem que l'índex general juntament amb l'índex temàtic permeten cercar la informació esmentada amb una certa facilitat.

Asclepiades de Tràgil, al segle IV. El fet de connectar els noms dels poetes sota una mateixa mare, Cal·líope, degué facilitar que Apol·lo n'esdevingués també avantpassat comú.

A més a més, Orfeu desplejava una tradició genealògica forta que el feia fill d'Eagre, un riu/pare de doble cara. D'una banda, algunes interpretacions d'Eagre remetien a la imatge d'Orfeu com a hereu d'una nissaga d'iniciadors, amb les figures de Dionís, Licurg i Càrops en escena. Els elements predominants de la notícia que aportava Diodor passaven per la vinculació amb Tràcia i per la fundació i l'administració de misteris. D'altra banda, Eagre també vinculava Orfeu amb la poesia, perquè, d'acord amb algunes tradicions que hem resseguit, Eagre havia quedat inclòs en el llistat dels ancestres d'Homer. L'hi acompanyava un personatge com Píeros, pare d'Eagre, que constituïa una altra baula poètica de la cadena que arribava fins a Homer. No obstant això, aquesta cadena anava poblada de disputes; les principals provenien, d'una banda, de les Muses pièrides (cal recordar aquí la seva desfeta davant de les Muses beòcies) i, de l'altra, de la seqüela a la mort d'Orfeu (el cap que arribava cantant a la desembocadura del riu Meles, un dels pares d'Homer, o nom d'Homer mateix). En definitiva, dos combats amb resultats diferents per a la poètica òrfica. Així doncs, la figura d'Eagre donava molt de joc com a pare d'Orfeu, tant per les accions dels seus avantpassats com perquè ell mateix agrupava elements que s'han repetit en les biografies d'altres poetes.

El mateix tret de l'ascendència divina apareixia citat en les tradicions sobre el poeta Eumolp. Com a fill de Posidó, va ser utilitzat per Atenes per il·lustrar un model d'oposició, el bàrbar (casualment traci, en el cas d'Eumolp) contra l'atenès. Aquesta construcció biogràfica va reproduir-se com a *exemplum* en l'oratòria àtica quan es volien presentar les gestes que van forjar la identitat d'Atenes. Es va poder aprofitar l'antagonisme de la parella Eumolp-Erecteu, en el pla humà (i el paral·lel diví de Posidó i Atena, en els mites de la disputa per l'Àtica) per desenvolupar una construcció política. També el personatge d'Eumolp, com Orfeu, tenia un contrapès humà en la línia familiar i, en combinació amb la tradició eleusínia d'autoctonia, es va generar un espai per a una nova intervenció atenesa, aquest cop, destinada a servir els seus interessos de mostrar-se líder també en qüestions espirituals. Ens referim a l'elaboració d'una tradició que el va fer fill, o pare, de Museu i que es va connectar amb altres tracis i amb Eleusis. Aquestes primeres passes varen poder ser aprofitades per facilitar un acostament progressiu d'Orfeu al context ritual eleusini, que en principi li havia estat aliè.

També hem assenyalat com la connexió d'Eumolp amb Museu podia servir dos objectius més: el primer era agrupar la producció pseudoepigràfica d'aquests dos poetes sota una mateixa temàtica, per mitjà d'una derivació paternofilial. Així s'ampliava el camp d'actuació de Museu vers la poesia escatològica especialment eleusínia i es visualitzava alhora un domini atenès –o almenys una aproximació– sobre la poesia escatològica i/o dels misteris. El segon objectiu de la vinculació Eumolp-Museu va ser, segons hem suggerit, “atenitzar” Eumolp i oferir una contrapartida als mites que situaven un avantpassat seu (el primer Eumolp de l'estirp) enfrontat a la ciutat d'Atenes. No obstant això, aquesta tríada de personatges va oferir múltiples variants, pel que ens han anat indicant les fonts que hem tractat. Una d'aquestes va enfortir els lligams també entre Museu i Orfeu i va desembocar en la paternitat d'Orfeu respecte de Museu. La incorporació de les associacions amb Deíope i Antíope va ser tanmateix el contrapès que el va mantenir lligat al culte eleusini fins als testimonis més tardans.

Amb tot aquest ventall de possibilitats, hem pogut comprovar que Museu va esdevenir una figura veritablement adaptable a grups i interessos de diversa índole. Un altre exemple de la mal·leabilitat d'aquest poeta s'ha posat de manifest amb la paternitat d'Antifem, que també es considerava genuïnament eleusínia, perquè pertanyia a la línia de successió que anava des de l'Eumolp traci fins al fundador dels misteris. I és quan observem que, en els primers testimonis coneguts, a Museu, no se li concretava cap filiació, se'ns fa prou clar que l'atribució de pares o l'acostament a Eleusis han estat facetes que han fet créixer aquest poeta documentat només com a emissor d'oracle en les primeres aparicions. D'altra banda, la tradició que feia de Selene mare de Museu és la més antiga i sòlida, i apareix des de Plató. No en coneixem cap notícia anterior; això inevitablement ens duu a pensar en un segon estadi de construcció del personatge, posterior als primers usos com a poeta sense vinculacions familiars. Podríem parlar, doncs, d'una construcció de vida i d'obra paral·leles, indissociables, de fet, una de l'altra. Les variants pel que fa a la mare no són significatives, només constaten versions matisades de la línia general.

La vinculació de déus i poetes passava per dos noms més, Filammó i Amfion. Amb Filammó, el lligam genealògic amb Apol·lo insistia en la idea del lideratge poètic representat per aquest déu, però des d'una tradició independent a les que hem esmentat. I és que hem considerat que, en la figura de Filammó, hi planava una ingerència de Delfos per fer-se un poeta a mida i legitimar l'existència dels cors i dels himnes del santuari.

En el cas d'Amfion, la paternitat de Zeus resultava forta i sòlida: no debades era enunciada ja per Homer. Certament es tracta d'un dels pocs casos en què no es presentaven vacil·lacions. Fill del déu suprem, fundà la ciutat de Tebes. Però les fatigues del poeta mític tenien a veure sobretot amb Apol·lo, tant per bé com per mal: avatar del déu i θεόμαχος, beneficiari dels seus dons i malparat, finalment, per les seves escameses.

Quan hem focalitzat l'anàlisi sobre la branca materna, hem observat que la força de la imatge de la Musa com a inspiradora de la poesia s'ha traduït en una relació genètica. Les anàlisis de les tradicions biogràfiques ens han fet concloure, en moltes de les discussions particulars, que les relacions d'aprenentatge i de pertinença a un grup es confonien i fusionaven amb les relacions familiars. I, certament, ser fill de Musa s'ha adoptat com la solució genèrica per reconstruir la part femenina de l'arbre genealògic. També hem assenyalat unes Muses més que no pas les altres, com és el cas de Cal·liope, que predominava sobre Orfeu, i Urània, sobre Linos. Malgrat les particularitats, es fa avinent considerar les Muses com un grup unitari que no presenta diferències ni en l'origen ni en les atribucions i, per això, aquest tret biogràfic ha uniformitzat fàcilment les figures dels poetes i ha permès, amb el pas del temps, la confusió i la compartició d'aquesta figura mítica com a mare dels poetes. La barreja dels noms de les Muses, però, és un fet que no es produeix en els testimonis més antics i, de fet, eren pocs els poetes que, des d'època primerenca, disposaven d'un arbre genealògic complet. De vegades, i en els testimonis primers, quan encara no es detecta l'afany per arrodonir i completar les construccions biogràfiques, la Musa era símbol del cant i de la força constitutiva de l'activitat poètica. Com a alternativa, la substitució d'una nimfa en comptes d'una Musa tenia un efecte semblant i, encara que conceptualment perd força la connexió amb el cant, és un tòpic molt freqüent en les biografies dels poetes. Més enllà de les vinculacions epicòriques, més poc habituals, la nimfa torna a ser un senyal d'identitat del poeta i de la paraula poètica. Recordem només aquí les nimfes mares de Tàmiris i de Filammó; algunes més es feren un lloc entre el gran grup de les mares de Linos.

Com hem pogut observar també, les tradicions que oferien noms diferents i, probablement, de tarannà més local són les que ens han permès conjecturar interferències en els processos de construcció de les vides dels poetes mítics. Així hem analitzat les relacions entre Museu i Epimènides quan han quedat connectats per mitjà de Selene; també s'han relacionat Orfeu i Tàmiris per la intercessió de la seva filla Menipa o s'ha fet servir la via materna per unir Eumolp amb Eleusis i Atenes.

En fer una ullada a la caracterització de la branca materna, també és constant la procedència tràcia. El cas d'Orfeu començava a posar aquesta carta sobre la taula. A més de Cal·líope, criden l'atenció dues mares, una, la filla de Tàmiris; una altra, la filla de Píeros. La primera ve d'una notícia molt tardana, i unia dos poetes molt antics; la segona insistia en l'estatus especial del poeta: Orfeu és estrany a la cultura grega, però es fa indispensable per a l'ocasió sacralitzada, heroi cultural fundador de cultes, rep el mestratge arcaic de l'epònim de la Pièria, terra de poetes. Orfeu és continuador d'una mateixa tasca.

També era tràcia una de les mares de Linos, la nimfa Etosa, que apareixia en les genealogies de Càrax que conduïen a Homer. Pràcticament totes les altres eren Muses, tal com caldria esperar de les representacions primeres de Linos (el destinatari del lament o el jove que entona el cant de la collita entre els camperols). Ara bé, els noms que li va assignar la tradició no tenen gaire correspondència amb les mares dels altres poetes. De fet, les de Linos solen aparèixer en fonts més tardanes, que impossibiliten conjecturar l'època o la localització de la particularitat. I quan hem disposat d'un testimoni antic, com és el fragment de Píndar que cita els quatre fills de Cal·líope (128c Sn.-Maehl.), hi hem vist la traducció a termes genealògics de les potències divines que alimenten la poesia i els poetes. És a dir, el desplegament de la línia materna de Linos contribuïa a convertir-lo en poeta. Ens restaria tanmateix per explicar com arribà a quedar assimilat al grup de poetes propers a Orfeu. Les connexions d'Orfeu, Museu i Eumolp incloïen, amb més o menys intensitat, la vinculació genealògica, però amb Linos sembla que es va procedir per mitjà d'altra mena de mitemes; malgrat tot, el camí que encetà Píndar, sense ser contundent, fou decisiu, tant per l'antiguitat com per l'autoritat que representava.

Al llarg d'aquestes pàgines, hem tractat d'aportar dades suficients per considerar la vinculació genealògica una de les peces més productives en la definició dels poetes mítics. Així doncs, hem reconegut que un dels mecanismes més eficients per incorporar un poeta com a valor actiu en la construcció d'un complex religiós, familiar o polític era recórrer a la inserció de generacions en una successió familiar. Les disputes de poder podrien ser la base de les variants de la "gran família" eleusínia que tenia com a primer element un Eumolp fill de Quíone (i nét d'Oritia) i Posidó, en contraposició a un Eumolp fill de Deíope, eleusínia, i nét de Triptòlem segons algunes fonts. Era una solució per adaptar un mite i una genealogia a uns interessos de reivindicació d'autoctonia i d'autoritat en un culte, que hem vist utilitzada també en altres contextos.

De manera similar, es pot veure l'ombra de la invenció biogràfica en la construcció de la llegenda atenesa d'Epimènides, fill de Selene. Aquesta concreció materna podria dependre de la tradició del poeta Museu, que també era fill de Selene. L'actuació dins l'àmbit de la ciutat d'Atenes hauria estat un estímul per a la generació de motius biogràfics, que permetien, amb el pas dels temps, donar compte d'una obra i dels records i testimonis del seu pas per la ciutat. La tradició cretenca, més genuïna aparentment, recollia un altre nom per a la mare, Balte o Blasta.

Les altres relacions familiars que contribuïren a bastir les biografies dels poetes mítics són sobretot elements accessoris que no modifiquen substancialment la tradició del poeta, però que, en alguns casos, responien a raons poderoses. En aquest grup, hi podem incloure les informacions sobre els suposats germans dels poetes. No seria forassenyat pensar que en alguns casos hi ha hagut alguna mena de reivindicació local que ha permès la inclusió d'un altre heroi en el grup genealògic, però no tenim testimonis que confirmen aquesta mena de conjectures. Per tant, ja sigui per la baixa freqüència de les dades com pel context i el responsable de la tradició, ens queden com a additament a les figures prototípiques dels poetes més antics. En canvi, els successors que s'annexen a alguns poetes fan sentit com a justificació de nous cultes familiars o polítics. Cèrix i Naos són els exemples més clars, però també Leos que amb els anys permet incorporar Orfeu en la línia dels herois epònims atenesos.

Com a correlat de les relacions familiars entre els poetes, hem dedicat un capítol a una variant de la relació genealògica, una nova modalitat de successió, la de la relació entre un mestre i un deixeble. És un senyal de dependència i de continuïtat entre ells i una manera d'allargar la cadena poètica fins a personatges històrics que es veïen hereus de la poètica antiga. L'aval de la mestria del poeta més antic va ser un element indispensable per a la ratificació i validació de cultes i tradicions.

El darrer apartat que hem inclòs en el primer bloc correspon a les anàlisis sobre la pàtria del poeta. Considerem que la concreció d'aquest biografema en cada cas particular, a més de definir la figura, ha constituït alhora la base sobre la qual s'han adjuntat biografemes més generalistes, com el viatge o les invencions.

Per sobre de les característiques pròpies de cada poeta, volem destacar un tret que els uniformitza inequívocament, la pàtria. La primera interpretació d'aquest biografema, la física, va donar peu a localitzar el poeta respecte de les gestes que va dur a terme, tant si fou en el lloc de naixement, com si es desplaçà a altres llocs; però darrera d'aquesta lectura literal, hem considerat imprescindible assenyalar una lectura en segon pla, que aparella la pàtria tràica amb un bloc de pensament i de producció

poètica, de caire més místic i esotèric. No obstant això, també es pot constatar que alguns poetes a qui s'ha atribuït obra d'aquesta temàtica, com Epimènides, mai no han estat associats amb aquest indret. La característica definidora és la procedència d'indrets llunyans, de Creta, com hem indicat; Olè de Lícia, en l'àmbit deli, en seria un altre exemple. La funció dels dos biografemes, per tant, sembla que sigui la mateixa: el motiu dels viatges del poeta o la mort en un indret diferent reforcen aquesta visió de l'alteritat i estrangeria del poeta i faciliten a certes comunitats gregues adoptar un poeta propi.

Amb les narracions referides a les peripècies del naixement del poeta hem començat l'apartat de les vides, en el qual s'ha fet més planer identificar biografemes compartits amb altre tipus de figures. Les contalles que les expliquen tenen molta semblança amb el mite heroic i amb els naixements de poetes, com és el cas d'Homer, però apareixen menys del que hom esperaria raonablement. Aquesta constatació, tanmateix, no és suficient per determinar que els poetes del mite són uns espècimens de mena diferent als altres integrants del món heroic o a altres poetes. Contràriament, el tòpic del naixement accidentat és substituït per un altre biografema de més pes, la significació dels seus orígens, que, com hem anat assenyalant, molt sovint són divins o enllaçats amb altres poetes. Sembla com si s'hagués posat més interès i esforços a definir l'essència del poeta que en els detalls puntuals del naixement. A més de tractar-se d'una mostra de diferència, també constitueix una evidència de la creació de la llegenda en contextos diferents, en què convenia accentuar altres aspectes més decisius.

No és així amb el tema de les competicions i proves a què se sotmeten. Els poetes mítics competeixen, entre ells i amb els déus. En això no divergeixen de la imatge que els grecs donaren d'altres operadors culturals. No debades el motiu de la competició amarava la cultura i la vida pública grega i el paradigma mític confirmava el mecanisme com a agent jerarquitzant i marcava una successió en la poètica i en l'ordre còsmic. Dominar un territori poètic o cultural passava per interactuar amb altres similars: el resultat positiu o negatiu de la contesa sempre menava a una mateixa idea, la justificació i la legitimació d'una presència, en el lloc del culte o en la inauguració de gèneres literaris. En el fons, el motiu servia per encasellar cadascú al seu redol, per establir ordres i funcions. Alguns exemples deixen ben clara aquesta funcionalitat: els Eumòlpides a Eleusis disposaven del poeta i del mite que el sancionava com a fundador dels misteris; els cors de Delfos podien honrar Filammó,

els de Delos, Olè, perquè foren els primers a marcar amb la seva guerra, amb la seva competició, la manera com s'havia de retre el culte als déus i amb quins himnes.

Tot i que la concepció del poeta com a *πρῶτος εὐρετής* podria provenir de més antic, a partir dels segles V i IV, es va fer explícita la formulació d'aquesta idea i el poeta va aparèixer convertit en heroi cultural. Els sofistes mostren un gran interès en el concepte d'inventor o de descobridor i s'exemplificà en aspectes molt concrets de l'activitat poètica, quan començaren els primers passos de la crítica literària i a sistematitzar-se la història de la poesia i de la música. Aquest interès va recaure bàsicament en l'aspecte tècnic d'aquestes disciplines i es valorà que el poeta posés els fonaments de la seva art.

Així doncs, la major part dels testimonis relacionaren els poetes amb la tècnica i els instruments musicals, les innovacions en la disciplina i la versificació. Però també, d'acord amb els nous temps, el poeta es transformà en inventor de l'alfabet: la fixació escrita de l'obra dels poetes esdevingué una evidència i, per tant, algun d'ells podria haver estat l'artífex de l'eina requerida, en competència i substitució dels personatges que tradicionalment ostentaven aquest rol. Ens quedem amb la idea que aquests poetes, que es veuen com a fundadors de la vida civilitzada, esdevingueren receptacle d'una nova manera d'enunciar aquest fet. Des del moment en què els "intel·lectuals" grecs començaren a identificar l'home com a agent que inventa o descobreix les pràctiques que representen un progrés de la humanitat, els poetes mítics (projecció de la imatge del poeta en els temps pretèrits) van ser incorporats en els llistats de promotors i innovadors en la cultura. Aquest motiu apareix molt habitualment en les *Vitae* dels poetes històrics: podem aportar paral·lels amb les invencions musicals de Terpandre (el *barbitos*, el gènere dels *solia* –ja a Píndar fr. 124 d Sn.-Maehl.– la citaròdia, metres i moltes altres aportacions a la música i poesia), d'Estesícor (els himnes), d'Arquíloc (nombroses i referides, principalment, al metre i a l'execució poètica), d'Hipòanax (del vers coriàmbic, ja des d'època clàssica), dels principals autors tràgics (relacionades amb innovacions de la tragèdia)... El llistat resulta mal de tancar. Però, a primer cop de vista, s'hi veu una diferència qualitativa entre les invencions atribuïdes als poetes mítics i als històrics: l'abast de la seva actuació i innovació. No tracten únicament el tema de la música i la poesia sinó que són associats amb activitats, instruments i conductes que afecten altres àmbits de la vida: l'alfabet, l'homosexualitat, les iniciacions i les torxes dels misteris, les purificacions, la vinya.

Si continuem l'anàlisi dels biografemes que agermanen herois, poetes i altres operadors culturals, ens trobem amb un altre motiu repetit: el viatge. En aquesta aspecte, la tipologia del viatge en què queda involucrat el poeta mític presenta una varietat que el deixa també a mitjan camí entre el poeta i l'heroi. I, a la vista de les tradicions analitzades, podem parlar de viatges més corrents i d'altres clarament inversemblants. Aquesta simplificació ens permet aproximar la tasca del poeta mític a la del poeta històric, quan volia donar a conèixer la seva obra, per guanyar un estipendi, un prestigi, uns sous. Era el viatge que un poeta grec antic probablement emprenia per ser i fer de poeta. En canvi, el poeta sembla més proper a l'heroi, quan se'l fa emprendre un viatge que el marca com a ésser superior (per exemple, un viatge a l'Hades, un somni de durada excepcional, un viatge iniciàtic a territoris ignots) perquè assoleix un coneixement nou i qualificant que legitimava qualsevol poeta –o qualsevol descendent de poeta– a mostrar la seva excel·lència com a referent de la societat. Aquesta idea s'ha materialitzat en biografemes que presentaven el poeta, amb la funció de guia i purificador, que solucionava conflictes, que representava la veu de la comunitat i la podia cohesionar. Aquesta és la funció dels viatges d'Epimènides o d'Olè. Aquests patrons foren repetits en altres tipus de construccions biogràfiques, com les dels filòsofs, que també anaren a Egipte i a terres llunyanes, a l'Orient, o a indrets molt propers, Atenes mateix, terra mare de la filosofia, per a la mentalitat antiga⁸⁵²: la tradició va fer viatjar Demòcrit a Pèrsia i a Etiòpia i també l'envià a formar-se dels mags, dels caldeus i dels gimnosofistes; explicaven que Plató havia anat a Egipte i a Fenícia. Moltes d'aquestes dades provenen d'inferències de l'obra dels filòsofs. També en el nostre cas, la inferència a partir de l'obra que se'ls atribuïa (poètica, però també de la tasca reformadora) facilità la invenció del viatge i del destí. Com els herois, també podien deixar la seva pàtria, exiliats.

