

# Los instrumentos musicales de la elegía latina



Sergio Antonini

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
santonini@filo.uba.ar

Recibido: 16/05/2021. Aceptado: 02/09/2021

## Resumen

El cultivo de la música detenta un lugar destacado dentro del programa helénico de παιδεία difundido en Roma hacia el final de la República. No es de extrañar, pues, que las referencias musicales abundan en la producción de los poetas, reflejando la unión inextricable entre ambas artes. En la elegía romana, estas referencias funcionan como guiños cultos; la consideración de los instrumentos musicales en juego puede ser una vía válida para desentrañarlos.

PALABRAS CLAVE: elegía romana, instrumentos musicales, género, espacios

## Musical instruments in Latin elegy

### Abstract

Music cultivation had a prominent place within the Hellenistic program of παιδεία spread in Rome towards the end of the Republic. It is not surprising, then, that musical references abound in the works of poets, reflecting the inextricable union between both arts. In Roman elegy, these references function as cultured winks; the consideration of musical instruments can be a valid way to unravel them.

KEYWORDS: Roman elegy, musical instruments, gender, spaces

tam doctas quis non possit amare manus?  
(Ov. *Am.* 2.4.28)

Hay sobrado consenso entre los especialistas en considerar la elegía como uno de los géneros literarios más sofisticados de la Antigüedad clásica. Las

convenciones y códigos que le son propios presuponen receptores altamente calificados, formados según el paradigma helenístico de παιδεία que se había extendido a buena parte de la alta sociedad romana de la República tardía. Dentro de este programa filohelénico, el cultivo de la música (especialmente el canto con acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada) detenta un lugar destacado, en cuanto arte inextricablemente unido a la poesía. Así la entiende, por ejemplo, Quintiliano, que le dedica un capítulo en sus *