I molt lligat amb el tema del viatge, quasi com un apèndix, s'incorpora una nova funció, la de fundador de cultes. La major part d'aquests cultes tenien un caràcter iniciàtic, secret i mantingut per una família sacerdotal, que ofería l'autoritat del poeta com l'element impulsor i legitimador de la seva activitat. Però aquest motiu pren més volada com més temps passa i es va reproduint i enllaçant d'un poeta amb un altre. Pausànias és la font de la major part de notícies sobre aquest tòpic i aquesta circumstància ens genera la sospita que el desenvolupament del motiu podia ser paral·lel a la creació de l'obra pseudoepigràfica: es creen alhora els textos i el poeta

⁸⁵² GRAU (2009), p. 304-306.

fundacionals del culte. A més a més, la manca de documentació epigràfica antiga o altra mena de testimonis que estableixin una connexió clara del poeta amb els cultes nous o més antics (amb algunes excepcions com la d'Eumolp), podria donar una certa garantia de veracitat a aquesta hipòtesi. Les fundacions concretes d'Orfeu testimoniades per Pausànias són conseqüència d'una caracterització d'Orfeu i, sobretot, de l'ús de la poesia de tradició màgica sota el nom d'Orfeu. Aquest motiu també podia aportar una caracterització suplementària per al poeta, com s'exemplifica bé amb Epimènides a Atenes. Amb ell, la fundació de cultes duplica el paper del poeta com a agent que aportava concòrdia i pau, des de l'exterior com a estranger, o des de l'alteritat que li proporcionava un coneixement inspirat, més enllà de l'experiència quotidiana. Podia sanar la ciutat i donar una solució a la crisi angosant de la qual calia sortir per desenvolupar la concòrdia ciutadana.

El darrer motiu biogràfic que hem tractat correspon a la mort del poeta, un motiu que va acompanyat d'unes seqüeles, el lament i la possibilitat d'un reconeixement de la figura a través del culte heroic. De nou, les tradicions dels poetes mítics desenvolupen els mateixos motius que les tradicions dels poetes històrics i les d'alguns filòsofs o herois. La mort del poeta rarament seguia els camins de la mort quotidiana: la violència n'era la nota dominant, i les metamorfosis, catasterismes, reencarnacions i altres prodigis dels moments posteriors a la mort eren una marca de distinció respecte de la gent corrent; el fet que els déus en presidien o guiaven aquest destins no sempre era indicatiu de l'ascens a la condició heroica, però tanmateix deixava els poetes en una situació de privilegi.

També els oracles s'han fet un lloc en algunes tradicions: recordem la contalla sobre la guarda de les despulles d'Orfeu o la mort d'Epimènides, però, a diferència del que s'ha observat en les tradicions de poetes com Hesíode o Arquíloc, per posar-ne exemples destacats, no hem vist la marca de Delfos en la constitució de les tradicions dels poetes que hem estudiat. En canvi, la mort (i la vida) de Linos girava entorn de l'eix apol·lini, que sancionava amb un oracle també les conseqüències de la mort del seu fill a Argos. Com a varietat al domini apol·lini, altres déus (Zeus o Dionís) han presidit els moments darrers d'alguns poetes. I finalment, en la casuística de la mort, hem trobat situacions més humanes, com la guerra i la mort natural.

Hem repassat com la mort del poeta, a més a més, acaparava molts elements simbòlics i sovint descrivia un procés violent, la superació del qual determinava un nou ordre tutelat moltes vegades per Apol·lo (així Amfion, Linos o Filammó). El procés de la mort i de l'heroïtzació, si n'era el cas, es presentava, doncs, amb Apol·lo

com a mestre de cerimònies de l'àmbit de la música i la poesia. Des d'aquesta posició, el déu atreïa a la seva òrbita els que mereixien ser destacats: ser mort pel déu, o que el déu consentís la mort del poeta, significava formar part d'un nou equilibri en què honrar el poeta era honrar Apol·lo i reconèixer la inviolabilitat de la seva sanció. Els cultes dels poetes van ser, en molts casos, el reconeixement de la poesia i de l'himne com a moment bàsic en què l'home interactuava amb l'esfera divina des d'una posició de submissió i mortalitat.

L'abundància de versions i variants en les morts que hom explicava és una prova de la importància del motiu en les biografies dels poetes; de fet, algunes d'aquestes contalles constitueixen la base que li dóna el sentit global i deixen veure quina és la versió de l'heroi que s'adopta en un lloc de culte, un santuari, una ciutat, per què i amb quina funció. Fins i tot l'absència de contalles sobre la mort (com passa amb Museu, de qui es ressalta més poc la mort que el culte i el sepulcre), pot ser indicatiu de la construcció política i no cultural de la figura.

Comptem amb massa pocs testimonis per treure conclusions sobre el tema del lament per la mort del poeta. Només el cas de Linos n'ofereix prou i variats per resseguir el tema, però no és extrapolable a un motiu genèric. No considerem que el cas d'Orfeu sigui representatiu, perquè els testimonis que hem pogut aportar, han deixat el motiu limitat a les notícies d'alguns autors hel·lenístics i, per tant, queda massa condicionat per l'època i el gènere en què es tracta el tema. En aquest cas, els paral·lels amb altres herois (Adonis, Jacint) i amb poetes o filòsofs ens confirmen la inclusió i freqüència del motiu entre les circumstàncies de la mort, però, ja ho hem dit, no l'hem pogut catalogar com un motiu tipificat en les tradicions dels poetes mítics. Malgrat tot, podem parlar d'una equivalència amb les morts dels filòsofs o poetes històrics; el lament per la mort es correspondria amb les mostres de reverència que se succeïren a la mort del filòsof. És pertinent, doncs, recordar ara les tradicions que descriuen com els ciutadans honraren Tales o Plató amb els seguicis fúnebres o el propòsit d'esmena que va manifestar tota la ciutadania davant de la mort injusta de Sòcrates⁸⁵³. Entre els poetes, la tradició explica que, en els moments previs a una representació, Sòfocles, els actors i el públic van donar mostres de dol per la mort d'Eurípides, amb la intenció d'honrar un personatge que, tanmateix, havia quedat caracteritzat com a esquerp, impietós i allunyat del sentir dels seus conciutadans⁸⁵⁴.

⁸⁵³ GRAU (2009), p.484-9.

⁸⁵⁴ LEFKOWITZ (2012), p. 92.

Pel que fa a la sepultura, la rivalitat per la possessió de les despulles del poeta és un biografema reiterat i es documenta sobretot en època tardana, quan les mostres de reverència en honor dels herois i altra mena de personatges degueren assolir la màxima difusió. Ens ha semblat que l'explicació encaixava en un quadre específic que s'enriquia a partir d'un patró fàcilment reproduïble: qualsevol dada que permetés ubicar el poeta en un lloc era susceptible de ser ampliada amb una suposada sepultura del poeta, amb la creació d'un epigrama o amb qualsevol altre aspecte que fes distingir aquell indret sobre els altres. D'aquí a confirmar un culte –ja no diem amb certa antiguitat sinó simplement amb una organització, un θίασος, unes celebracions regulars amb testimonis contrastables i fiables– hi havia una bona distància. Aquesta distància només la podien salvar agrupacions religioses, culturals, de caràcter familiar o no, organitzades i centrades a fer perviure l'obra del poeta o a perpetuar el llegat religiós que inaugurà. Algunes d'aquestes sabem del cert que eren ben antigues, com el llinatge dels Eumòlpides. I encara que puguem disposar de l'existència documentada de motius d'honor –una estàtua o un monument funerari–, no s'estableix una correlació definitiva i unívoca amb cultes establerts i organitzats amb regularitat ja que el reconeixement honorífic al poeta no comportava necessàriament un culte heroic. La realitat, però, ens confirma que els poetes amb tradicions més extenses, més ubiqües, podien traspasar més fàcilment a la categoria heroica. Quan observem els casos particulars, els exemples ens ho demostren: no cal que acudim al cas paradigmàtic, Homer, que rebia culte on interessava que la seva obra i la seva persona romangués arrelada; també les reivindicacions locals (Amfion a Tebes, posem per cas) són l'altre eix al voltant del qual es podia bastir aquest reconeixement. En això, les tradicions biogràfiques dels poetes mítics no difereixen en absolut de les narracions dels poetes històrics (com Arquíloc, per exemple), perquè esdevenen maneres de preservar la memòria i l'obra del poeta i, al mateix temps, un mitjà per donar prestigi al lloc que l'acull. En definitiva, poder mostrar el sepulcre, poder rememorar el poeta anualment amb un sacrifici, poder exhibir una estàtua, significava tenir el poeta com a peça de la vida religiosa i cívica de la polis. El fet de disposar d'una organització, que periòdicament regulava l'activitat cultural, per descomptat, revela una voluntat més intensa d'accentuar algun aspecte del poeta: el paper d'iniciador dels joves, el rol de fundador de la ciutat, o senzillament, l'encarnació de la poesia.

El culte heroic i el culte en el si de la família és un fenomen a més gran escala, que toca els poetes com toca també herois i personatges històrics (atletes,

filòsofs, fundadors...) en uns contextos molt específics que impliquen la comunitat. Malgrat que l'heroïtzació queda molt unida a la contalla sobre la mort i que sovint les morts corresponen a un sistema codificat d'interpretació de la figura, el culte heroic pròpiament queda realment fora de la construcció biogràfica del poeta i esdevé més aviat una caracterització de la societat que l'acull i li atorga el privilegi del culte. Així doncs, el culte al poeta no suposa tant un retrat del poeta com una projecció dels qui l'honren. Amb aquesta heroïtzació, el culte esdevenia el pretext de l'autodefinició de la comunitat.

Individuació dels biografemes a través de mecanismes recurrents de construcció biogràfica

Les anàlisis particulars dels biografemes que afectaven les tradicions concretes de cada poeta ens han induït a pensar que la definició d'aquest conjunt de personatges prenia cos també mitjançant uns mecanismes de caracterització biogràfica més generals. Així doncs, pensem que té sentit ara agrupar algunes idees que hem anat enunciant en les pàgines precedents i establir els procediments i els eixos que vertebraven la generació de nous tòpics biogràfics. Pensem, de fet, que la identificació i definició d'aquests mecanismes és una de les claus per explicar l'existència de variants i equivalències entre diversos tipus de motius biogràfics que evoquen un mateix concepte. Considerem que l'alternança i la coexistència d'aquestes equivalències és una característica fonamental en les construccions biogràfiques sobre els poetes mítics i que la tria d'un biografema o d'un altre depèn, sovint, de l'època i del context en què es transmet un mateix tipus d'informació. Per exemple, a efectes pràctics, podem posar al mateix nivell la relació de filiació que la cessió de l'instrument, la iniciació en un culte o en uns coneixements, la subordinació derivada d'una situació de rivalitat, o fins i tot la mort, en el cas que sigui volguda per un déu. Però el llenguatge canvia, i canvia el destinatari de la informació, la intenció de qui la produeix i també el context d'ús. Per tant, analitzarem aquests mecanismes separatament i, si convé, n'establirem aquestes equivalències, per atorgar-los el valor adequat, com hem anat fent en els capítols precedents.

Pel que fa a la il·lustració dels mecanismes, no pretenem ser exhaustius sinó que seleccionarem alguns exemples dels motius que hem analitzat, bo i tenint en compte que les biografies dels poetes mítics no es deixen catalogar com les d'altres

figures –poetes, herois o filòsofs– que eventualment disposen d'un tipus de narració biogràfica de la qual extreure uns patrons més regulars que expliquin la generació d'anècdotes i motius biogràfics. Establir de quina manera s'han pogut crear biografemes que han donat entitat als poetes mítics topa, doncs, amb una altra dificultat, perquè la caracterització dels poetes mítics és discontinua en el temps i l'espai. Aleshores fer deduccions massa agosarades pot conduir a allò que qüestionarem al final: sobredimensionar la figura ficant al mateix sac dades d'èpoques i autors que només tenen connexió sobre el paper. Malgrat tot, podem establir uns grans blocs que haurien de poder explicar les maneres com els antics gestionaren la necessitat d'adaptar un poeta al context de difusió i/o a l'ús de l'obra i la imatge que representava.

a. Relació amb motius del folklore

Els poetes mítics queden ubicats en un temps i un espai diferents dels de la vida quotidiana i aquesta circumstància pot fer-los ser protagonistes de contalles i narracions de ficció i presentar trets similars als personatges creats per la imaginació popular. Comparteixen, doncs, uns elements comuns, de caràcter universal, que apareixen en narracions folklòriques d'arreu del món. Si fem una ullada a l'índex de motius que classificà S. Thompson en la seva obra *Motif-Index of Folk Literature*, procedents de l'anàlisi de contes de diferents llocs del món, es fan evidents coincidències en un bon grapat de motius. Només en citarem alguns: el naixement accidentat (Eumolp, Amfíon o Linos són exposats o perseguits en el naixement), el repudi del fill, per part del pare o de la família (Argíope ha de fugir de Filammó quan ha concebut Tàmiris), la filiació divina, el viatge al món dels morts, proves qualificants, utilització d'instruments màgics, efectes del cant sobre la natura, aportacions d'elements bàsics i útils a la humanitat, transformacions després de mort, resurreccions... Són motius compartits amb el mite, i sovint molt genèrics, que encaixen amb gairebé la major part dels biografemes que hem analitzat, si ens ajustem a la proposta classificatòria de Thompson. Ara bé, quan els veiem encastats en les biografies dels poetes mítics, es fa també evident que no és suficient la simple enumeració de les coincidències sinó que es requereix més explicació i, especialment, una interpretació en el marc particular del poeta. En molts casos, tanmateix, podem relacionar-los amb la idea que el poeta és un ésser de categoria especial, que es troba sota la protecció d'un determinat déu que li garanteix l'èxit des de la seva naixença fins a la supervivència, seva i del seu llegat.

b. Inferència de l'obra del poeta

Aquest mecanisme, tan fèrtil en la creació de tòpics biogràfics dels poetes històrics, té un encaix més complicat en la construcció biogràfica dels poetes mítics, per la natura pseudoepigràfica de l'obra que se'ls va atribuir. Aquest fet comporta, com a primera conseqüència, que només desplegaven el tipus d'obra que se suposava adient a la figura que representava. Al mateix temps, la narració biogràfica del poeta havia de mostrar coherència amb el context d'ús i de recepció d'aquesta obra. Ens ho poden il·lustrar alguns casos concrets: a partir de la narració de Pausània (10.7.2), hem deduït que no s'esqueia atribuir a Orfeu o a Museu una obra de tipus o temàtica dèlfica perquè la imatge d'aquests dos poetes no corresponia amb el context dels himnes i competicions del santuari. Així doncs, sembla poc probable que s'hagués pogut generar una obra o un biografema de temàtica dèlfica. No quedaven, però, totes les portes barrades, perquè sempre era possible començar un procés nou que construís en paral·lel els dos nivells que esmentem, en el cas que hi hagués la intenció d'apropiar-se d'un poeta. L'obra i la vida es retroalimenten, doncs, com un peix que es menja la cua. Així mateix, només s'atribuiran a Eumolp uns poemes d'una temàtica determinada i per a un context concret, si encaixen amb la imatge que s'havia creat d'Eumolp a Eleusis, per exemple. O a la inversa, es crea la figura per vestir l'obra: si hom pretén justificar que Orfeu va fundar un culte, potser convé crear-li'n l'obra fundacional. Tots dos fets corren en plans paral·lels, i no tenim pràcticament cap possibilitat d'enllaçar obra amb poeta, perquè senzillament no ens ha arribat pràcticament res, si exceptuem producció pseudoepigràfica òrfica d'època tardana principalment. Les referències esporàdiques ens parlen de títols i de continguts. Malgrat tot, en alguns casos, els pocs passatges que se'ns han transmès ens han permès veure que aquest mecanisme s'usava. Recordarem aquí el cas de Museu, que, arran d'un suposat vers seu, es va considerar que era fill de Selene, o també que va ser l'inventor de l'hexàmetre. Podem identificar una eventualitat similar amb les promeses escatològiques a l'obra d'Orfeu, que només podien sustentarse si hom imaginava la realització d'un viatge al més enllà. Aquesta era, per tant, la garantia de veracitat i restava oberta la possibilitat de generar els detalls d'aquest viatge.

c. Apropiacions per corporacions religioses i polítiques

Aquest mecanisme és un dels més actius i constants, en quantitat i durada en el temps. Els poetes han quedat fortament lligats a centres i comunitats i aquesta

circumstància els hi ha connectat, algunes vegades, des del naixement fins a la mort. Altres vegades, hem identificat el fet concret que marcava l'inici de la vinculació. L'exponent més clar és el de les famílies de fundadors, que aportaven un poeta amb pedigrí per crear el nou culte o exhibien una línia genealògica que donava autoritat a un sacerdoti (els Cèrices d'Eleusis; els Euneides a Atenes –amb la garantia de l'ensenyament-iniciació d'Orfeu al seu epònim Èneueu); Filammó també era aprofitat per marcar una alternativa a l'expedició dels argonautes, tot substituint Orfeu per un poeta satèl·lit de Delfos. La *intepretatio christiana* de la vida i obra de Museu és un altre exemple de la versatilitat del poeta mític per prendre valors nous en contextos completament diferents als habituals.

En molts casos es fa impossible destriar amb nitidesa l'esfera política i la religiosa. Hem parlat de la creació d'una figura, pràcticament a mida, Museu, per obrir un camí d'ingerència política i religiosa en els misteris d'Eleusis. Ens ha semblat una creació meditada de l'època dels Pisistràtides. Hem vist també com una ciutat, Tripodiscos, era fundada en connexió directa amb la mort de Linos. També si en fem una lectura política, Amfíon, quan se'l feia fill d'Epopeu, fornava una via d'influència sicònica en la història mítica de Tebes. Eumolp i la guerra dels tracis, com a exemple mític en l'epitafi, era un element d'oposició que permetia Atenes definir-se políticament. La lectura de Kowalzig⁸⁵⁵ sobre la presència d'Olè a Delos té com a guia aquesta idea d'apropiació política i religiosa de la figura del poeta.

De manera similar, la creació d'un biografema del poeta podia ser de gran utilitat com a *aition* d'un punt concret d'un ritual: així l'exposició a les aigües d'Eumolp just en néixer fou l'*aition* del bany ritual dels misteris, o els planys per la mort de Linos, el primer model del lament universal grec. Molts dels viatges del poetes es poden interpretar com una creació que justifica la presència d'un temple o una fundació; per exemple, si hom pretenia tenir un sepulcre d'Epimènides a Esparta i beneficiar-se de la presència d'aquest *holy man*, bé calia recrear-ne el viatge d'arribada o les circumstàncies de recuperació de les despulles del poeta.

d. Transposició de motius biogràfics d'un poeta a un altre

El procediment d'assignar trets específics d'un poeta a un altre sembla tenir un doble origen. Una primera circumstància que pot obrir una via de transferència

⁸⁵⁵ KOWALZIG (2007), p. 56-128.

d'anècdotes és el fet de restar associat a una divinitat concreta, generalment Apol·lo o les Muses; l'altra gran via de transferència respon a les connexions directes entre ells.

En el primer cas, hi podríem comptar l'exemple de la filiació d'Orfeu respecte d'Apol·lo, que no era clara en els primers testimonis, però l'aparellament amb Cal·líope i amb Linos pot haver creat una base més sòlida per a la identificació del pare Apol·lo, com deixen clars autors ja posteriors. Les connexions amb el complex demetriac d'Eleusis provoquen també atribucions familiars sota uns mateixos personatges i fins i tot l'intercanvi entre ells; aquesta mateixa contextualització va conduir a l'atribució de poemes d'Orfeu, de Museu i d'Eumolp sobre uns mateixos temes. Un altre exemple pot quedar definit en la localització de l'episodi del combat de les Muses i Tàmiris al Pangeu, que alhora era també l'escenari d'episodis de la biografia d'Orfeu; en aquest cas, la procedència tràcia també pot haver causat la transferència en la localització. En un altre ordre de coses, la lira d'Orfeu i la d'Amfíon, encara que sembli més un *topos* literari, són causants d'uns efectes similars sobre la natura, fins a arribar al punt que, en èpoques tardanes, Orfeu arriba a ser considerat fundador de Tebes.

Les transferències d'anècdotes poden tenir un sentit ascendent o descendent. Hem observat quines implicacions tenia la línia genealògica Píeros, Eagre i Orfeu per a la caracterització recíproca dels personatges que la integraven; un mecanisme similar pot explicar la fundació/intervenció de Filammó en un culte demetriac amb la línia genealògica que va de Filammó fins a Eumolp, passant per Tàmiris. El biografema que relaciona els poetes pel magisteri, per exemple Orfeu amb Linos, insinuava una similitud en l'obra que se'ls va atribuir. Sense deixar l'àmbit del magisteri, la transferència dels deixebles i dels mestres deixa ben palesa la fertilitat d'aquest mecanisme. La inversió de papers reproduceix un mateix motiu sense cap mena de problemes en les interpretacions de la figura del Museu-Moisès usat pels apologetes cristians. Les dedicacions de poemes n'és un altre tema clar.

També es va poder desenvolupar una llegenda d'Epimènides a Esparta com a paral·lel a la notícia atenesa present en la seva *vita*. Si sortim de l'àmbit poètic pròpiament, hem aportat la notícia d'una mort d'Orfeu molt similar a la que s'explica de la fi dels pitagòrics a Crotona. Assignar a un poeta la realització de viatges, a un mateix lloc, Egipte, amb fins similars dóna fe de la notable naturalitat de transferir anècdotes d'un poeta (o un filòsof, també sovint) a un altre.

Tot aquest gruix d'exemples deixen veure, en conjunt i des de la distància, la imatge d'uns poetes que actuen i procedeixen de manera similar davant de contextos i mentalitats similars.

En parlar de la transferència de les anècdotes d'un personatge il·lustre a un altre, Fairweather⁸⁵⁶ indica que és menys freqüent en els *bioi* dels poetes que en els dels filòsofs, i l'estadística sembla confirmar-ho; si bé és cert que no es multiplica l'anècdota de la mateixa manera –cal tenir en compte també que, dels poetes que tractem, no en sabem ni la mateixa quantitat de contalles ni les anècdotes són del mateix estil i natura–, el nivell d'equivalència dels motius és molt més considerable i redundant: el lligam amb la divinitat és present en múltiples formes i comprèn des del naixement fins a la mort. Alguns poetes semblen fets per revelar i publicitar la dependència de la divinitat i l'omnipresència i el domini d'aquesta en el camp de la poesia.

e. Jerarquització i competència: successions, dependència.

En les notícies transmeses sobre els poetes mítics, un dels motius amb més presència és el de la sincronia i successió entre ells. Aquest mecanisme de relació, documentat també en els poetes històrics, era fonamental per designar una línia successòria i d'autoritat des dels temps més antics i permetre una subordinació i dependència de les realitats que s'encadenaven a la figura i imatge del poeta mític. En el cos d'aquest estudi, hem constatat que els poetes podien vehicular una connexió des del temps del mite fins al temps present. Així hem pogut comprovar com Lesbos justificava la seva tradició poètica amb la connexió sincrònica entre Orfeu i Terpandre, quan va tenir cura del cap del traci després de mort.

El procés de classificació i d'ordenació de la poesia es va construir també a partir de la supeditació que comportaven les relacions de magisteri, i qui era el mestre era qui determinava una antiguitat, una precedència, una importància i una genuïnitat. Si llegim que els Dàctils van iniciar Orfeu, hauríem d'entendre que el seu culte tenia, des de la mentalitat antiga, una autenticitat que en podia validar la certesa i eficiència a l'hora d'oferir una garantia de salvació. Al cap i a la fi, el resultat era proposar un culte de primera o de segona categoria, depenent de l'antiguitat del fundador o del poeta que el vestia amb poemes o himnes. Sempre hem vist com l'antiguitat, en aquest context, era un valor afegit.

⁸⁵⁶ FAIRWEATHER (1983), p. 323-4.

La jerarquització i la competència podia crear o destruir connexions cronològiques, podia fer coincidir poetes en certàmens i establir qui en resultà vencedor; podia, en definitiva, generar una classificació similar a la genealògica en llistes ordenades.

Uns altres exemples de jerarquització provenen dels motius que relacionen poetes i déus en termes d'iniciació. Els poetes eren dipositaris del favor i del saber diví i, per això, se'ls imaginaren rebent la lira d'un déu; quan ens hem fet ressò de les variants entre els déus i els poetes (Hermes o Apol·lo, Amfion o Orfeu) en el mateix biografema, hem observat una intenció definida en termes de competència de tradicions. Aquest motiu també podia quedar transferit a l'àmbit humà quan era un poeta que la rebia d'un altre (Museu d'Orfeu) i marcar de nou una taxonomia.

f. Representació del progrés de la humanitat

Les construccions biogràfiques van incorporar també un altre complement a la idea de jerarquització, que era expressat per la concepció dels poetes com a agents efectius del progrés cultural. I una manera de fixar-la ben gràficament va ser adaptar el poeta a l'evolució de les arts i ciències humanes. Hem dedicat tot un apartat a aquest biografema, que, com hem deixat dit, converteix el poeta en capdavanter i emblema d'un procés civilitzador, per mitjà de lletres, música, versos, rituals o cultes, però, també i tot, de nous usos, tècniques i costums. Pràcticament tots els poetes exhibeixen en algun moment una contalla que els assigna aportacions i invencions de qualsevol mena, des d'Olè de Lícia fins a Tàmiris. També hem vist quan i com aquest mecanisme va iniciar-se i va desenvolupar-se fins a gairebé banalitzar-se amb les obres sobre heurematografia i els llistats posteriors.

Tots els biografemes relacionats amb el magisteri i la iniciació es poden llegir com a desenvolupament d'aquesta manera de generar una imatge ordenada del temps. La funció del poeta com a pont entre el passat i el present és paral·lela a la transició entre el món humà i el món diví i, d'aquesta manera, els dos tipus de biografemes resulten ser equivalents.

La representació del poeta com a heroi cultural es complementava amb el biografema del viatge perquè també el qualificava com a instaurador i com a receptor d'idees noves que podia incorporar quan marcava uns nous temps per a l'home.

g. Igualació del poeta mític amb el poeta històric

Sembla que un dels sentits del tractament de les contalles sobre els poetes mítics era la idea que el poeta mític prefigurava el poeta actual. D'aquesta manera, es podien establir i fixar les característiques que s'associaven a la tasca poètica. Aquest mecanisme de creació de biografemes troba un reflex clar en algunes explicacions sobre l'ordenació dels poetes en nissagues, en corporacions familiars o associacions d'aquest estil. De la mateixa manera que coneixem l'existència de famílies de poetes, de metges o d'administradors de cultes, els poetes mítics podien quedar distribuïts també en aquesta mena d'associacions o corporacions. Entre els motius que hem documentat, hem identificat aquest procediment amb la nissaga d'iniciadors que prenia forma des de Càrops, fins a Eagre i Orfeu.

Una altra manera de representar en temps pretèrits una pràctica habitual dels poetes històrics conflueix amb el tema del viatge. De la mateixa manera que sabem que els poetes antics viatjaven i acudien a certàmens, també aquest fet queda desenvolupat com a component biogràfic dels poetes mítics. En el desenvolupament de les tradicions es traduïa amb l'acreditació de suposats viatges amb les mateixes intencions i objectius dels que podien emprendre els poetes històrics. Aquest mecanisme podia resoldre encara un altre tema, la funció paradigmàtica del poeta: les competicions a Delfos o a Esparta, tal com degué quedar escrit en registres, defineixen des del temps del mite la poesia que podia entrar en concurs. El poeta mític així esdevé una prolongació de la seva obra: entendre per què Museu no competeix a Delfos i, en canvi, Filammó resulta que és un dels primers vencedors és una prova de l'eficiència de la construcció biogràfica i poètica que es va dur a terme.

h. Racionalització

La necessitat de racionalitzar el discurs mític va tenir com a conseqüència la creació de nous biografemes que pretenien revestir de lògica uns elements que podien generar desconcert o incredulitat. D'aquesta manera es podien enllaçar, a manera d'encadenament causa-efecte, un poeta i un ritual, es podien inventar homònims o inserir-se generacions per fer casar cronologies impossibles. Encara que podria semblar tardà, el procediment es va utilitzar en èpoques ben antigues i depenia simplement de la intenció de l'autor que transmetia la informació.

Quan els poetes són caracteritzats per mitjans, diguem-ne, poc ortodoxos, és a dir, en els casos en què la construcció de la imatge depenia de textos i de suports sense l'estructura de la narració biogràfica convencional, no solien presentar-se gaires

problemes en les versions contradictòries de les contalles sobre els poetes. Certament, l'autor que treia el poeta mític com a argument de la seva obra o com a il·lustració ja havia triat quina versió era la que li convenia per als seus interessos i per a la seva audiència. Així també podia succeir amb un ritual que mantenia el poeta com a fundador de l'estirp sacerdotal o com a autor d'un primer himne a un santuari, per exemple. Ara bé, quan hom pretenia casar diferents versions i proporcionar un discurs mitogràfic uniforme, començaren a sorgir les inconsistències i, sovint, els intents de donar una coherència a un discurs que ni la té ni la necessita. Llavors és quan identifiquem alguns procediments típics usats per aplicar a un altre tipus de discurs, les regles d'una lògica que no li corresponien. Així doncs, pensem que aquesta interpretació pot explicar la invenció d'homònims en l'erudició i la mitografia tardana. Aquesta és la versió del Linos de Pausànias, per exemple, un personatge que es va haver de duplicar i, fins i tot, venerar en dues tombes diferents a Argos. Un cas similar correspondria a aquest Eagre que noticia Elià: no es pot relacionar amb Orfeu perquè suposadament va escriure sobre la guerra de Troia, un esdeveniment posterior a Orfeu i Museu, segons afirma. Certament, aquest nou Eagre queda convertit en una esmena a la suposada aberració de la imatge genèrica que s'havia generat del pare d'Orfeu. També corresponen a aquesta mentalitat la necessitat de generar les duplicacions d'Eumolp i de multiplicar les generacions de l'arbre genealògic. La creació d'una mena d'*alter ego* de Museu, gràcies a la invenció de dues esposes eleusínies, és una altra manera d'arribar a la mateixa fi. En l'apartat de les genealogies, també l'atribució de certes mares (per exemple, Menipa, la mare d'Orfeu) permet corregir unes versions del personatge que no encaixarien si no fos per una ampliació de la línia genealògica.

i. Homogeneïtzació de les dades biogràfiques

Hem pogut observar que els mecanismes de creació de motius biogràfics comporten la reproducció de mitemes que transmeten un mateix valor. Un altre tipus de construcció de la vida i les peripècies dels poetes mítics consisteix a adaptar motius típics o crear-ne de nous sempre que permetin una inserció coherent en la seqüència del bagatge biogràfic ja establert. Així doncs, s'adapten a la tasca que ha desenvolupat el poeta, als orígens, a les genealogies o al context i s'arriba gairebé a la hipercharacterització. El cas de Filammó podria ser un paradigma d'aquesta mena de construccions: en arribar a la narració de Pausànias, el poeta ha recollit tants motius que el lliguen a Delfos que és pràcticament inconcebible fora d'aquest context. Sovint

un poeta traci és lligat amb una esposa tràcia (Orfeu i Eurídice?), un poeta que es pretén lligar als misteris té una dona hierofanta (Museu); si és traci, és més fàcil l'atribució i la producció d'obra teogònica i/o escatològica (Tàmiris), o a la inversa, si hi havia obra de temàtica escatològica, un origen traci era el més escaient (Eumolp). Si es lligava amb Orfeu i Museu, per la via del magisteri o de la genealogia, com va succeir amb Linos, podia també haver deixat una obra teogònica i escatològica. Alguns d'aquests exemples ens poden ajudar a explicar la coherència de les contalles més extenses de certs autors tardans, els quals, conscients alhora de versions aberrants, s'han permès separar llegendes i crear homònims, per exemple.

Aquest paper homogeneïtzador no s'ha produït sols en el si de la construcció biogràfica d'un poeta, sinó que algunes d'aquestes figures han exercit el paper d'igualador sobre d'altres. És indubtable el domini d'Orfeu i la funció unificadora i uniformadora de corrents místèrics i religiosos, així com també és indubtable el paper de Delfos, amb Apol·lo com a estandard poètic, per absorbir el llegat i l'autoritat sobre els poetes, històrics i també mítics, mitjançant biografemes amb ressonàncies clarament dèlfiques que passen per oracles (Olè, el primer a profetitzar a Delfos, o la fundació prescrita després de la mort de Linos), per la mort del poeta volguda pel déu (la de Linos o d'Amfíon), per la inserció en llistes de vencedors dels certàmens dèlfics (Tàmiris, Filammó), etc. En aquest aspecte, l'afany de domini de Delfos va estendre's igualment sobre els poetes mítics i sobre els històrics.

j. Tipificació

Allò que fa que denotem un personatge com a poeta, a més de la seva ocupació i obra òbviament, és la identificació amb un model establert que proporciona uns paràmetres de classificació i de distinció. Tal com s'ha exposat en els estudis citats sobre les tradicions biogràfiques de poetes o de filòsofs, hi ha unes característiques pròpies de cada grup, uns tipus, que, tot i les coincidències amb els d'altres col·lectius, els distingeixen i donen una entitat peculiar. Aquests tipus es presenten de manera diferent segons l'obra o el suport que transmeten la informació biogràfica⁸⁵⁷ i són el canal a través del qual “el *maestro de la palabra* por excelencia se revela como protagonista de una serie de experiencias modélicas, ejemplares, a

⁸⁵⁷ Entre els recursos de la tipificació present en les biografies dels filòsofs, és destacable la utilització del recurs a les *χρειαί*, l'anècdota protagonitzada pel filòsof en què més clarament surt a la llum el caràcter que hom li vol retratar, cf. GRAU (2009), p. 111 i s.

través de las cuales recorre los puntos nodales del reconocimiento de la identidad colectiva”⁸⁵⁸.

A més dels tòpics que comparteixen amb savis, poetes, endevins i personatges del món heroic en general (un origen o naixement excepcionals, el viatge, la disputa amb l'autoritat, la connexió entre ells i amb personatges destacats, una mort significativa) i els tòpics més específics dels poetes en particular (les invencions, la iniciació i l'aprenentatge d'un mestre, la participació en conteses poètiques, la creació de proverbis a partir de moments rellevants de la trajectòria biogràfica, el benefici d'un culte heroic, entre d'altres ⁸⁵⁹), els poetes mítics queden caracteritzats específicament per alguns tòpics molt repetits i significatius. Malgrat tot, per marcar les diferències i semblances amb el poeta en general, farem esment als qui hem considerat determinants per oferir una imatge de conjunt diferenciada.

Un dels biografemes més importants per a la definició de l'estatut especial del poeta mític és l'exhibició d'uns orígens íntimament lligats amb la divinitat, especialment per la descendència directa o a molt poca distància genealògica. De vegades, fins i tot, és fill de déu i Musa (Orfeu, Linos). No tan sols queden associats pel naixement sinó també pels moments clau de la iniciació poètica o de l'aprenentatge de les habilitats poètiques. Aquest contacte amb la divinitat el legitima per establir una línia successòria que perviu fins al poeta “històric”, que, d'altra banda, aprofita aquest biografema per guanyar prestigi i autoritat alhora. La successió del poeta mític moltes vegades és representada per un llinatge, un grup familiar, amb prerrogatives sacerdotals sovint, que administra l'obra del poeta i l'usa en benefici de la pervivència del seu grup. A més d'establir una successió, també estableix un ordre, directament o indirectament, mitjançant la fundació de cultes, de ciutats, de rituals, fet que no queda només reflectit en el motiu de les invencions i descobertes, en què també destaquen especialment, sinó sobretot, en altres aspectes decisius en l'ordenació de la vida humana, com el culte als déus i l'avanç de la humanitat.

Un altre element decisiu que caracteritza els poetes mítics és la procedència allunyada o carregada de significat. Provenen d'altres llocs, representen l'alteritat, perquè el seu discurs poètic també surt de l'experiència comuna. Poden representar unes respostes místèriques, poden oferir una curació, una solució a un conflicte,

⁸⁵⁸ PÒRTULAS (1994), p. 65.

⁸⁵⁹ Uns bons exemples dels motius que configuren les vides són a PÒRTULAS (1994), p. 64-5 i KIVILLO (2010), p. 208-224, amb lleus variants. La relació de Kivillo va acompanyada de nombrosos exemples dels motius formulaics que esmenta, a més dels que ja ha aportat en l'anàlisi detallada dels poetes seleccionats.

gràcies a la visió diferent que els atorga la procedència d'un altre lloc, Tràcia especialment, però també qualsevol altre indret mític i allunyat de l'experiència quotidiana. L'estrangeria simbolitza la mateixa alteritat que es mostrava en el motiu del naixement d'un déu o d'una Musa, o la mateixa qualificació de quan en rebia l'instrument o el coneixement. Aquest allunyament i, fins i tot, exotisme esdevé per a la mentalitat grega una qualificació, un valor afegit en la tasca d'ordenar la relació amb la divinitat mitjançant el culte, l'himne o el ritual.

Aquests poetes recullen molts trets de la condició heroica, però queden adaptats a la caracterització de l'activitat poètica i per això poden fer de pont entre la divinitat i l'home, en l'ocasió sacralitzada de l'himne i de la festa. Constituïts en una mena de món a part, esdevenen el referent i l'emblema de la imatge del poeta antic perquè se'ls assignà l'espai primer de composició i enunciació poètica.

És per això que qualsevol classificació i ordenació dels biografemes no té sentit si es treu del context i de les interpretacions que hem explorat en els capítols precedents. Un llistat de tòpics o un llistat de mecanismes només serveix per organitzar la informació. I aquest fet no hauria de caure en la banalització o la simplificació de la imatge, tot reduint-la a un registre de coincidències amb altres grups d'operadors culturals o de personatges del mite. La interpretació ens hauria d'haver conduït a esbrinar com varen concebre els antics la imatge del poeta i el valor de la seva obra.

Formació, interpretació i evolució de la imatge del poeta mític

Sobre l'època i els autors de les construccions biogràfiques

Hem pogut comprovar que les fonts que ens aportaven les informacions sobre els poetes no són pròpiament relats biogràfics ni provenen d'autors amb interessos biogràfics, sinó que tenen una natura i característiques certament diverses: des d'Homer i Hesíode, passant per Píndar, Heròdot i la tragèdia atenesa, les imatges i representacions dels poetes ja queden inserides en la tradició literària i mitològica grega, amb una entitat i unes peripècies vitals força ben constituïdes. Però, al mateix temps, són objecte d'interès d'autors que pretenen catalogar, classificar i organitzar coneixements literaris i musicals, que van des del segle V fins a les compilacions bizantines. Aquest conjunt heterogeni de dades no cristal·litza, a diferència de les dels poetes històrics (independentment d'on i de com haguessin estat creades), en βίοι

estructurats, que recorren els punts bàsics del relat heroic o del relat biogràfic de savis o filòsofs, per citar altres tipus de figures objecte de biografització. En canvi, poden aparèixer també de forma més o menys contínua i complerta, per exemple, en alguns fragments narratius centrats en qüestions religioses i culturals i en obres que recopilen, recullen i reelaboren els aspectes ja ressenyats per autors amb interès crític i catalògic de l'època clàssica i postclàssica, encara que presentin finalitats diferents. Fem referència a Apol·lodor, a la literatura astronòmica o a Pausànias, per exemple, que, a més a més, cronològicament són força tardans. Aquestes peculiaritats ens porten a associar-los amb dos fets importants:

Primer, que són poetes molt vinculats a un context religiós i cultural. Per això, en la narració dels *ἄγρια* d'un culte, per exemple, o en la descripció "històrica" o fenomenològica dels rituals, poden aparèixer-ne dades com a element que dona sentit al fet religiós.

Segon, que les construccions biogràfiques agafen pes i flexibilitat amb el pas del temps, que fermenten en èpoques tardanes, a partir de motius i patrons adaptables a "biografies" diverses. Profusió i repetició, clonació de motius, amplificació de biografies, generalització de biografemes són mecanismes utilitzats per arrodonir les narracions biogràfiques.

Delimitar què és antic és certament difícil, però indubtablement dins del grup de biografemes més antics hi hem d'incloure els que defineixen i ubiquen el poeta, especialment la genealogia i la pàtria. També es documenta molt d'hora l'organització de la peripècia vital al voltant del procés de qualificació com a poeta, sia per mitjà de la relació amb la divinitat, sia per mitjà d'una "prova qualificant" – contra la divinitat, contra una comunitat o contra un altre poeta. En canvi, té una aureola més tardana la relació del poeta amb les fundacions de cultes, tot i algunes excepcions molt significatives, com la vinculació d'Eumolp amb Eleusis i algun cas de superposició del poeta mític sobre complexos culturals més antics. El culte heroic al poeta (amb les excepcions que calguin) sembla igualment un producte hel·lenístic i posterior.

No pretenem pas establir un quadre cronològic precís, però algunes dades ens suggereixen que la valoració de les equivalències entre biografemes podria permetre ubicar alguns motius. Així doncs, en les tradicions d'alguns poetes, hem constatat que la relació genealògica ha precedit la relació de magisteri i la d'iniciació, i que la d'iniciació sembla subordinada al context místic, fet que podria ser un indicatiu, o la conseqüència, d'un procés de racionalització més tardà.

Per tant, més que haver aconseguit determinar amb exactitud la precisió cronològica, pensem que s'han pogut concretar tendències, moviments literaris, percepcions culturals i socials que han primat uns trets sobre uns altres en les biografies dels poetes mítics. I un dels moments clau que va proporcionar un matís uniformador de la tradició i de la imatge del poeta mític va ser l'època dels cronògrafs, genealogistes i estudiosos sobre la música i la poesia que començaren aquesta tasca en el segle V i, sobretot, l'ambient intel·lectual que es va generar en l'entorn de l'escola aristotèlica al segle IV, perquè abordaren aquests personatges com la base per elaborar una mena d'arqueologia de la poètica grega⁸⁶⁰. Aquestes aproximacions i estudis provocaren un sistema de classificació i de racionalització que va condicionar els coneixements i l'estudi dels poetes en èpoques posteriors. Aquest interès els va fer entrar en la "història", per dir-ho d'alguna manera, convertits en poetes de carn i os, per protagonitzar les passes prèvies a la consolidació d'un Hesíode o d'un Homer en la història literària grega.

Al mateix temps, observem un altre condicionant important per a la creació de les tradicions dels poetes, el lligam amb els cultes que els usaven com a autors dels seus himnes o altres composicions de referència. És el moment de tornar a citar Eumolp a Eleusis, Olè a Delos o Orfeu en cultes místèrics variats... La similitud amb altres figures mítiques pot haver contribuït a la uniformització, però la preponderància de les característiques locals va ser una força per mantenir-ne una especificitat i un context d'ús restringit.

La versatilitat dels motius, la creació permanent de paral·lels i variants dins un mateix poeta i la combinatòria amb els tòpics biogràfics d'altres col·lectius ens fan

⁸⁶⁰ El vessant catalogador i ordenador només és una de les aportacions d'aquests segles sobre les contalles dels poetes. PÒRTULAS (2013), p. 75-8, fa notar també la funció de preservació d'unes llegendes que s'havien transmès oralment en contextos de difusió i fruïció de la poesia, que tenien una clau d'interpretació que es va perdre amb el trànsit de l'oral a la sistematització escrita: "A mesura que es va anar produint el trànsit epocal de l'oralitat a la civilització de l'escriptura, aquests relats van perdre de mica en mica llur sentit i llur funció originals. Per l'altre cantó, tota una sèrie d'"intel·lectuals" (si se'm passa el mot), sorgits de la nova situació — d'Alcidamant de Calcis a Aristòtil d'Estagira, de Teopomp de Quios a Heraclides Pòntic, entre els que hem mencionat; però n'hi ha molts altres que no ens ha vagat de citar avui — s'esforçaven per salvar el contingut de moltes d'aquestes contalles, entre les més complexes i excitants (o, com a mínim, així ens agrada d'imaginar-ho). Ara bé, llur clau específica de lectura era quelcom molt més difícil de preservar. De mica en mica, hom anà assimilant els vells relats pseudo-biogràfics als gèneres nous que la nova situació cultural feia néixer i prosperar: el relat historiogràfic, la recerca erudita, la biografia.

És aquesta la raó per la qual les velles contalles resulten sovint tan insòlites i desconcertants, per no dir aberrants, als ulls dels estudiosos i els lectors moderns: perquè, encara que en coneixem els esquemes narratius (almenys de manera aproximada), desconeixem del tot com cal llegir-los". (p. 77)

veure els poetes mítics com un conjunt molt versàtil, que juga principalment entre dues dimensions, la del poeta i la de l'heroi. La seva biografia s'alimenta de les aportacions pròpies dels dos àmbits, però no li manquen tampoc característiques dels endevins, dels savis o dels filòsofs. Les aportacions de dades de caràcter biogràfic recorren tota la història de l'hel·lenisme i constitueixen per això un testimoni indubtable que, per als grecs, els poetes mítics que hem tractat eren referents vius que es podien adaptar amb relativa facilitat a situacions i contextos diversos i diferenciats gràcies als mecanismes de caracterització compartits amb altra mena de personatges.

Sobre la imatge del poeta mític

Un dels objectius que hem marcat en aquesta recerca era desgranar la interacció del poeta amb els interessos locals i els panhel·lènics en els contextos en què es coneixia i usava la seva obra i la seva figura. Les discussions particulars ens han aclarit en alguns casos els avatars d'algunes transformacions de poeta local a poeta més universal, però també l'aprofitament invers: la fama panhel·lènica ha permès annexar l'obra del poeta a contextos religiosos o polítics molt restringits. Així doncs, molts biografemes ens han permès acostar-nos a la dualitat d'aquestes figures però alguns ens han resultat molt il·lustratius. La interpretació de les variacions en les circumstàncies que envolten les morts dels poetes ens pot oferir una imatge vívida de les pulsions contradictòries que es focalitzaven sobre aquestes figures. La intervenció d'Apol·lo, directa o indirecta, en la mort projecta el poeta a un àmbit genèric de la poesia, comú i compartit arreu de Grècia. El lament per a Linos no podia ser més universal, però la concreció local (un culte, la institució d'un ritual, la fundació d'una ciutat) va mantenir-lo centrat i arrelat a un territori i a una reivindicació localista. La creació de Museu també s'aferra a unes arrels ateneses, per convertir-lo, tanmateix, en un poeta de vocació panhel·lènica, poeta de les Muses adherit al culte eleusini que ofería una salvació universal. Orfeu apareix totalment dissociat, amb unes versions locals –la d'iniciador i objecte de culte a Libetra– i una lectura reconeguda a tot Grècia –la imatge viva del poder de la música i de la poesia. La durada de les tradicions dels poetes mítics han permès un camí d'anada i de tornada, en aquest aspecte. Algunes tradicions que començaven des d'un àmbit molt restringit, de vegades familiar, van obtenir un ressò panhel·lènic, fet que a la llarga va provocar la reacció inversa: aprofitar la fama i la imatge del poeta per justificar, inventar o readaptar una realitat cultural. Poder passar un culte per fundació o per intervenció directa d'un poeta, que sabia com manejar la relació amb el diví, aportava un prestigi,

una audiència, un guany material també. Les contalles que els relacionen amb indrets concrets, monuments, objectes, viatges ens parlen d'aquest interès i els periegetes van donar-li ressò; Pausànias és el punt d'arribada de moltes d'aquestes tradicions.

Des d'aquest punt de vista, els poetes que hem tractat poden exemplificar dues grans tendències en l'ús d'aquests personatges. En un costat, hi posem els poetes d'àmbit local –com Olè, Museu, Orfeu en determinats contextos, Eumolp, Pamfos– l'obra dels quals és usada i/o creada per justificar un culte o uns rituals i hi resten absolutament vinculats. Es cuiden molt de les relacions genealògiques i de les del mestratge i la iniciació. Es poden unir en relacions successòries, en les quals es detecten de vegades elements d'amplificació o de reelaboració de la tradició per donar cabuda a un poeta nou.

En un altre grup de poetes, hi podem incloure el Linos del lament (certament, un homònim del poeta, que va donar molts maldecaps en els processos de classificació i racionalització), el mestre d'Hèracles, el Tàmiris homèric, l'Amfion –ja definit a Homer i Hesíode, i recreat per Eurípides–, l'Orfeu de Píndar i de la lira, el d'Èsquil. Molt probablement per la menció en aquestes fonts antigues i d'àmbit panhel·lènic, alguns poetes travessaren la plana local i prengueren volada com a símbols de les diverses cares de la poesia: la transcendència de la condició humana, el paper actiu en la regulació de la vida en societat. En tots dos casos, però, les biografies es formaren a partir dels trets típics associats a la categoria de poeta, compartida parcialment amb operadors culturals o fins i tot amb els herois.

La imatge del poeta podria haver passat essencialment pels trets que hem desglossat en els capítols precedents: naixia d'un déu, de manera accidentada i, sobretot, en una zona estrangera o de marcades connotacions poètiques o culturals. Aprenia d'uns mestres allò que el feia dipositari d'una saviesa que va més enllà de la tècnica poètica, era combatiu en el pla intel·lectual i de vegades en el físic. Emprenia viatges i finalment moria en circumstàncies excepcionals, fet que el feia mereixedor de ser recordat i honrat. Amb tot això, i una obra tangible, el personatge ja podria haver engrossit la nòmina dels poetes primers de Grècia, però tanmateix, no bastava. Per ser poeta, veritablement calia esdevenir referent polític, religiós o cultural per a una comunitat que el reconeixia com l'ésser singular que donava sentit i fonament a una experiència col·lectiva sentida com a definidora del grup. Bé a partir de la poesia pseudoepigràfica, o bé a partir de l'ús de la figura per part d'altres poetes o referents culturals, els poetes mítics varen poder tenir una existència prolongada i revivificada en l'imaginari mitogràfic dels grecs. El poeta, doncs, era concebut i representat com

una persona especial que, per una relació privilegiada (amb la divinitat, per successió o per aprenentatge), podia concórrer a instituir i donar sentit i ordre a la vida dels homes, des d'un lloc també separat i des d'una posició d'autoritat. No feia com els déus, però en podia rebre l'autoritat i el plàcet per actuar com a mitjancer entre l'àmbit que el déu dominava i la celebració del que aquesta divinitat representava. La relació amb la divinitat quedava marcada especialment pels motius de les genealogies, la inspiració i la mort significativa. Dels homes, tanmateix en quedaven separats també per diversos motius: els prodigis que envoltaren la seva mort i el culte heroic. Formaven part d'una jerarquia i ells mateixos n'eren part, baula d'una cadena que emanava del déu i estenia un benefici sobre la humanitat, en forma de producció poètica, promesa escatològica, protecció i tutela de la ciutat o curació i resolució de problemes.

Per tancar aquest apartat de conclusions, voldríem incidir en un darrer aspecte, que no afecta tant la imatge dels poetes mítics que els antics generaren i usaren, sinó sobretot la imatge que se n'ha format la crítica moderna. Les tradicions que hem analitzat recorren segles i traginen i transformen uns elements ja presents des de les primeres obres literàries gregues. Aquest estudi, doncs, hauria d'haver servit per demostrar que la lectura acumulativa de tots aquests biografemes que hem examinat no és la més útil per entendre aquestes figures. Aquesta lectura, ja la van fer els antics i se'ls va revelar sovint incoherent quan van voler ajuntar totes les peces del trencaclosques. I és que realment en sobraven, perquè el procés de construcció de la imatge del poeta mític s'havia anat consolidant amb la incorporació de noves maneres d'enunciar les mateixes realitats de sempre.

Bibliografia

- AGUIRRE, Mercedes (2011). "Linus fr. 2: Music and Death", dins HERRERO *et al.* (2011), p. 355-359.
- ALBINUS, Lars (2000). *The House of Hades. Studies in Ancient Greek Eschatology*. Aarhus: Aarhus University Press, 2000.
- ALEXIOU, Margaret (1974). *The Ritual lament in Greek tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- ALONI, Antonio (1989). *L'aedo e i tiranni. Ricerche sull'Inno omerico a Apollo*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1989.
- ANDRÉ, Jean-Marie; BASLEZ, Marie-Françoise (1993). *Voyager dans l'Antiquité*. Paris: Fayard, 1993.
- ANDREWES, A. (1956). *The Greek Tyrants*. London: Hutchinson University Library, 1956.
- ASHERI, David (1993). "Erodoto e Bacide. Considerazioni sulla fede di Erodoto negli oracoli (Hdt. VIII 77)" a AUTORI VARI. *La profezia nel mondo antico*. A cura di Marta Sordi. Contributi dell'Istituto di storia antica. Volume diciannovesimo. Vita e Pensiero. Milano: Pubblicazione dell'Università Cattolica, 1993.
- AUTRAN, Charles (1938). *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque*. Paris, 1938. 3 vol.
- AVEZZÙ, G. (1982). *Alcidamante. Orazioni e frammenti*. Testo, introduzione, traduzione e note a cura di G.A. BIFG Suppl. vi. 'L'Erma' di Bretschneider: Roma, 1982.
- BARIGAZZI, A. (1963). "Onomacrito e il primo inno omerico a Dioniso". *RFIC* 91 (1963), p. 338-40.
- BARKER, Andrew (1995). "Gli agoni musicali", dins RESTANI (1995), p. 257-270.
- BEAZLEY, J. D. (1948). "Hymn to Hermes". *AJA* 52 (1948), p. 336-340.
- BEECROFT, Alexander (2010). *Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China: Patterns of Literary Circulation*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010.
- BERMAN, D. W. (2004). "The Double Foundation of Boiotian Thebes". *TAPA* 134 (2004), p. 1-22.

- BERNABÉ, Alberto (1979). *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1979.
- (2000). “Tradiciones órficas en Diodoro”, dins *Epieikeia: Studia graeca in memoriam de Jesús Lens Tuero*. Granada: Athos-Pérgamos, 2000, p. 37-53.
- (2002a). “Orfeo. De personaje del mito a autor literario”. *Ítaca* 18 (2002), p. 61-78.
- (2002b). “La toile de Pénélope: a-t-il existé un mythe orphique sur Dionysos et les Titans?”. *RHR* 219 (2002), p. 401-433.
- (2002c). “Un ‘resumen de historia del orfismo’ en Strab. 7 fr. 18”. Actas del X Congreso español de Estudios Clásicos. Vol. III, Madrid, 2002, p. 59-66.
- (2003). *Hieros logos: poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal, 2003. (Akal/clásica; 68. Clásicos griegos)
- (2004-2007) (ed.). *Poetae Epici Graeci. Testimonia et fragmenta, Pars. II, Orphicorum et Orphicis similium testimonia et fragmenta*, fasc. 1-2, Monachii & Lipsiae, fasc. 3, Berolini & Novi Eboraci.
- (2008a). “Orfeo y Eleusis”. *Synthesis* XV (2008), p. 13-36.
- (2008b). “Orfeo, una «biografía» compleja”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 15-32.
- (2008c). “Viajes de Orfeo”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 59-74.
- (2008d). “Poemas sobre el mundo, la vida, el alma, el más allá. Himnos y epigramas”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 393-422.
- BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc (coords.) (2008). *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008. 2 vol.
- BERNABÉ, Alberto; JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana M. (2008). *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*. Leiden; Boston: Brill, 2008.
- BENGTSON, Hermann (1969). *The Greeks and the Persians. From The Sixth to The Fourth Centuries*. London, 1969.
- BÉRARD, Claude (1982). “Récupérer la mort du prince: héroïsation et formation de la cité”, dins GNOLI-VERNANT (1982), p. 89-105.
- BING, Peter (1993). “The *bios*-Tradition and Poets’ Lives in Hellenistic Poetry” dins ed. R. ROSEN, R.; FARRELL, J. (eds.) (1993). *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993, p. 619-632.
- BLOCH, René (2009). “Orpheus als Lehrer des Musaios, Moses als Lehrer des Orpheus”, dins DILL, Ueli; WALDE, Christine (ed.) (2009). *Antike Mythen*.

- Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: De Gruyter, p. 469-486.
- BOARDMAN, John (1974). *Athenian Black Figure Vases*. London: Thames and Hudson, 1974.
- (1975). “Herakles, Peisistratos and Eleusis” *JHS* 95 (1975), p. 1-12.
- BONNECHERE, Pierre (2003). “Trophonius of Lebadea: mystery aspects of an Oracular cult in Boeotia”, dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 169-193.
- BONNEFOY, Yves (1981). *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris: Flammarion, 1981. [Trad. cast. *Diccionario de mitologías*. Barcelona: Destino, 1996].
- BORGEAUD, Philippe (ed.) (1991). *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*. Genève: Librairie Droz S. A., 1991.
- (1999). “Melampous and Epimenides: Two Greek Paradigms of the Treatment of Mistake”, dins ASSMANN, Jan; STROUMSA, Guy G. (1999). *Transformations of the Inner Self in Ancient Religions*. Leiden: Brill, 1999.
- BORING, Terrence A. *Literacy in Ancient Sparta*. Leiden, 1979.
- BOUCHÉ-LECLERQ, A. *Histoire de la divination dans l'antiquité*. Vol. II. Paris, 1879.
- BOYANCÉ, Pierre (1936). *Le culte des Muses chez les Philosophes Grecs. Études d'Histoire et de psychologie religieuses*. Paris, 1936.
- BOWDEN, Hug (2007). “Cults of Demeter Eleusinia and the Transmission of Religious Ideas”. *Mediterranean Historical Review* 22: 1 (2007), p. 71-83.
- BREGLIA PULCI DORIA, Luisa (2001). “Osservazioni sulla *Teogonia* di Epimenide”, dins MELE-TORTORELLI GHIDINI (2001), p. 279-311.
- BRELICH, Angelo (1958). *Gli eroi greci: un problema storico-religioso*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1958. [Reimpr. Milano: Adelphi, 2010].
- BREMMER, Jan (1983). *The Early Greek Concept of the Soul*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1983.
- (1983b). “The importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik Bd. 50* (1983), p. 173-186.
- (1987). *Interpretations of Greek Mythology*. Londres, 1987.
- (1991). “Orpheus: From Guru To Gay” dins BORGEAUD, Philippe (ed.) (1991). *Orphisme et Orphée en l'honneur de Jean Rudhardt*. Genève: Librairie Droz S. A., 1991.

- (1993). “The Skins of Pherekydes and Epimenides”. *Mnemosyne* 46 (1993), p. 234-236.
- (2002). *The Rise and Fall of the Afterlife: The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol*. New York: Routledge, 2002.
- (2010). “Manteis, Magic, Mysteries and Mythography. Messy Margins of Polis Religion?”. *Kernos* 23 (2010), p. 13-35.
- BRISSON, Luc (1992). “Le corps ‘dionysiaque’: L’anthropogonie décrite dans le Commentaire sur le Phédon de Platon (1, par. 3-6) attribué à Olympiodore est-elle orphique?” dans ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ, *Chercheurs de Sagesse: Hommage à Jean Pepin*. Collection des Études Augustiniennes. Série Antiquité-131. Paris: Institut d’Études Augustiniennes, 1992, p. 481-99.
- BRULÉ, Pierre (1987). *La fille d’Athènes. La religion des filles à Athènes à l’époque classique. Mythes, cultes et société*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.
- BURGES WATSON, Sarah (2013). “Muses of Lesbos or (Aeschylean) Muses of Pieria? Orpheus’ Head on a Fifth-century Hydria”. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 53 (2013), p. 441–460.
- BURKERT, Walter (1972a). *Homo necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin: Walter de Gruyter, 1972. [Trad. angl. *Homo necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley: University of California Press, 1983].
- (1972b). *Lore and Science*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.
- (1977). *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart, 1977. [Trad. cast. *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada, 2007].
- (1979). *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- (1982). “Craft versus Sect: The Problem of Orphics and Pythagoreans”, dins Meyer, B. F - Sanders, E. P., III, 1-22. [Trad. cast. “Profesión frente a secta: el problema de los órficos y los pitagóricos”, *Taula* 27-28 (1997), p. 11-32].
- (1987). *Ancient mystery cults*. Cambridge, Mass, 1987. [Trad. cast. *Cultos místéricos antiguos*. Madrid: Trotta, 2005].
- (1993). “Concordia Discors: the literary and the archaeological evidence on the sanctuary of Samothrace,” dins MARINATOS-HÄGG (1993), p. 142-152.

- (1994). “Orpheus, Dionysos und die Euneiden in Athen: Das Zeugnis von Euripides’ *Hypsipyle*”, dins A. BIERL; P. V. MÖLLENDORFF. *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne*, Stuttgart, 1994, pp. 44-49.
- (1998). “La cité d’Argos entre la tradition mycénienne, dorienne et homérique”, dins PIRENNE-DELFORGE, V. (ed.) *Les Panthéons des cités des Origines à la Periégèse de Pausanias. Kernos Suppl. 8* (1988), p. 47-59.
- (1999). *Da Omero ai Magi*. Venezia, 1999. [Trad. cast. *De Homero a los Magos*. Barcelona: El Acantilado, 2002].
- BURN, Andrew Robert. *Persia and the Greeks. The Defense of the West 546-478 b. C.* London: Edward Arnold Publishers LTD, 1962.
- BURY, J. B.; COOK, S. A.; ADCOCK, F. E. *The Cambridge Ancient History*. Vol. IV: *The Persian Empire and the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- CAIRNS, Francis (1972). *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CALAME, Claude (1977). *Les Chœurs de Jeunes Filles en Grèce Archaique*. Vol. I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*. Vol. II: *Alcman*. Roma: Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, 1977.
- (1996) “Montagne des Muses et Mouséia: la consecration des *Travaux* et l’héroïsation d’Hésiode”, dins HURST, A.; SCHACHTER, A. (1996), p. 43-56.
- (1997) *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Function*. London: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1997.
- (2004). “¿Qué es lo órfico en los *Orphica*? La poesía atribuida a Orfeo”. *Synthesis* 11 (2004), p. 1-12.
- (2008). “El discurso órfico: prácticas de escritura oral”, dins BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc (2008), p. 841-866.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis (2000). “The *katábasis* of the Hero”, dins PIRENNE-DELFORGE; SUÁREZ DE LA TORRE (2000), p. 67-78.
- CAMBIANO, G.; CANFORA, L.; LANZA, D. *Lo spazio letterario della Grecia antica*. I. *La produzione e la circolazione del testo*. Roma, 1992.
- CANNATÀ FERA, Maria (1990). *Threnorum fragmenta. Pindarus*. Roma: Edizione dell’Ateneo, 1990.
- CARLIER, Pierre. *La royauté en Grèce avant Alexandre*. Strasbourg, 1984.
- CARTER, L. B. (1986). *The Quiet Athenian*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

- CARTLEDGE, Paul. "Literacy in the Spartan Oligarchy". *JHS* 98 (1978), p. 25-37.
- CASADIO, Giovanni (1994). *Storia del culto di Dionio in Argolide*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 1994.
- CHIRASSI COLOMBO, Ileana (1977). "Heros Achilleus – Theòs Apollon", dins GENTILI, B.; PAIONI, G. (ed.). *Il mito greco. Atti del Convegno Internazionale di Urbino*. Roma, 1977, p. 231-270.
- CHITWOOD, Ava (2004). *Death by Philosophy. The Biographical Tradition in the Life and Death of the Archaic Philosophers Empedocles, Heraclitus, and Democritus*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- CLAVO, Maite (2013). "Del cielo y de la tierra: espacio y etiología en el Erecteo de Eurípides", dins JUFRESA, Montserrat; REIG, Montserrat et al. (coords.). *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III. Anomenar l'espai*. Barcelona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica. Institut d'Estudis Catalans, 2013, p. 37-49.
- CLAY, Diskin (2004). *Archilochos Heros: The Cult of Poets in the Greek Polis*. *Center for Hellenic Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- CLINTON, Kevin (2003). "Stages of initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries", dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 50-78.
- COLE, Susan G. (2003). "Landscapes of Dionysos and Elysian Fields", dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 193-218.
- COLLI, Giorgio (1977). *La sapienza greca*. Vol I: *Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*. Vol. II: *Epimenide, Ferecide, Talete, Anassimandro, Anassimene, Onomacrito, Teofrasto* Opinioni dei fisici I. Milano: Adelphi Edizioni, 1977-1978.
- COLLINS, Derek (2004). *Master of the Game: Competition and Performance in Greek Poetry*. Washington: Center of Hellenic Studies, Trustees for Harvard University; Cambridge, Mass: distributed by Harvard University Press, 2004.
- COMPTON, Todd (2006). *Victim of The Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*. Washington DC: Center for Hellenic Studies / Harvard University Press, 2006.
- COSMOPOULOS, Michael B. (ed.) (2003). *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*. London; New York: Routledge, 2003.
- CRAHAY, Roland. *La littérature oraculaire chez Hérodote*. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- D'AGOSTINO, Hector (ed.) (2007). *Onomacriti Testimonia et Fragmenta*. Aion. Quaderni 10. Pisa; Roma: Istituti Editoriale e Poligrafici Internazionali, 2007.

- D'ALESSIO, Giovanni Battista (2009). "Defining local identities in Greek lyric poetry", dins HUNTER-RUTHERFORD (2009), p. 137-167.
- DARMON, J. P. (1981). "Estructuras de parentesco. Las dinastías heroicas en la mitología griega: Atridas y Labdácidas", dins BONNEFOY (1981), p. 156-160.
- DAVIES, J. K. *Athenian Propertied Families. 600-300 b. C.* Oxford, 1971.
- DAVISON, J. A. "Dieuchidas of Megara". *Classical Quarterly* 9 (1959), p. 216-222.
- DE SANCTIS, Gaetano. *Ἀτθίς. Storia della Repubblica Ateniese dalle origini alla età di Pericle.* Torino: Fratelli Bocca, 1912.
- DEMOULIN, Hubert (1901). *Épiménide de Crète.* Bruxelles, 1901.
- DESCLOS, Marie-Laurence (ed.) (2000). *Biographie des hommes, biographie des dieux.* Grenoble, 2000.
- DESHOURS, N. (1993). "La légende et le culte de Messénie ou comment forger l'identité d'une cité", *RÉG* 106, p. 39-60.
- DETIENNE, Marcel. *La escritura de Orfeo.* Barcelona: Península, 1990.
- DETIENNE, Marcel (ed.). *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne.* Lille: PUL, 1992.
- *Transcrire les mythologies.* Paris: Éditions Albin Michel, 1994.
- DÍEZ DE VELASCO, F.; MOLINERO POLO, M. A. (1997). "Hellenoaegyptiaca I: Influences égyptiennes dans l'imaginaire grec de la mort. Quelques exemples d'un emprunt supposé (Diodore, I, 92, 1-4; I, 96, 4-8)". *Kernos* 7, 1994.
- DODDS, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1951. [Trad. cast. *Los griegos y lo irracional.* Madrid: Alianza Editorial, 1980].
- DREWS, Robert. *Basileus. The Evidence for Kingship in Geometric Greece.* New Haven; London: Yale University Press, 1983.
- DUCHEMIN, Jacqueline (1960). *La houlette et la lyre.* Paris: Les belles lettres, 1960.
- DURAN, Martí; PÒRTULAS, Jaume (1995). "Preliminars per a una discussió sobre Olè de Lícia". *Anuari de filologia. Secció D, Studia graeca et latina.* Vol. 18, Núm. 6 (1995), p. 63-73.
- DURANTE, Marcello (1971). *Sulla preistoria della tradizione poetica greca.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1971-1976. Vol. I: Continuità della tradizione poetica dall'età micenea ai primi documenti. Vol. II: Risultante della comparazione indoeuropea.
- EDMONDS, Radcliffe (1999). "Tearing Apart the Zagreus Myth: A Few Disparaging Remarks on Orphism and Original Sin". *CA* 18, 1 (1999), p. 35-73.

- (ed.) (2011). *The “Orphic” Gold Tablets and Greek Religion. Further along the Path*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- EDWARDS, Anthony T. (2004). *Hesiod’s Ascra*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004.
- EKROTH, Gunnel (2002). *The Sacrificial Rituals of Greek Hero-Cults in the Archaic to the Early Hellenistic Period*. *Kernos*, Supplément 12. Liège: Centre International d’Étude de la Religion Grecque Antique, 2002.
- ELIADE, Mircea (1951). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*. Paris: Payot, 1951.
- ERLER, Michael; SCHORN, Stefan (ed.) (2007). *Die Griechische Biographie in hellenistischer Zeit*. Akten des internationalen Kongresses vom 26.-29. Juli 2006 in Würzburg. Beiträge zur Altertumskunde 245. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2007.
- FAIRWEATHER, Janet (1974). “Fiction in the Biographies of Ancient Writers”. *Ancient Society* 5 (1974), p. 231–75.
- (1983). “Traditional Narrative, Inference and Truth in the *Lives* of Greek Poets”, *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, Vol. 4 (1983), p. 315-69.
- FARAONE, Ch. A. (2004). “Orpheus’ Final Performance: Necromancy and a Singing Head on Lesbos,” *SIFC* n. s. 2 (2004), p. 5–27. [Trad. it. “L’ultima esibizione di Orfeo: negromanzia e una testa cantante a Lesbo”, dins GUIDORIZZI, G.; MELOTTI, M. (eds.). *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia*. Roma (2005), p. 65–85.
- FARNELL, Lewis Richard (1896). *The Cult of the Greek States*. Oxford: Clarendon Press, 1896-1909. 5 vol.
- (1921). *Greek Hero Cults and the Ideas of Immortality*. Oxford: Clarendon Press, 1921.
- FONTENROSE, Joseph. *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1978.
- FORD, Andrew (1992). *Homer. The Poetry of the Past*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989.
- (2002). *The Origins Of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton, 2002.
- FOUCARD, P. F. (1914). *Les mystères d’Éleusis*. Paris: Picard, 1914.
- FOWLER, Robert L. (2000). *Early Greek Mythography*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 2 vol.

- FRAZER, James G. (1922). *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. New York: MacMillan, 1922. [Trad. cast. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951].
- FURLEY, William D.; BREMMER, Jan Maarten (2001). *Greek Hymns*. Vol. I: *The Texts In Translation*. Vol. II: *Greek Texts and Commentary*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.
- GALLO, Italo (1995). “Nascita e sviluppo della biografia greca: aspetti e problemi”, dins GALLO, Italo; NICASTRO, Luciano (1995). *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 7-22.
- GANSCHINIETZ, M. (1919). “Katabasis”. *RE X*, cols. 2359-2449.
- GARCÍA-GASCO VILLARRUBIA, Rosa (2008). “Orfeo y el orfismo en las *Dionisiacas* de Nono”, dins BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc (2008), p. 1575-1600.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1981). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 1981.
- (1989). *Los siete sabios (y tres más)*. Madrid: Alianza, 1989.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (2011). “ἄμουσότερος Λειβηθρίων (OF 1069)”, dins HERRERO *et al.* (2011), p. 339-343.
- GAREZOU, Maria-Xeni (1994). “Orpheus”. *LIMC VII 1*, 1994, p. 81–105.
- GENTILI, Bruno (1984). *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. Roma; Bari: Laterza, 1984. [trad. cast. *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996]
- GERNET, Louis (1980). *Antropología de la Grecia antigua*. Madrid: Taurus, 1980.
- GIL, Luís (1967). *Los antiguos y la “inspiración” poética*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- GNOLI, Gerardo; VERNANT, Jean-Pierre (eds.) (1982). *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*. Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1982.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. Javier (2000). *El descubrimiento del mundo. Geografía y viajeros en la antigua Grecia*. Madrid: Akal, 2000.
- GOODY, Jack (1990). *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*. Madrid: Alianza, 1990.
- GOW, A. S. F; PAGE, D. L. (ed.) (1958). *The Greek Anthology: The Garland of Philip*. Cambridge, 1958.
- GRAF, Fritz (1974). *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1974.
- (1987) “Orpheus: A Poet among Men”, dins BREMMER (1987), p. 80-106.

- (1993). “Dionysian and Orphic Eschatology: New Texts and Old Questions”, dins CARPENTER, T.; FARAONE, C. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993, p. 239-258.
- (2003). “Lesser Mysteries – not less mysterious”, dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 241-263.
- (2008). “Orfeo, Eleusis y Atenas”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 671-696.
- (2009a). “Serious Singing: The Orphic Hymns as Religious Texts”. *Kernos* 22 (2009), p. 169-182.
- (2009b). *Apollo*. London; New York: Routledge, 2009.
- (2011). “Text and ritual: The Corpus Eschatologicum of the Orphics”, dins EDMONDS, R. (2011), p. 53-67.
- GRAF, Fritz; JOHNSTON, Sarah Iles (2007). *Ritual Texts for Afterlife. Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*. London; New York: Routledge, 2007.
- GRAU, Sergi (2002). “Tàmiris el traci”. *Ítaca* 18 (2002), p. 129-190.
- (2009). *La imatge del filòsof i de l'activitat filosòfica a la Grècia antiga. Anàlisi dels tòpics biogràfics presents a les Vides i doctrines dels filòsofs més il·lustres de Diògenes Laerci*. Barcelona: PPU. Món Juïc, Institut d'Estudis, 2009.
- (2012). “Observations on the Hesiodic Fragment 65 M-W”. *Philologus* 156 2 (2012), p. 388-392.
- GRAZIOSI, Barbara (2002). *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*. Cambridge, 2002.
- GRIFFITH, Mark (1990). “Contest and Contradiction in Early Greek Poetry”, dins Griffith, Mark; Mastronarde, Donald J. *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, edited by (Atlanta 1990), p. 185-207.
- GUTHRIE, W. K. C. (1935). *Orpheus and the Greek Religion*. London: Methuen & Company, 1935. [trad. cast. *Orfeo y la religión griega: Estudio sobre el “movimiento órfico”*. Buenos Aires: Eudeba, 1970].
- GUTZWILLER, Kathryn (2010). “Heroic Epitaphs of the Classical Age: The Aristotelian *Peplos* and Beyond”, dins Baumbach, M.; Petrovic, Andrej; Petrovic, Ivana (eds.). *Archaic and classical Greek epigram*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010.
- HÄGG, Thomas (2012). *The Art of Biography in Antiquity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.

- HARDIE, A. (2004). "Muses and Mysteries", dins MURRAY P.; WILSON P. (eds.) (2004). *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikê' in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, p. 11- 37.
- HARRIS, William V. *Ancient Literacy*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- HARVEY, F. D. "Literacy in the Athenian Democracy". *REG LXXIX* (1966), p. 585-635.
- HENRICH, Albert (1985). "Zur Genealogie des Musaios". *ZPE* 58 (1985), p. 1-8.
- (1987). "Three Approaches to Greek Mythography", dins BREMMER (1987), p. 242-277.
- (2003a). "'Hieroi Logoi' and 'Hierai Bibloi': The (Un)Written Margins of the Sacred in Ancient Greece". *Harvard Studies in Classical Philology*, 101 (2003), p. 207-266.
- (2003b). "Writing Religion. Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis", dins YUNIS, Harvey (ed.). *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge: University Press, 2003.
- HERRERO, Miguel (2008a). "Tradición órfica y tradición homérica", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 247-278.
- (2008b). "El orfismo, el genos y la polis", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 1603-1622.
- HERRERO DE JAUREGUI, Miguel; JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel; SANTAMARÍA, Marco Antonio et al. (eds.) (2011). *Tracing Orpheus. Studies of Orphic Fragments*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2011.
- HIND, J. G. F. "The 'Tyrannis' and the Exiles of Peisistratus". *Classical Quarterly* 24 (1974), p. 1-18.
- HOLLADAY, James. "Medism in Athens 508-480 B.C". *G&R* 25 (1978), p. 174-191.
- HUNTER, Richard; RUTHERFORD, Ian (eds.) (2009). *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge: University Press, 2009.
- HURST, André; SCHACHTER, Albert (eds.) (1996). *La montagne des Muses*. Geneve: Droz, 1996.
- (1996). "La stèle de l'Hélicon", dins HURST, A.; SCHACHTER, A. (1996), p.57-71.
- ISLER-KERÉNYI, Cornelia (2009). "Orpheus und die Buchrolle", dins DILL, Ueli; WALDE, Christine (ed.) (2009). *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: De Gruyter, p. 453-468.

- JEFFERY, L. H. *The local Scripts of Archaic Greece*. Oxford, 1961.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel (2008a). “La transmisión de ritos”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 91-104.
- (2008b). “Orfismo y dionisismo”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 697-727.
- JOHNSTON, A. W. *Trademarks on Greek Vases*. England: Aris & Phillips, 1979.
- JOHNSTON, Sarah Iles (1999). *Restless Dead. Encounters Between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1999.
- JOST, Madeleine (1985). *Sanctuaires et cultes d’Arcadie*. École Française d’Athènes. Études Péloponnésiques 9. Paris, 1985.
- (2003). “Mystery cults in Arcadia”, dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 143-168.
- KAUFFMANN-SAMARAS, Alikí (1992). “Mousaios”. LIMC VI 1, 1992, p. 685-87.
- KEARNS, Emily (1989). *The Heroes of Attica*. London: Bulletin of the Institute of Classical Studies, Supplement 57, 1989.
- (1992). “Between God and Man: Status and Functions of Heroes and their Sanctuaries”, dins SCHACHTER, A (ed.). *Le sanctuaire grec*. Genève: Fondation Hardt, 1992, p. 65-108. (Entretiens Hardt, 37).
- KERÉNYI, Karl (1962). *Die Mysterien von Eleusis*. Zürich: Rhein-Verlag, (1962). [trad. cast. *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela, 2004].
- KIMMEL-CLAUZET, Flore (2013). *Morts, tombeaux et cultes de poètes grecs*. Paris: Ausonius, 2013.
- KIVILO, Maarit (2010). *Early Greek Poets’ Lives: The Shaping of the Tradition*. Leiden; Boston: Brill, 2010.
- KLEINGÜNTHER, Adolf (1933). ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ. *Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung*. Leipzig: Akademie Verlag, 1933.
- KOLLER, Hermann (1995). “Ninfe, Muse, Sirene”, dins RESTANI (1995), p. 97-107.
- KOWALZIG, Barbara (2007). *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- LANATA, Giuliana (1963). *Poetica preplatonica. Testimonianze e frammenti*. A cura di G. L. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1963.
- LASSERRE, François (1995). “Le genealogie dei musicisti mitici”, dins RESTANI (1995), p. 89-96.

- LECLERC, Marie-Christine (1992). “Épiménide sans paradoxe”. *Kernos* 5 (1992), p. 221-233.
- LEFKOWITZ, Mary R. (1978). “The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction”. *Classical Quarterly* 28, n. 2 (1978), p. 459-469.
- (1981) i (2012). *The Lives of the Greek Poets*. 1a. ed. Duckworth: London, 1981; 2a. ed. revisada. The Johns Hopkins University Press: Baltimore, 2012.
- (2007). “Visits to Egypt in the Biographical Tradition”, dins ERLER-SCHON (2007), p. 101-113.
- (2009). “Biographical Mythology”, dins DILL, Ueli; WALDE, Christine (ed.) (2009). *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: De Gruyter, p. 516-531.
- LESKY, Albin (1950). “Amphimaros”. *Rhein. Mus.* 93 (1950), p. 54-59
- LÉVÈQUE, Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Clisthène l'athénien*. Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- LINFORTH, Ivan M. (1931). “Two Notes on the Legend of Orpheus”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 62 (1931), p. 5-17.
- (1941). *The Arts of Orpheus*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1941.
- LLOYD-JONES, Hugh (1967). “Heracles at Eleusis: *POxy.* 2622 and *P.S.I.* 1391”. *Maia* 19 (1967), p. 206-229 (= *Greek Epic, Lyric, and Tragedy, the Academic Papers of sir Hugh Lloyd-Jones*, 1990, p. 167-187).
- LÓPEZ CRUCES, Juan Luís (2012). “Cércidas y la *Antiope* de Eurípides”. *Emerita* 80 2 (2012), p. 275-294.
- LORAUX, Nicole (1981). *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la “cité classique”*. Paris; La Haye; New York: Mouton; Paris: Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1981. (Civilisations et Sociétés; 65)
- LORAUX, Nicole; MIRALLES, Carles (eds.) (1988). *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris: Editions Belin, 1998.
- LOUCAS, Ioannis (1990). “Le Daphnéporion de Phlya, la Daphnéphorie Béotienn et l'oracle de Delphes”. *Kernos* 3 (1990), p. 211-218.
- LOUCAS, I.; LOUCAS, E. (1986). “Un autel de Rhéa-Cybèle et la grand déesse de Phlya”. *Latomus* 45 (1986), p. 392-404.
- LUPI, Marcello (2001). “Epiménide a Sparta. Note sulla tradizione”, dins MELE-TORTORELLI (2001), p. 169-191.

- MAKOWSKI, John F. (1996). "Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid". *Classical journal* 92 (1996), p. 25-38.
- MARCOVICH, Miroslav (1979). "Phanocles *ap.* Stob. 4.20.47". *AJPh* 100 n. 3 (1979), p. 360-366.
- MARINATOS, Nanno; HÄGG, Robin (1993). *Greek Sanctuaries. New Approaches*. London; New York: Routledge, 1993.
- MARTIN, Richard P. (1989). *The Language of Heroes: Speech and Performance in the 'Iliad'*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1989.
- (2001). "Rhapsodising Orpheus". *Kernos* 14 (2001), p. 23-33.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (2008a). "Rasgos mágicos en el mito de Orfeo", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 75-90.
- (2008b). "Literatura mágica y pseudocientífica atribuida a Orfeo", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 437-458.
- (2008c). "Ritual órfico y acciones mágicas", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 801-814.
- MARTÍNEZ NIETO, Roxana Beatriz (2000). *La aurora del pensamiento griego. Las cosmogonías prefilosóficas de Hesíodo, Alcman, Ferecides, Epiménides, Museo y la Teogonía órfica antigua*. Madrid: Trotta, 2000.
- (2001). "La Θεογονία de Museo: fragmentos inéditos e intento de reconstrucción". *EM LXIX* 1 (2001), p. 115-152.
- (2008). "Otros poetas griegos próximos a Orfeo", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 549-576.
- MELE, A.; TORTORELLI GHIDINI, M. (ed.) (2001). *Epimenide cretese*. Napoli: Luciano Editore, 2001.
- MEULI, Karl (1935). "Scythica". *Hermes* 70 (1935), p.121-176.
- MILANI, Celestina. "Note sul lessico della divinazione nel mondo classico" a AUTORI VARI. *La profezia nel mondo antico*. A cura di Marta Sordi. Contributi dell'Istituto di storia antica. Volume diciannovesimo. Vita e Pensiero. Milano: Pubblicazione dell'Università Cattolica, 1993.
- MIRALLES, Carles; PÒRTULAS, Jaume (1983). *Archilochus and the iambic poetry*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1983. (Filologia e critica; 45)
- (1998). "L'image du poète en Grèce archaïque", dins LORAUX, Nicole; MIRALLES, Carles (eds.). *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*. Paris: Editions Belin, 1998, p. 15- 63.

- MOLINA, Francisco (2008). “La música de Orfeo”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 33-58.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1993). *The Development of Greek Biography*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- MOREAU, Alain (1992). “Initiation en Grèce Antique”. *Dialogues d’histoire ancienne* 18, n. 1 (1992), p. 191-244.
- MORRIS, Ian; POWELL, Barry B. (eds.). *A New Companion to Homer*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1977.
- MOSSÉ, Claude. *La tyrannie dans la Grèce Antique*. Paris: PUF, 1969.
- MÜLLER, K. O. (1840). *History of the Literature of Ancient Greece*. London, 1840. [Trad. anglesa de l’original alemany, publicat posteriorment, *Geschichte der griechischen Litteratur bis auf das Zeitalter Alexanders*. Breslau, 1841]
- MURRAY, Penelope (1981). “Poetic Inspiration in Early Greece”, *JHS* 101 (1981), p. 87-100. [reed. dins LAIRD, Andrew (2006). *Ancient Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 37-61]
- MUSTI, Domenico. *Storia greca*. Roma: Laterza, 1989.
- MYLONAS, George E. (1961). *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1961.
- MYRES, John L. *Herodotus, Father of History*. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- NAGY, Gregory (1979). *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- (1989). “Early Greek views of Poets and Poetry”, dins KENNEDY, George (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I, *Classical Criticism*. Cambridge: University Press, 1989, p. 1-77.
- (1990a). *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990.
- (1990b). *Pindar’s Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990.
- (1990c). “Hierarchy, heroes and heads: Indo-European structures in Greek myth”, dins EDMUNDS, Lowell (ed.) (1990). *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 200–238.
- (1996). *Poetry as Performance*. Cambridge, 1996.
- (2001). “Éléments orphiques chez Homère”. *Kernos* 14 (2001), p. 1-9.

- (2009). “Hesiod and the Ancient Biographical Traditions”, dins MONTANARI, F.; RENGAKOS A.; TSAGALIS, Ch. (2009). *The Brill Companion to Hesiod*. Leiden: Brill, 2009, p. 271–311.
- NERCESSIAN, Anne (1994). “Thamyris, Thamyras”. LIMC VII 1, 1994, p. 902-4.
- NIGHTINGALE, Andrea Wilson (1992). “Plato’s *Gorgias* and Euripides’ *Antiope*: a study in generic transformation”. *Classical Antiquity* 11 (1992), p. 121-141.
- (1995). *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge: University Press, 1995.
- NILSSON, Martin P. (1935). “Early Orphism and Kindred Religious Movements”. *The Harvard Theological Review*, 28 (1935), p. 181-230.
- (1948). *Greek Piety*. Oxford: Clarendon Press, 1948. [Trad. cast. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos, 1970].
- NOGUERAS, Montserrat (2002). “Qüestions sobre Melamp”. *Ítaca* 18 (2002), p. 79-102.
- NORDEN, Eduard (1903). *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*. Erklärt von Eduard Norden. Leipzig: Teubner, 1903.
- OLMOS, Ricardo (2008). “Las imágenes de un Orfeo fugitivo y ubicuo”, dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 137-177.
- (2011). “Heracles y Orfeo. Una relación de por vida (sobre OF 1018 I)”, dins HERRERO *et al.* (2011), p. 325-332.
- OTTO, W.F. (1954). *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Darmstadt, 1954. [Trad. cast. *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*. Buenos Aires, 1981].
- PALOMAR, Natalia (1989). “Sobre el agua y la poesía en el mito griego”. Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos. Vol. III. Madrid, 1989, p. 231-236.
- (1998). “La figure du poète tragique”, dins LORAUX-MIRALLES (1998), p. 65-106.
- PÀMIAS, Jordi (2004) (ed. i trad.). *Eratòstenes de Cirene. Catasterismes*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2004.
- PARKE, H. D.; WORMELL, D. E. W. (1939). *The Delphic Oracle*. I. *The History*, II. *The Oracular Responses*. Oxford: Blackwell, 1939.
- PARKE, H. W. (1988). *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. London; New York: Routledge, 1988.
- PARKER, Robert (1987). “Myths of Early Athens”, dins BREMMER (1987), p. 187-214.

- (1991). “The *Hymn to Demeter* and the *Homeric Hymns*”. *G&R* 38, n. 1 (1991), p. 1-17.
- (1996). *Athenian Religion: a History*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- PELLIZER, Ezio (1986). “La peripezia dell’eletto. Strutture del racconto e biografie eroiche”. *Ítaca* 2 (1986), p. 43-53.
- (1997). “Miti di fondazione e infanti abbandonati”, dins GUGLIELMO, Marcella; GIANOTTI, Gian Franco (ed.) (1997). *Filosofia, storia, immaginario mitologico*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1997, p. 81-93.
- PICCIRILLI, Luigi (1997). “I testi biografici come testimonianza della storia della mentalità”, dins EHLERS, W. *La biographie antique*. Vandœuvres; Genève: Fondation Hardt, 1997, p. -147192. (Entretiens Hardt, 44).
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur. *The dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press, 1953.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane (1994). *L’Aphrodite grecque. Contribution à l’étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. *Kernos*, Supplément 4. Athènes-Liège, 1994.
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane; SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (ed.) (2000). *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs: Actes du colloque organisé à l’Université de Valladolid, du 26 au 29 mai 1999*. Liège: Presses universitaires de Liège, 2000.
- (2009). “Under Which Conditions Did the Greeks “Believe” in Their Myths? The Religious Criteria of Adherence”, dins DILL, Ueli; WALDE, Christine (ed.) (2009). *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: De Gruyter, p. 38-54.
- PLATTHY, Jenó (1985). *The Mythical Poets of Greece*. Washington: Federation of International Poetry Associations, 1985.
- PLICHON, Caroline (2001). “Le *Rhésos* et l’orphisme”. *Kernos* 14 (2001), p. 11-21.
- PLOMMER, W. H. “The Tyranny of the Archon List”. *CR* 19 (1969), p. 126-129.
- POLJAKOV, Theodor (1987). “The Nymph Baltè, mother of Epimenides”. *Rhein. Mus.* 130 (1987), p. 410-412.
- PÒRTULAS, Jaume (1983). “The Fight of Hermes and Apollo”, dins MIRALLES, C.; PÒRTULAS, J. *Archilochus and the iambic poetry*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1983, p. 81-126.
- (1994). “Vida y muerte del poeta”. *Revista de Occidente*, 158-9 (1994), p. 59-69.
- (1995). “Epimènides de Creta i la saviesa arcaica”. *Ítaca*, 9-11 (1995), p. 45-57.

- (1996). “Eumolpo el tracio”. *Synthesis* III (1996), p. 57-66.
- (1998). “Généalogies d’Homère”, dins AUGER, D.; SAÏD, S. (eds.). *Généalogies mythiques*. París, 1998, p. 327-336.
- (2000). “Poetas míticos de Grecia”. Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos. Vol. I. Madrid, 2000, p. 289-312.
- (2000b). “Orfeo en Bizancio”, dins *Epieikeia: Studia graeca in memoriam de Jesús Lens Tuero*. Granada: Athos-Pérgamos, 2000, p. 399-406.
- (2002). “Del serpent de Cadmos a la lira d’Amfíó”. *Ítaca* 18 (2002), p. 103-114.
- (2002b). “Purificació ritual i concòrdia: Soló i Epimènides a Atenes”. *Ítaca* 18 (2002), p. 211-222.
- (2008). *Introducció a la Iliada. Homer entre la història i la llegenda*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2008. (Escriptors grecs; 368)
- (2013). “*Dos cops jove i dos cops baixat a la tomba*”. *Tradicions biogràfiques i escatologia a la Grècia antiga*. Discurs llegit el dia 12 de desembre de 2013 en l’acte de recepció pública. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2013.
- PÒRTULAS, Jaume; GRAU, Sergi (2011). *Saviesa grega arcaica*. A cura de J. Pòrtulas i S. Grau. Martorell: Adesiara, 2011.
- POWELL, Barry B. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Cambridge: University Press, 1991.
- POWER, Timothy (2010). *The Culture of Kitharôidia*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. Hellenic Studies Series. Harvard University Press, 2010.
- PRANDI, Luisa. “Considerazioni su Bacide e le raccolte oracolari greche” a AUTORI VARI. *La profezia nel mondo antico*. A cura di Marta Sordi. Contributi dell’Istituto di storia antica. Volume diciannovesimo. Vita e Pensiero. Milano: Pubblicazione dell’Università Cattolica, 1993.
- PRIVITERA, G. Aurelio. *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*. Roma: Edizione dell’ateneo, 1965.
- PROPP, Vladimir (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974. [original en rus, 1946]
- (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1985. [original en rus, 1928]
- PUGLIESE CARRATELLI, Giovanni. (2001). *Le lamine d’oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*. Milano: Adelphi Edizioni, 2001.
- RESTANI, Donatella (ed.) (1995). *Musica e mito nella Grecia antica*. Bologna, 1995.

- RICCIARDELLI APICELLA, G. (2000). *Inni Orfici, a cura di* —. Milano: Fondazione Lorenzo Valla & Mondadori, 2000.
- RICHARDSON, N. J. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- RICHER, Nicolas (2012). *La religion des Spartiates. Croyances et cultes dans l'Antiquité*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- RIGINOS, Alice S. (1976). *Platonica. The Anecdotes concerning the Life and Writings of Plato*. Leiden: Brill, 1976.
- RIU, Xavier; PÒRTULAS, Jaume (eds.) (2012). *Approaches to Archaic Greek Poetry*. Messina: Dipartimento di Scienze dell'Antichità, 2012.
- ROBERTSON, Noel (1980). "Heracles 'Catabasis'". *Hermes* 108, n. 3 (1980), p. 274-300.
- (2003). "Orphic Mysteries and Dionysiac Ritual", dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 218-241.
- ROCCHI, Maria (1996). "Le mont Hélicon: un espace mythique", dins HURST, A.; SCHACHTER, A. (1996), p. 15-25.
- ROESCH, Paul (1982). *Études béotiennes*. Paris: de Boccard, 1982.
- ROMM, James (1998). *Herodotus*. New Haven; London: Yale University Press, 1998.
- ROUX, G. (1954). "La val des Muses et les Musées chez les auteurs anciens". *Bulletin de correspondance hellénique* 78 (1954), p. 22-48.
- RUSTEN, J. S. (1992). *Dionysius Scytobrachion*. Opladen, 1982. (Papyrologica Coloniensia 10).
- RZACH, Alois (1933). "Musaios". *RE* XVI 1, p. 757-767.
- SABBATUCCI, Dario (1991). "Orfeo secondo Pausania" dins BORGEAUD, Philippe (ed.) (1991), p. 7-11.
- SANTAMARÍA ÁLVAREZ, Marco Antonio (2008a). "La muerte de Orfeo y la cabeza profética", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 105-135.
- (2008b). "Orfeo y el orfismo en los poetas helenísticos", dins BERNABÉ-CASADESÚS (2008), p. 1347-1355.
- SCHACHTER, Albert (1981). *Cults of Boiotia*. (BICS Supplement 38). London: University of London, Institute of Classical Studies, 1981. 2 vol.
- (2003). "Evolutions of a mystery cult: the Theban Kabirot", dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 112-142.

- SCHEFOLD, Karl; JUNG, Franz (1988). "Linos, Musaios und Thamyris" dans *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*. Munich, 1988, p. 91-95.
- SCHNEIDER, Jean (1993). "Usage de la première personne et autobiographie dans la poésie lyrique archaïque", dans BASLEZ, M-F.; HOFFMANN, Ph.; PERNOT, L. (1993). *L'invention de l'autobiographie. D'Hésiode à Saint Augustin*. Paris: Presses de l'école normale supérieure, 1993, p. 21-36.
- SCODEL, Ruth (1980). "Hesiodus Redivivus". *Greek, Roman and Bizantine Studies* 21 (1980), p. 301-320.
- SEAFORD, Richard (1987). "The Tragic Wedding". *JHS* 107 (1987), p. 106-30.
- SFAMENI GASPARRO, Giulia (1986). *Misteri e culti mistici di Demetra*. Roma, 1986.
- SHALEV, Donna (2006). "The Role of εὐρήματα in the Lives of Diogenes Laertius, and related literature". *Hermes* 134 (2006), p. 309-337.
- SHAPIRO, HARVEY A. (1989). *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Mainz: Philipp von Zabern, 1989.
- (1990) "Oracle-mongers in Peisistratid Athens", dans *Oracles et mantique en Grèce ancienne. Kernos* 3 (1990), p. 335-345.
- (1992). "Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia", dans NEILS, J. (ed.), *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- (1993) "Hipparcos and the Rhapsodes" a DOUGHERTY, Carol; KURKE, Leslie. *Cultural Poetics in Archaic Greece. Cult, Performance, Politics*. Cambridge: University Press, 1993, p. 92-108.
- SILVA, Joan (2002). "Linos a Homer?". *Ítaca* 18 (2002), p. 115-128.
- SNELL, Bruno (1938). *Leben und Meinungen der Sieben Weisen*. Munich: Heimeran, 1938.
- SNELL, Bruno (1964). "Vita Activa ad Vita Contemplativa in Euripides' Antiope", dans *Scenes from Greek Drama*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1964, p. 70-98.
- SNODGRASS, Anthony (1982). "Les origines du culte des héros dans la Grèce antique", dans GNOLI-VERNANT (1982), p. 107-119.
- SOKOLOWSKI, Franciszek (1962). *Lois sacrées des cités grecques. Supplément*. Paris, 1962. (École française d'Athènes. Travaux et mémoires, 11)
- (1969). *Lois sacrées des cités grecques*. Paris: De Boccard, 1969.

- SOURVINOU-INWOOD, Christiane (2000). "Further aspects of polis religion", dins BUXTON R. (ed.). *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, 2000, p. 38-55.
- (2003). "Festival and Mysteries: aspects of the Eleusinian Cult", dins COSMOPOULOS, Michael B. (2003), p. 25-49.
- SPENTZOU, Efrossini (2002). "Stealing Apollo's Lyre", dins SPENTZOU, Efrossini; FOWLER, Don (ed.). *Cultivating the Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- STRUCK, Peter T. (2009). "The Invention of Mythic Truth in Antiquity", dins DILL, Ueli; WALDE, Christine (ed.) (2009). *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlin: De Gruyter, p. 25-37.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio. "Oráculos de Apolo en la Grecia Antigua. Bibliografía clasificada". *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 4 (1999), p. 371-386.
- SVENBRO, Jesper (1976). *La parole et le marbre*. Lund, 1976.
- (1988). *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*. Paris: Éditions la Découverte, 1988.
- TAPLIN, Oliver (2000). "The Spring of the Muses: Homer and related poetry", dins TAPLIN, Oliver (ed.). *Literature in the Greek and Roman Worlds. A New Perspective*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 22-58.
- THOMAS, Rosalind. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge: University Press, 1989.
- THOMPSON, D'Arcy Wentworth (1936). *A Glossary of Greek Birds*. London: London University Press, 1936.
- THOMPSON, Stith (1955). *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, flabiaux, jest-books and local legends*. Bloomington, 1955-1958². 6 vol.
- TOEPFFER, Johannes (1889). *Attische Genealogie*. Berlin: 1889.
- VALDÉS GUÍA, M.; MARTÍNEZ NIETO, R. (2005). "Los Pequeños Misterios de Agras: unos misterios órficos en época de Pisístrato". *Kernos* 18 (2005), p. 43-68.
- VALDÉS GUÍA, Miriam (2008a). "El 'nacimiento' de Erictonio y las Panateneas: la creación de un mito". *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*. Anejos, núm. 23 (2008), p. 105-152. [Exemplar dedicat a: El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s.VI a.C].
- (2008b). "La revalorización de la tierra y de la 'autoctonía' en la Atenas de los Pisitrátidas: el nacimiento de Erictonio y de Dioniso órfico". *Gerión* 26 (2008) núm. 1, p. 235-254.

- VENERI, Alina (1996). "L'Elicona nella cultura tespiense intorno al III sec. a.C.: la stele di Euthy[kl]es", dins HURST, A.; SCHACHTER, A. (1996), p. 73–86.
- VERMEULE, Emily (1979). *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- VERNANT, Jean-Pierre (1962). *Les origines de la pensée Grecque*. Paris, 1962. [Trad. cast. *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires: Eudeba, 1991].
- VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- VIAN, Francis (1963). *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes*. Paris: Klincksieck, 1963.
- WACE, Alan J. B.; STUBBINS, Frank H.(eds.). *A Companion to Homer*. London, 1963.
- WADE-GERY, H. T. "Miltiades". *JHS* LXXI (1951), p. 212-221.
- WERDAUER, Lieselotte (1988). "Eumolpos". *LIMC* IV 1, 1988, p. 56-59.
- WEST, M. L. (1967). "The Contest of Homer and Hesiod". *Classical Quarterly* 17 (1967), p. 433-450.
- (1983). *The Orphic Poems*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- (1999). "The invention of Homer". *Classical Quarterly* 49, 1999, p. 364-382.
- (2002). "Eumelos: A Corinthian Epic Cycle?" *The Journal of Hellenic Studies* 122 (2002), p. 109–133.
- WILSON, Peter (2009). "Thamyris the Thracian: the archetypal wandering poet?", dins HUNTER, R.; RUTHERFORD, I. (2009), p. 46-79.
- WINKER, Martin M. (1987). "Tuque optime vates": Musaeus in Book Six of the Aeneid". *The American Journal of Philology* 108, n. 4 (1987), p. 655-660.
- ZIEGLER, K. (1939). "Orpheus", *RE* XVIII 1 (1939), coll. 1200-1316.
- ZHMUD, Leonid (2006). *The Origin of the History of Science in Classical Antiquity*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- ZUNTZ, Günther (1971). *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Índexs

Índex de noms i motius

- Àbaris, **254**
 fundador de cultes, **335**
- Acteó, **356**
- Adonis, **352, 368**
- Aèdon, **376**
- Agriope
 esposa d'Orfeu, **117**
- Alceu, **246**
- Alcman, **262**
- Amfímaros, **61**
- Amfíon
 culte
 a Tebes, **394**
 pilars commemoratius, **396**
- deixeble
 d'Orfeu, **142**
- destí post mortem
 a l'Hades, **375**
- enfrontament
 amb Zetos, **292**
 contra Apol·lo, **291**
- esposa
 Niobe, **119**
- fundació de Tebes, **48**
- genealogia
 fill d'Antíope, **101**
 fill d'Épopeu, **48**
 fill de Zeus, **48**
 germà de Zetos, **48, 104**
- i màgia, **142, 174**
- inventor
 en l'àmbit musical, **298**
- lira
 d'Hermes, **41**
 de les Muses, **41**
- mort
 per Apol·lo, **358**
 suïcidi, **359**
- naixement, **101, 232, 243**
 a Eleuteres, **234**
- pàtria, **232**
 Hiríea de Beòcia, **233**
 Sició, **233**
- sepultura
 a Tebes, **394**
- Antes, **298, 383**
- Antifem, **64**
- Antíope, **219**
 esposa de Museu, **122**
 i Eleusis, **122**
 mare d'Amfíon i Zetos, **101**
- Apol·lo Ismeni, **62, 215**
- Apol·lònia, **218**
- Aquil·les, **135**
- Arctinos de Milet, **268**
- Arneides, **88, 391**
- Arquíloc, **268, 414**
- Asclepi, **281**
- Bisàltia, **205**
- Bistònia, **204, 207**
- Bòreas, **42, 44, 225**
- Cabirs, **260**
- Cadmos, **233**
- Càlais
 amant d'Orfeu, **321**
- catàbasi
 Hèracles, **255**
 Orfeu, **255**
- Cèrices, **109**
- Cèrix, **47, 109**
 descendent de Cècrops, **110**
- Cimotó
 germà d'Orfeu, **103**
- Corebos, **87, 357**
- Coronis, **281**
- Crisòtemis de Creta, **272**
- Crotopos, **244**
- Dàctils de l'Ída, **172**
- Daira, **112**
- Deiope, **219**
 esposa de Museu, **121**
 i Eleusis, **121**
 mare de Triptòlem, **91**
- Delíades, **263**
- Delos, **262**
- Demòdoc, **298**
- Díon, **205, 381**
- Dioscurs, **396**
- Dirce, **234**
- Dòrion, **283, 284**
- Eagre, **49**
 fill de Càrops, **54**
 genealogia
 fill de Pieros, **52**
 pare de Linos, **51**
 pare de Màrsias, **51**
 i Dionís, **54**
 poeta, **56**
- Ecàlia, **218, 283**
- Egipte, **259**
- Eleusis, **63, 90, 149, 177, 219, 228**
- Epimènides
 fundador de cultes, **339**
 a Esparta, **342**
 genealogia
 fill de Agesarc, **71**

- fill de Balte o Blasta, **100**
- fill de Dosíades, **71**
- fill de Fèstios, **71**
- fill de Selene, **65, 92, 98**
- i màgia, **174**
- i Soló, **341**
- iniciació, **240**
- inspiració, **190**
 - de les Nimfes, **192**
- inventor
 - de les purificacions, **329**
- mort
 - natural, **362**
 - pels espartans, **360**
- pàtria
 - Creta
 - Cnossos, **238**
 - Festos, **238**
- prodigis
 - pell, **383**
 - resurrecció, **379**
- proverbis, **382, 383**
- sepultura, **361**
 - a Argos, **382**
 - a Esparta, **382**
- viatge
 - a Atenes, **261**
 - a Esparta, **342**
 - retir voluntari, **255**
- xaman, **253**
- Epopeu, **233**
- Erecteu, **42, 46, 227**
 - culte a, **247, 360**
 - filles, **106**
- Eros
 - fill de Linos, **108**
- Estesicor, **258, 266, 414**
- Etosa
 - mare de Linos, **52**
- Eumolp
 - culte, **398**
 - deixeble
 - d'Orfeu, **154**
 - enfrontament
 - contra els atenesos, **279**
 - fundador de cultes
 - a Eleusis, **344**
 - genealogia
 - autoctonia, **42, 63, 229**
 - fill de Deïope, **90**
 - fill de Filammó, **68**
 - fill de Museu, **66**
 - fill de Posidó, **41, 63**
 - fill de Quíone, **89**
 - pare d'Immàrados, **112**
 - pare de Cèrix, **109**
 - pare de Forbas, **113**
 - pare de Museu, **66**
 - pare de Naos, **113**
 - iniciació
 - per immersió, **243**
 - inventor
 - del cultiu de la vinya, **327**
 - mort
 - per Erecteu, **360**
 - naixement, **243**
 - participació en certàmens, **277**
 - pàtria
 - atenès, **230**
 - Eleusis, **230**
 - Tràcia, **227**
 - sepultura
 - a la via Sacra, **398**
 - viatge
 - exili, **246**
- Eumòlpides, **109, 398**
- Euneides, **145**
- Èneeu, **144**
- Eurídice
 - esposa d'Orfeu, **115**
 - nom, **116**
- Eurípides
 - mort, **356**
- Femi, **298**
- Fèneos
 - culte de Demèter, **113**
- Filammó
 - enfrontament
 - en defensa de Delfos, **280**
 - fundador de cultes
 - a Lerna, **337**
 - genealogia
 - fill d'Apol·lo, **38, 102**
 - fill de Filonis, **81, 102**
 - fill de Tàmiris, **337**
 - pare d'Eumolp, **68, 337**
 - iniciació
 - cors a Delfos, **278**
 - mort
 - pels flègies, **359**
 - naixement, **237**
 - participació en certàmens, **272**
 - pàtria
 - Parnàs, **236**
 - viatge
 - iniciàtic, **252**
- flègies, **40, 280, 281, 359, 360**
- Flia, **328**
- Forbas
 - fill d'Eumolp, **113**
- Hèlena, filla de Museu, **108**
- Hèracles
 - catàbasi, **148**
 - deixeble
 - d'Orfeu, **146**
 - de Linos, **158**
 - iniciació, **149**
- Hesíode
 - genealogia, **37**
 - participació en certàmens, **272**
 - viatge, **258**
- Himeneu, **169**
 - alliberador de noies, **366**
 - amant de Tàmiris, **170, 321, 324**

- genealogia, **170, 363**
 - fill d'Apol·lo, **85**
 - fill de Cal·liope, **85**
 - fill de Dionís i Afrodita, **366**
 - fill de Magnes, **85**
 - fill de Píeros, **85**
- mort, **356**
 - desaparició, **365**
 - mentre cantava, **365**
 - prematura, **362**
- nom del cant, **363**
- pàtria
 - Argos, **367**
 - Atenes, **367**
- prodigis
 - resurrecció, **379**
- hiperboris, **263, 312**
- Hipòlit, **356**
- Hipòanax, **246, 258, 414**
- Homer
 - genealogia, **37, 58, 86, 217**
 - fill de Tàmiris, **109**
 - naixement, **101**
 - participació en certàmens, **272**
 - viatge, **258**
- Homèrides, **399**
- Iàlem, **84, 364**
 - mort, **363**
- Idomene, **108**
- Íficles
 - i Linos, **158**
- Immàrados, **107, 112**
- Ísmar, **204**
- Isop, **261**
- Jacint, **368**
 - filles, **106**
- Leos, **106**
 - fill d'Orfeu, **106**
 - filles, **106**
- Lesques de Mitilene, **268**
- Libetra, **205**
- Licòmides, **111, 208, 274, 309, 329, 343, 399**
- Licos, **233**
- Licurg, **233**
- Linos
 - culte, **61, 83**
 - a l'Helicó, **393**
 - sacrifici, **393**
 - dedicació de poemes a Himeneu, **169**
 - deixeble
 - d'Orfeu, **139, 164**
 - destí post mortem
 - a l'Hades, **378**
 - genealogia
 - fill d'Alciópe, **88**
 - fill d'Amfímaros, **82**
 - fill d'Apol·lo, **36, 87**
 - fill d'Eagre, **60**
 - fill d'Etosa, **86**
 - fill d'Euterpe, **86**
 - fill d'Hermes, **40, 82**
 - fill d'Urània, **82**
 - fill de Calcíope, **88**
 - fill de Cal·liope, **84**
 - fill de Clio, **86**
 - fill de Magnes, **60**
 - fill de Píeros, **60**
 - fill de Psàmate, **37, 87**
 - fill de Terpsícora, **86**
 - fill de Toosa, **86**
 - germà d'Orfeu, **102**
 - pare d'Eros, **108**
 - pare de Melpos, **108**
 - pare de Píeros, **108**
- inventor, **163**
 - de l'alfabet, **317**
 - de l'eloqüència, **311**
 - de l'hexàmetre, **309**
 - de la filosofia, **329**
 - de la música, **314**
 - de les cordes de la lira, **301**
 - en l'àmbit musical, **298**
- lament, **83, 368**
- mestre
 - d'Hèracles, **158**
 - d'Orfeu, **132, 164**
 - de Museu, **152, 164**
 - de Pronàpides, **163**
 - de Tàmiris, **161**
- mort, **215**
 - Arneides, **391**
 - conseqüències, **245**
 - per Apol·lo, **83, 355**
 - per Hèracles, **357**
 - per uns gossos, **356**
 - trasllat dels ossos a Tebes, **391**
 - venjança d'Apol·lo, **244**
- naixement, **244**
 - exposició de l'infant, **244**
- participació en certàmens, **277**
- pàtria
 - Apol·lònia, **218**
 - Argos, **215**
 - Calcis, **218**
 - Ecàlia, **218**
 - Eubea, **218**
 - Pièria, **216**
 - Tebes, **213**
 - Tràcia, **217**
- proverbis, **319**
- sepultura
 - a Argos, **390**
- viatge
 - certàmens, **248**
- lira
 - catasterisme, **182**
 - invenció, **178**
- Magnes, **60, 85**
- Maneros, **370**
- Mariandinos, **368**
- Màrsias
 - enfrontament, **103, 285**
 - fill d'Eagre, **103**

- iniciació
 - instrument, **285**
- inventor, **285**
- magisteri, **285**
- mort, **356**
- Melamp, **326**
 - autor de teogonies, **326**
 - inventor del vi amarat, **326**
 - viatge a Egipte, **326**
- Melpos
 - fill de Linos, **108**
- Menipa, **109**
- Midas, **176**
 - deixeble d'Orfeu, **174**
- Mont Hemos, **204**
- Muses
 - Helicó, **62, 389, 393**
 - mares de poetes, **72**
 - Pièrides, **53, 79, 278**
 - tamíriques, **53, 290**
- Museu
 - deixeble
 - d'Orfeu, **70, 150**
 - de Linos, **70, 152, 164**
 - destí post mortem
 - a l'Hades, **375, 377**
 - esposa
 - Antíope, **122**
 - Deíope, **67, 121**
 - estàtua a la vall de les Muses, **399**
 - fill de Pandia, **97**
 - genealogia
 - fill d'Antifem, **47, 63, 64, 66**
 - fill d'Eumolp, **63**
 - fill d'Orfeu, **68**
 - fill de Pandia, **93**
 - fill de Selene, **64, 91**
 - pare d'Eumolp, **47, 63, 65, 66, 108**
 - pare d'Hèlena, **108**
 - i Eleusis, **67, 223**
 - identificació amb Moisès, **63, 136**
 - iniciat
 - per Orfeu, **177**
 - inventor
 - de l'alfabet, **316**
 - de l'hexàmetre, **309**
 - de la filosofia, **329**
 - dels nombres, **314**
 - lira
 - d'Orfeu 18, **184**
 - mestre
 - d'Orfeu, **154**
 - mort
 - natural, **362**
 - oracles, **96, 219**
 - participació en certàmens, **272**
 - pàtria
 - Atenes, **219**
 - Eleusis, **219**
 - Lídia, **227**
 - Tebes, **227**
 - sepultura, **222, 362**
 - al Fàleron, **397**
 - Musèon, **397**
 - viatge
 - a Egipte, **259**
 - Naos, **344**
 - fill d'Eumolp, **113**
 - Nicteu, **233**
 - Nimfes
 - inspiració, **192**
 - mares de poetes, **73**
 - Níobe, **358, 359**
 - desafiament a Leto, **120, 291**
 - esposa d'Amfion, **119**
 - Olè
 - himnes, **262**
 - iniciació
 - cor de noies, **278**
 - inventor
 - de l'hexàmetre, **312**
 - primeres profecies a Delfos, **312**
 - pàtria
 - Lícia, **263**
 - viatge
 - a Delos, **262, 263**
 - Olimp, **277, 285, 298**
 - Onomàcrit, **148, 220**
 - Orfeu
 - a Díon, **206**
 - cap parlant, **140, 196, 206, 379**
 - culte, **351**
 - a la Pièria, **387**
 - a Lesbos, **386**
 - a Libetra, **205**
 - estàtua
 - a l'Helicó, **389**
 - a Libetra, **388**
 - a Olímpia, **389**
 - a Roma, **389**
 - ξόανov al Taiget, **336**
 - dedicació de poemes
 - a Linos, **169**
 - a Museu, **166**
 - deixeble
 - d'Apol·lo, **137**
 - de Linos, **132, 164**
 - de Museu, **136, 154**
 - de Quiró, **134**
 - dels Dàctils, **134**
 - destí post mortem
 - a l'Hades, **375, 378**
 - al cel, **378**
 - esposa
 - Agríope, **117**
 - Eurídice, **115**
 - fundador de cultes, **332**
 - d'Hècate, **333**
 - de Core Soteira, **335**
 - de Demèter Ctònia, **335**
 - genealogia
 - fill d'Apol·lo, **29, 75**
 - fill d'Eagre, **33, 49, 75**
 - fill d'una Musa, **80**

- fill d'una pièrida, **79**
- fill de Cal·lioipe, **34, 74**
- fill de Clío, **74**
- fill de Menipa, **78**
- fill de Polimnia, **74**
- germà de Cimotó, **103**
- germà de Linos, **102**
- pare de Leos, **106**
- pare de Museu, **68, 106**
- pare de Ritmoni, **107**
- germà
 - de les Eàgrides, **103**
- himnes, **332**
- i Càlais, **321**
- i els Licòmides, **208**
- i màgia, **142, 174, 372**
- i Pitàgoras, **141**
- iniciador, **145**
 - d'Eumolp, **156**
 - de Midas, **156**
 - de Museu, **177**
- iniciat
 - a Samotràcia, **173**
 - pels Dàctils, **172**
- inspiració
 - Terpandre, **197**
- inventor
 - d'iniciacions i purificacions, **328**
 - de l'alfabet, **146, 314**
 - de l'endevinació, **327**
 - de l'hexàmetre, **309**
 - de l'homosexualitat, **321**
 - de la poesia, **311**
 - del cant dels misteris, **311**
 - en l'àmbit musical, **298**
- lament, **371**
- lira
 - catasterisme, **373**
 - d'Apol·lo, **182**
 - d'Hermes, **185**
- mestre
 - d'Amfion, **142**
 - d'Eumolp, **154**
 - d'Èuneu i Toant, **144**
 - d'Hèraclès, **146**
 - de Linos, **139, 164**
 - de Museu, **150**
 - de Tàmiris, **142**
- mort, **347**
 - per dones tràcies, **348**
 - per Mènades, **348**
 - per un llamp de Zeus, **352**
 - per una conxorxa política, **353**
 - per Zeus, **146**
 - suïcidi, **353**
- oracle, **197, 385**
- participació en certàmens, **269, 272**
- pàtria
 - cicó, **204**
 - odrisi, **204**
 - Pièria, **205**
 - Bistònia, **207**
- Flèvia, **207**
- Tràcia, **203**
- prodigis
 - catasterisme, **374**
 - destrucció de Libetra, **381**
- proverbis, **380**
- rei, **104**
- sepultura
 - a Díon, **387**
 - a Lesbos, **384**
- viatge
 - a Egipte, **137, 259**
 - a l'Hades, **117, 255**
 - a Samotràcia, **260**
 - certàmens, **248**
 - iniciàtic, **250**
 - xaman, **253**
- Oritia, **42, 44**
 - rapte, **89**
- Palamedes, **316**
- Pamfos
 - himnes, **328**
 - i Linos, **370**
 - inventor
 - de les torxes, **328**
- Pangeu, **204, 285, 381**
- Penteu, **356**
- Píeros, **53, 80**
 - enfrontament, **59**
 - fill de Linos, **108**
- Pimplea, **205**
- Pisistràtides, **220**
- Pitàgoras, **172, 206, 259**
- Pronàpides, **162**
 - deixeble de Linos, **163**
 - mestre d'Homer, **163**
- Quíone, **42**
- Quiró, **134**
- Resos, **285**
- Ròdope, **204**
- Safo, **246, 258**
- Sítone, **204**
- Soló, **246, 341**
- Taletas de Gortina, **261, 262, 266**
- Tàmiris
 - amant
 - d'Himeneu, **324**
 - de Jacint, **324**
 - autor
 - d'obra teogònica, **287**
 - cegament-mort, **356**
 - culte, **399**
 - θαμυρίδδοντες, **400**
 - deixeble
 - d'Orfeu, **142**
 - de Linos, **134, 161**
 - destí post mortem
 - a l'Hades, **375**
 - enfrontament, **142**
 - amb les Muses, **282**
 - càstig, **286**
 - fundador de cultes

- a Andània, **343**
- genealogia
 - fill d'Argíope, **81, 117**
 - fill d'Arsínoe, **81**
 - fill d'Erato, **81**
 - fill d'Ètlios, **72**
 - fill de Filammó, **38**
 - fill de Melpòmene, **81**
 - pare d'Homer, **109**
 - pare de Menipa, **109**
 - pare de Museu, **109**
- iniciació
 - corega, **278**
- inventor
 - de l'homosexualitat, **323**
 - en l'àmbit musical, **298**
- naixement, **101, 244**
- participació en certàmens, **272**
- pàtria
 - Tràcia, **209**
- prodigis
 - catasterisme, **374**
- rei, **212**
- viatge, **248**
- Terpandre, **140, 266, 298**
 - i Orfeu, **140, 197**
 - inventor, **298, 414**
 - mort, **298**
 - participació en certàmens, **298**
 - vencedor en certàmens, **268**
 - viatge, **258**
 - a Esparta, **261**
- Tèspies, **393**
- Toant, **144**
- Toosa
 - mare de Linos, **52**
- Tràcia
 - pàtria dels poetes, **241**
- tracis
 - inventors de la música, **306**
- Tripodiscos, fundació, **87, 357**
- Triptòlem, **112**
- xamanisme, **253**
- Zetos
 - enfrontament
 - amb Amfíon, **292**
 - germà d'Amfíon, **104**
 - naixement, **243**
- Zeus
 - a Creta, **239**
- Zone, **204**

Índex de llocs citats

- Acestodorus (FGH II)
464, **43, 229**
- Achaeus (TrGF 20)
F 26, **158**
- Aelianus
De natura animalium
12.7, **92, 98**
Varia historia
8.6, **146, 315**
12.28, **106**
12.50, **262**
14.21, **56**
- Aeschylus
Agamemmon
1629-1631, **372**
Choephoroi
423-8, **368**
8-9, **368**
Septem contra Thebas
526-528, **395**
- Alcidamas
Ulixes
24, **50, 146, 204, 388**
24-25, **159, 305, 314**
25, **85, 220**
- Alexander Polyhistor (FGrHist 273) F 77, **197**
- Alexis
fr. 140 KA, **158**
- Andro (FGrHist 10)
F 13, **65, 227, 228, 229**
- Androtio (FGrHist 324) F 54a, **146, 315**
- Anthologia Palatina*
6.636, **378**
7.10, **372**
9.488, **298**
- Antipater Sydonius (*Anth. Pal.*)
7.8, **371**
- Antoninus Liberalis
Met. 9, **53, 54, 278, 376**
- Apollodorus
1.3.1-4, **81, 82**
1.3.2, **35, 51, 60, 75, 85, 349, 387**
1.3.3, **61, 81, 117, 211, 324**
1.4.2, **285**
1.7.3, **61**
1.9.6, **61**
2.4.9, **36, 103, 215**
2.5.12, **148**
3.10.1, **87, 101**
3.10.3, **170, 281**
3.15.12, **42, 243**
3.15.2, **89**
3.15.4, **45, 227**
3.5.5, **41, 48, 101, 179, 233, 235**
- Apollonius Rhodius
1, **190**
1.23-25, **206**
1.24, **75**
1.26-30, **174**
1.32, **207**
1.32-4, **135**
1.34, **104**
1.735, **101**
1.735-41, **104**
1-915, **260**
2.703, **204**
4.905-9, **322**
- Apostolius
7.73, **256**
10.53, **106**
- Aristaenetus
Epistulae 1.27, **380**
- Aristides
Orationes
24.55, **380**
- Aristophanes
Aues
693-702, **194**
959-991, **159**
Ranae
435, **378**
1030-1036, **274, 319, 332, 377**
1030-6, **310**
1033, **398**
- Aristoteles
de philosophia fr. 7, **169**
Fragmenta (Rose)
382, **300**
501, **300**
- Armenidas 2 Fowler, **41, 181**
- Arrianus
Anabasis
1.11.2, **205, 351, 389**
1.8.6, **395**
- Artapanus (FGrHist 726) F 3a 3, **136**
- Asclepiades Tragilensis (FGrHist 12)
F 4, **42**
F 6a, **34**
F 6a-c, **33, 34, 74, 75, 85, 103, 170**
F 6b, **34, 75**
F 6c, **34**
- Asius
fr. 1, **48, 234, 299**
- Athenaeus
2.45c, **326**
14.624 c, **297**
14.637 b, **300**
- Auienus
Aratea
618-626, **137**
618-635, **374**
621-3, **185**
- Bacchylides
5.56-175, **148**
15.47, **187**
Dithyr. fr. 5, 8-11 Irigoien, **33**
- Bio

- Epitaphius Adonis*
31-36, **373**
87-90, **373**
- Callimachus
fr. 25 e, **357**
fr. 26, **38, 357**
fr. 31 a, **357**
Hymnus in Delum
253, **179**
304-5, **263**
308-9, **263**
- Callistratus
Descriptiones 7, **389**
- Cassiodorus
Epist. Theoderic. Var. II 40 p.71, 9, **70**
- Cephalio (FGrHist 93)
F 5, **234**
- Cercidas
3, **293**
- Certamen Hom. Hes.*
18-24, **79**
22, **109**
28, **58**
45-53, **36, 51, 52, 60, 75, 86, 87**
- Charax (FGrHist 103)
F 62, **52, 86, 217**
- Cicero
de finibus
5.19.50, **258**
5.29.87, **258**
de legibus
2.11.28, **340**
de natura deorum 3.45, **78**
- Clemens Alexandrinus
Protrepticus
2.13.3, **175**
2.17-21, **333**
2.26.4, **340**
3.45.1, **112**
7.74.3, **94**
Stromata
1.21.131.3, **141**
1.21.131.6, **268**
- Cono (FGrHist 26)
F 1 1, **175**
F 1 19, **38, 87**
F 1 45, **57, 205, 251, 322, 350, 380, 386**
F 1 7, **81, 101, 212**
F 1 8, **102**
- Constantinus Porphyrogenitus
de uirtut. 1.208, **163**
- Critias 88 B 3 DK, **147, 309**
- Cyrillus Alexandrinus
C. Iulian. 1.35, **94**
- Damastes (FGrHist 5)
F 11b, **52, 69**
- Dauid
Prolegomena Philosophiae 63, 26, **307**
- Democritus 68 B 16 DK, **147, 309, 310**
- Demosthenes
60.8, **45**
Epitaphius 29.2, **106**
- Dio Chrysostomus 32.61, **78**
- Diodorus Syculus
1.20, **54, 332**
1.23, **138**
1.23.2, **259**
1.69.4, **138, 259**
1.92.2, **259**
1.92.3, **138**
1.95.1, **333**
1.96, **258**
1.96.3, **259**
1.96.4, **138**
3.59.5-6, **134, 301**
3.65, **54, 332**
3.65.6, **172**
3.67.1-2, **132, 133, 305, 318**
3.67.2, **162**
3.67.3, **209**
3.67.4, **162, 163**
4.25, **333**
4.25.1, **70, 148, 149**
4.25.3, **137, 259**
4.25.4, **115**
4.43.1, **173, 260**
4.48.6, **260**
4.49.6, **173**
5.49.6, **260**
5.64.4, **134, 172, 176, 260**
17.15, **106**
37.30.2, **372**
- Diogenes Laertius
1.2, **230**
1.3, **66, 213, 221, 222, 329, 362, 397, 398**
1.4, **40, 82, 218, 355**
1.5, **387**
1.109, **71, 239**
1.109-115, **191**
1.110, **340**
1.110-111, **262**
1.111, **256**
1.112, **329, 340, 362, 382**
1.114, **191, 253, 257, 320**
1.115, **192, 342, 382**
3.46, **297**
3.6.7, **259**
5.87, **297**
8.3, **257**
8.52, **297**
9.38, **297**
- Dionysius Argiuis (FGrHist 308) F 2, **391**
- Dionysius Scytobrachio (FGrHist 32)
F 14, **132, 305, 318**
- Dioscorides (FGrHist 594)
F 12, **41**
- Empedocles
fr. 8 Wright, **166**
- Ephorus (FGrHist 70)
F 4, **260**
F 104, **173, 176**
- Epiphanius Constantiensis
Haer. 4.2.5, **176, 260**
- Eratosthenes

- Catasterismi* 24, **115**, **182**, **183**, **204**, **303**, **349**, **387**
- Eumelus
fr. 8 B (= 22 West), **248**, **270**
fr. 13 B, **101**, **179**
- Euripides
Alcestis
357-362, **115**
967 i s., **174**
969, **70**
Antiope (Kannicht)
fr. 28, **234**
fr. 48, **395**
fr. 98-99, **395**
fr. 182 a, **142**
fr. 183-188, **292**
fr. 188, **292**
fr. 193, **292**
fr. 201, **292**
fr. 233.98, **396**
Bacchae
234, **266**
560-64, **372**
Cyclops 646 i s., **174**
Erechtheus
fr. 39, **43**
fr. 65, **43**
fr., 243
fr. 360, **231**
Hercules furens
26-30, **395**
29, **396**
613, **149**
Hypsipyle fr. 759 K 1622-3, **144**
Medea 543, **115**
Phoenissae
145-6, **395**
606, **395**, **396**
854, **43**, **231**
Rhesus
346, **50**
915-25, **286**
915-925, **81**
920, **285**
938-949, **371**
941-47, **332**
945, **78**
945-7, **220**
Supplices
71-78, **368**
663, **395**
Troades
308 i s., **364**
- Eusebius
Chron. II 46, **154**, **160**
Praeparatio euangelica
1.6.4, **260**
3.9.12, **260**
5.4.1, **176**
9.27.3, **136**
10.4.4, **260**
13.12.4, **94**, **167**
- Eustathius Thessalonicensis
Commentarii in Dionysium Periegetam 88, **239**
Commentarii in Iliadem
2.594, **286**
2.594-596, **81**
2.596, **287**
2.600, **81**
10.439, **81**
18.493, **367**
p. 1163, 56, **169**
p. 1163, 62, **82**
p. 1164, 14, **88**
p. 299, 5, **211**, **212**, **226**, **308**
p. 313, 19, **239**
p. 817, 27, **74**
p. 828, 15, **145**
Commentarii in Odysseam, **181**
Opuscula p. 331, 62, **380**
- Georgius Cedrenus
Compendium Historiarum 1.53, **301**
- Gorgias
82 B 25 DK, **69**
- Gregorius Cyprius
Paroemiae 2.23, **256**
- Harpocratio
s. u. Εὐνεῖδα, **145**
s. u. Κήρυκες, **110**
- Hecateus (FGrHist 264) F 25, **326**
- Hellanicus (FGrHist 4)
F 5b, **52**
F 85 a, **268**
- Hephaestio ap. Phot. *Bibl.* 190, 149b 20, **108**
- Heraclides
apud Schol. Eur. *Alc.* 968, **204**
- Heraclides Ponticus
fr. 159 Wehrli, **75**
- Hermesianax
Leontion fr. 7, **93**, **117**, **122**, **225**
- Hermias Alexandrinus
in Platonis Phaedrum scholia 88, 28, **178**
- Herodorus (FGrHist 31) F 42, **135**
- Herodotus
1.166, **318**
2.49, **259**, **327**
2.79, **83**, **370**
2.81, **141**
4.35, **263**
4.78, **348**
5.58, **384**
7.109, **207**
7.170, **389**
7.189, **90**
7.26, **285**
7.6, **96**, **164**, **168**, **169**, **219**, **316**
- Hesiodus
Fragmenta
17 a MW, **396**
59 MW, **284**
60 MW, **281**
63-67 MW, **102**
64 MW, **72**, **237**

- 65 MW, **284**
 181 MW, **233**
 182 MW, **105**
 283 MW, **164**
 305 MW, **82, 132, 369**
 305-6 MW, **157**
 306 MW, **132, 369**
 357 MW, **268**
Opera et dies
 40-41, **320**
 213, **166**
 650-59, **291**
 650-662, **249, 268, 394**
 661-2, **187**
Theogonia
 27-28, **187**
 104-114, **187**
- Hesychius
s. u. Διόσκουροι, **395**
s. u. Εὐνειδαί, **145**
s. u. θάμυρις, **401**
s. u. Κήρυκες, **110**
- Himerius
Orationes
 26.34, **380**
 46.18, **380**
Orationes 38.83, **182**
- Hippias
 86 B 6 DK, **69**
- Homerus
Ilias
 2.484-86, **289**
 2.591-600, **194**
 2.594-600, **282**
 2.594-6, **248**
 2.594-600, **289**
 2.595, **209**
 2.596, **343**
 2.597, **356**
 2.730, **343**
 5.638-42, **289**
 9.185-9, **135**
 9.328-9, **289**
 13.302, **281**
 14.113, **99**
 18.317, **368**
 18.569-570, **369**
 18.569-571, **277**
 24.599, **359**
 24.602-21, **291**
 24.615-17, **359**
 24.718, **368**
Odyssea
 11.262 i s., **105**
 11.263-4, **233**
 11.602-3, **148**
 14.204, **99**
 19.517-523, **376**
 8.62-5, **287**
 9.260, **101**
 9.262-7, **48, 299**
- Honestus 20, **142**
- Horatius
Carmina
 1.12.6-12, **204**
- Hyginus
Astronomia
 2.6, **374**
 2.7, **184, 323, 351, 374, 380, 385**
Fabulae
 7, **48**
 9, **291, 358**
 46, **227**
 157, **42**
 161, **84**
 165, **51, 103**
 200, **102, 358**
 201, **102**
 202, **281**
 273, **38, 42, 248, 275**
- Hymni Homerici*
Hymnus in Apollinem
 277-280, **281**
Hymnus in Cererem
 154, **110**
 155, **229**
 305, **56**
 475, **42, 110, 229**
Hymnus in Lunam
 14-16, **97**
Hymnus in Mercurium
 450, **99**
- I.G.* VII 320, **401**
- Iamblichus
de uita Pythagorica
 28, 145, **204**
- Ibycus
 fr. 1.23-27, **187**
- Iohannes Malalas
 2.10, **396**
 2.55, **234**
Chronographia 4, 7, **188**
- Isidorus
Origines 3.22.8, **185**
- Isocrates
 4.68, **45**
 12.193, **45, 46**
 12.33, **227**
Bussiris
 10.8, **115**
 10.39, **349**
- Ister (FGrHist 334)
 F 22, **42, 91, 228, 229**
- Iustinus
Hist. Phil. Epit. 11.7.14, **175**
- Lactantius Placidus
Commentarius in Statii Thebaida
 3.283, **367**
- Libanius
Declamations
 2.30, **380**
 1.182, **380**
Orationes
 14.5, **333**

- Lobo Argiuis
 fr. 9 Garulli, **63, 222, 397**
 fr. 10 Garulli, **82, 83, 218, 357**
 fr. 8 Garulli, **341**
- Lucianus
adu. indoctum
 11, **140, 196, 380, 386**
de astrologia 10, **75, 372**
de domo 18, **182**
de saltatione
 41, **291, 358**
 51, **380**
Imagines
 14, **182**
- Macrobius
Commentarii ad Somnium Scipionis 2.3.8, **182**
- Manilius
Astronomia 1.324-329, **374**
- Marius Victorinus
Ars grammatica 1.12, **311**
- Marmor Parium (FGrHist 239) A, **177**
- Martialis
 9.86.4, **38**
- Martialis 10.20, **389**
- Maximus Tyrius
 10.1, **192**
 37.6, **204**
 38.3, **190, 256**
- Menaechmus (FGrHist 131)
 F 2, **35, 349**
- Menander Rhetor 392.19, **182**
- Moschus
 3.17, **103**
 3.124, **118**
- Mynias*
 fr. 3, **236, 255, 358, 375**
 fr. 4, **255, 286, 375**
- Myrsilus (FGrHist 477) F 2, **140, 379, 381, 385**
- Mythographus Latinus
 1.197, **286**
- Mythographus Vaticanus
 1.75, **367**
- Nicephorus Basilaces
Progymnasmata II 9, **286, 287**
- Nicocrates (FGrHist 376) F 4, **108**
- Nicomachus Gerasenus
 p. 266, 2, **139, 380**
- Nonnus
Dionysiaca 41.372, **311**
- Nosti*
 fr. 11 B, **254**
 fr. 3 B, **254**
- Origenes
contra Celsum
 4.10, **333**
 6.22, **333**
- Orphica
Argonautica
 1-49, **189**
 47-49, **196**
 77, **75, 204**
 77 i s., **104**
- 310, **64**
 466-470, **260**
 1191-3, **167**
 1375-6, **50**
- Dodecaeteridis*
 1-3, **167**
- Hymni*, **194, 332**
 14, **176**
 24.12, **35, 75**
 76.10, **75**
 prooemium, **167**
- Lamellae aureae
 OF 463, **348**
 OF 489-90 Thuriis (s. IV aC), **99**
- Lithica*, **174**
- P. Derveni, **194**
- Περὶ σεισμῶν 1-3, **167**
- Ouidius
Ars amatoria 3.321, **182**
ex Ponto
 2.9.53, **204**
 3.3.39-44, **155**
 3.3.41, **124**
- Ibis*
 269-70, **286**
 480, **88**
 573-576, **87**
- Met.*
 11.1-40, **349**
 11.50-60, **380**
 11.92, **124, 156**
 11.92 i s., **175**
 2.542-632, **281**
 5.294-317, **53**
 5.302, **54**
 5.302 i s., **59**
 5.660-678, **53**
 5.669, **54**
 6.146-312, **359**
 6.271-2, **359**
 6.61-66, **378**
 10.1-10, **364**
 10.167, **35**
 10.79-85, **323**
 10.86-105, **174**
- P. Berol. 44, **70, 75, 168, 187, 196**
- P. Cornell 55, **65**
- P. Oxy 53, 3698, **50**
- Parmenius (*Anth. Pal.*)
 7.10, **75**
 16.217, **75**
- Pausanias
 1.5.1-2, **106**
 1.14.1-3, **121**
 1.14.2, **90**
 1.14.3, **208**
 1.14.4, **262**
 1.14.7, **239**
 1.18.5, **263**
 1.22.7, **67, 224, 313, 329, 335**
 1.25.8, **222, 362, 397, 398**
 1.28.5, **340**

- 1.38.2, **398**
 1.38.3, **110**
 1.38.5, **110**
 1.38.6, **44**
 1.38.7, **113**
 1.38.8, **234**
 1.43.7, **38, 87, 357**
 2.10.4, **234**
 2.13.3, **263**
 2.19.8, **38, 62, 87, 88, 216, 390**
 2.21.3, **360, 382**
 2.26.3, **281**
 2.26.3-7, **281**
 2.30.1, **208**
 2.30.2, **333**
 2.35, **335**
 2.36.7, **337, 338**
 2.37.2, **236**
 2.37.3, **39, 337**
 2.5.2, **235**
 2.6.1, **233**
 2.6.3, **48**
 2.6.4, **48**
 3.11.11, **382**
 3.12.11, **342, 361, 382**
 3.13.2, **208, 335, 342**
 3.14.5, **335**
 3.19.3, **394**
 3.20.5, **336, 390**
 4.1.5, **329, 343**
 4.2.3, **343**
 4.3.10, **343**
 4.33.3, **81, 101, 117, 209, 244, 284, 286**
 4.33.4, **343**
 4.33.5, **343**
 5.13.3, **394**
 5.19.1, **90**
 5.26.2, **208**
 5.26.3, **389**
 5.7.8, **263, 313**
 6.1.5, **168**
 6.20.18, **142**
 8.4.1, **113**
 8.15.1-4, **344**
 8.15.3, **113**
 8.18.1, **62**
 8.21.3, **263, 313**
 8.46.2, **64**
 9.17.4, **394**
 9.17.4-7, **395**
 9.20.1, **87**
 9.27.2, **208, 313, 328, 329**
 9.27.6, **355**
 9.29.3, **53, 79**
 9.29.3-4, **53**
 9.29.6, **61, 82, 83, 214, 357, 394**
 9.29.8, **215, 328**
 9.29.8-9, **391**
 9.29.9, **62**
 9.30.10, **381**
 9.30.12, **329**
 9.30.2, **286**
 9.30.4, **54, 79, 328, 333, 389**
 9.30.4-12, **205, 208**
 9.30.4-7, **352**
 9.30.5, **251, 322**
 9.30.6, **353, 359, 381**
 9.30.9, **387**
 9.31.9, **328**
 9.35.4, **329**
 9.36.2, **39, 281, 359**
 9.5.5, **233**
 9.5.6-9, **48**
 9.5.7, **302**
 9.5.8, **41, 101, 179**
 9.5.9, **376**
 9.8.4, **302**
 10.5.6, **64**
 10.5.7, **263, 312, 313**
 10.7.2, **39, 208, 271, 313, 421**
 10.7.3, **271**
 10.12.11, **64, 221**
 10.30.6, **208, 378**
 10.30.8, **286**
 10.32.10-11, **395**
 10.32.11, **48**
 Phaedrus
 Fab. Aes. 3 prooem. 56s., **38**
 Phanocles
 1.7, **104**
 1.7-10, **321**
 fr. 1, **380**
 Phanodemus (FGrHist 325)
 Atthis V, **227**
 Phego Trallianus (FGrHist 257) F 38, **362**
 Pherecydes (FGrHist 3)
 F 26, **38, 135, 236**
 F 41, **181, 281**
 F 41 a, e, **101**
 F 41a, **41**
 F 46, **113**
 F 120, **101, 102, 105, 237, 244**
 F 124, **376, 396**
 F 167, **52**
 Philochorus (FGrHist 328)
 F 207, **303**
 F 208, **63, 66, 93**
 Philodemus
 de musica 4, **262**
 De pietate (P. Hercul. 243 VI, p. 13 Gomperz)
 3, **63, 70**
 3-12, **93**
 12, **35, 75**
 18s., **84**
 Philostratus
 Heroicus
 25.8, **328**
 28.11, **333**
 28.8, **379, 385**
 28.8-12, **140, 351, 380**
 33.28, **381**
 Imagines
 1.10, **101, 142, 180**
 2.15.1, **372**

- Vita Apollonii*
1.25, **372**
4.14, **140, 196, 351, 380, 385**
- Philostratus Iun.
Imagines 870, **372**
- Phoronis
fr. 1, fr. 3 B, **173**
- Photius
Bibliotheca
293, **365**
Lexicon
s. u. Εὐμόλιπιδαι, **122, 230**
s. u. Λεωκόριον, **106**
s. u. Λίνος, **88, 89**
- Pindarus
fr. 128c, **32, 35, 50, 75, 84, 85, 147, 363, 368**
fr. 346, **148**
Olympia
10.1-6, **187**
13.93-100, **187**
Py. 4, **176, 138**
Pythia
3.8, **281**
4, **176, 29**
4.176, **185**
- Plato
Apologia
22 a-c, **186**
41 a, **375**
Convivium
179 d, **50**
Gorgias, **293**
523 e, **255**
Io, **186**
530 a, **267**
533 b-c, **194, 273**
Leges
642 d, **99**
642 d-643 a, **262**
677 d, **147, 320**
682 a, **186**
719 c-d, **186**
Menexenus
99 c-e, **186**
239 b, **45, 231**
Phaedo
107 c-115 a, **255**
Phaedrus
229 b, **89**
245 a-b, **186**
Protagoras
316 d, **328, 332**
Respublica
363 c, **63**
363 c-d, **67, 273**
364 e, **80, 92, 93, 99, 273, 332**
366 a, **80**
399 d-e, **179**
614 b-621 b, **255**
615 b, **378**
616 b, **378**
620 a, **375**
- Symposium*
179 d, **115, 349**
- Plinius
Historia naturalis
4.12.64, **218**
4.41, **204**
7.154, **239**
7.199, **327**
7.203, **327**
7.204, **182, 300**
7.80, **230**
- Plutarchus
Alexander
14.8, **351, 389**
14.9.671, **205**
de defectu oraculorum 10, p. 415a, **176**
de fluuiis 3.4, **381**
fr. 157, **176**
fr. 62, **328**
Lycurgus
4, **262**
4.3, **261**
Moralia
293 b, **60**
556c, **115**
Pelopidas 21.3, **383**
Septem Sapientum conuiuium 153f, **268**
Solo
12.1-4, **262**
12.5, **100, 239**
12.6-9, **262**
12.7, **193**
12.8, **261**
12.9, **340**
Theseus
4.1, **394**
29, **46**
- Pollux
8.103, **110**
- Polyaenus 7.5, **177**
- Pomponius Mela 2.17, **204**
- Porphyrio, Pomponius
Commentum in Horatium Art. Poet. 391, **311**
- Porphyrius
Vita Pythagorae 17, **172, 257**
- Proclus
in Platonis Rempublicam commentarii
2.314.9-20, **286**
2.316, **75, 78**
in Platonis Timaeum commentarii 1.165, **97**
Vita Homeri 19, **52**
- Propertius
2.22.17-20, **286**
3.15, **48**
- Pseudo Aristoteles
fr. 637, **276**
Mirabilia
131 p. 843b 1, **67, 91, 225**
131 p.843b 1, **121**
143, 291, **91**
Veterum heroum epitaphia
fr. 640 Rose, **388**

- Pseudo Callisthenes
Historia Alexandri Magni
 1.42, **351, 389**
 12.6, **142**
Historia Alexandri Magni 12.6, **182**
- Pseudo Galenus
Part. Philos. 29, **308**
- Pseudo Iustinus
Cohortatio ad Graecos
 14.2, **260**
 15, **70, 94**
 15.1, **167**
- Pseudo Plutarchus
de musica
 1131f, **214, 218, 298**
 1131f-1132c, **287**
 1132a, **39, 53, 209, 238**
 1132b, **39**
 1132e, **297**
 1132f, **140, 197**
 1135f, **179**
 1146b-c, **262**
- Sappho
 fr. 104a Voigt, **364**
 fr. 140 Voigt, **368**
- Scamo (FGrHist 476)
 F 4, **300**
- Scholia in Aeschinem 1.20, **110**
- Scholia in Apollonium Rhodium
 2.703, **204**
 23-25a, **74**
- Scholia in Aratum
 269, **184**
 65, 69, **374**
 BP (84, 12 Breysig), **184, 385**
- Scholia in Aristophanem
Aves 1764, **268**
- Scholia in Demosthenem 54.7, **106**
- Scholia in Dionysii Thracis *Artem grammaticam*
 p. 183, 10, **311**
 p. 183, 10, **317**
 p. 490, 7, **317**
- Scholia in Euripidem
Orestes 1390, **35**
Phoenissae
 145-6, **395**
 606, **395**
 854, **113, 227**
Rhesus
 346, **82**
 347, **81**
 436, **75, 84, 324**
 895, **85**
 915, **286**
 916, **209**
- Scholia in Hes. *Op.* (Gaisford)
 1, **72, 81, 82**
 1 (p. 25), **286**
 1.92, **108**
 proleg. (p. 28), **54, 83**
 proleg. (p. 29), **217**
 proleg. (p.18), **98**
- Scholia in Homerum
Ilias
 2.595-600, **81**
 2.599, **287**
 10.435, **74, 86**
 18.570, **82, 83, 169, 304, 306**
 22.391, **134**
Odyssea
 19.432, **237**
- Scholia in Lycophronem 831, **60, 86, 103**
- Scholia in Ovidium
Ibis
 269-70, **286**
 480, **38, 87**
- Scholia in Pindarum
Pythia
 3.96, **379**
 9.145 c, **395**
 argum., **272**
 hypoth., **271, 305**
- Scholia in Platonem
Respublica 364 e, **174**
- Scholia in Sophoclem
Oed. Col. 1053, **42, 65, 91, 227**
- Scholia in Vergilium
Aeneis
 6.119, **143**
- Scholia uetera in Pindari carmina (Drachmann)
Nemea 2, **391**
SEG 32 503 a, **401**
SEG 55 562, **400**
- Seruius
Commentarii in Aeneidem
 1.8, **78, 82**
 1.651, **366**
 4.127, **365, 366**
 4.99, **366**
 6.667, **70, 94, 154**
Commentarii in Bucolica
 4.57, **38, 88**
 7.21, **54**
 8.30, **365**
Commentarii in Georgica
 4.523, **50**
- Simonides
 fr. 62, **174, 372**
- Simonides (FGrHist 8)
 T 1, **299**
- Sophocles
Electra
 88-91, **368**
Fragmenta (Radt)
 fr. 238, **142**
 fr. 241, **142**
 fr. 244, **142**
 fr. 245, **142**
Tereus fr. 581-595 Radt, **376**
- Sosibius (FGrHist 595)
 F 15, **362, 382**
- Staphylus (FGrHist 269) F 7, **326**
- Staius
Tebais

- 1.557-668, **87**
 Stephanus Byzantius
s. u. Ανθήνα, **383**
s. u. Βιστονία, **207**
s. u. Οίχαλία, **218**
- Strabo
 1.227, **284**
 4.449, **284**
 4.71, **284**
 4.75, **284**
 6.251, **284**
 7 fr. 10 a, **206, 333, 353**
 7 fr. 15a, **211**
 7.7, **230**
 8.3.24, **209**
 8.3.25, **209, 284**
 8.3.6, **209**
 8.7, **230**
 9.3.10, **271**
 10.3.17, **211, 225, 230, 307**
 10.4.14, **239**
 17.1.29, **259**
- Strato Lampsacenus fr. 144-147, **300**
- Suda
s. u. Ἐπιμενίδης, **71, 100, 239, 256, 383**
s. u. Εὐμόλπος, **229, 248, 277**
s. u. Θάμυρις ἢ Θαμύρας, **61, 81, 211, 212, 287, 321, 324**
s. u. Κήρυκες, **110**
s. u. Λεωκόριον, **106**
s. u. Λίνος, **40, 61, 83, 160, 218, 306, 318**
s. u. Μουσαῖος, **64, 94, 151, 223**
s. u. Μουσαῖος Θηβαῖος, **79, 109**
s. u. Νηφάλιος θυσία, **95**
s. u. Ὀμηρος, **52, 58, 86**
s. u. Ὀρφεύς, **134, 310**
s. u. Εὐμόλπος, **124, 156**
- Tatianus
Oratio ad Graecos
 1.2, **308**
 39.3, **154**
 41, **342**
 41.1, **160**
- Themistius
Orationes 16.209 d, **378**
- Theocritus
Idyllia
 24, **161**
 24.105, **157**
 24.109-110, **68**
- Theodoretus
Graecarum affectionum curatio
 1.21, **260**
 1.114, **260**
 2.32, **260**
 2.95, **260**
- Theologumena Arithmetica*
 67.2, **169, 170**
- Theophilus
ad Autolyicum 2.30, **308**
- Theopompus (*FGrHist* 115)
 F 67a, **71, 239**
- F 67b, **256**
 F 69, **192, 341**
- Theoprastus
 fr.728-734, **300**
Theosophia Tubingensis
 55, **94**
 65, **70**
- Thucydides
 1.20.3, **106**
 2.15.1, **227**
 2.99, **205**
 6.57.3, **106**
 10.2.7, **205**
- Thugenides (fr. 5 K-A), **380**
- Timotheus
Pers.
 fr. 791, 221-226, **140**
 fr. 791, 221-4, **75**
- Titus Liuius
 39.8 i s., **354**
- Tzetzēs
Chiliades
 1.308, **78**
 4.282, **78**
 5.631, **239**
 6.927-929, **217**
 7.1000-8, **78**
 13.153-161, **380**
 13.599, **366**
- Ex. II.*
 p. 14, 11, **162**
 p. 17, 10, **154**
 p. 17, 5, **318**
in Aristoph. Plut.
 90 b, **239**
in Aristoph. Ran.
 1032, **78**
 1116, **378**
Prol. ad Hesiod. 21, **167**
- Valerius Maximus 8.13, **239**
- Vergilius
Aeneis
 6, **148**
 6.604, **40, 281**
 6.667, **377**
- Bucolica*
 4.55-57, **36**
 6.30, **204**
- Georgica*
 4.516-22, **322**
 4.520-522, **349**
 4.523-527, **380**
- Vita Aesopi* G 101, **261**
- Xenophanes
 21 B 18 DK, **306**
 21 B 20 DK, **239**
- Xenophō
Hellenica
 5.4.8, **395**
Memorabilia
 3.5.10, **46**
- Zenobius

1.79, **380**
4.36, **340**
4.45, **318**

Zonaras
Lexicon
p. 1294 Tittmann, **380**

Taula de la tradició paterna.....	p. 30
Taula de la tradició materna.....	p. 76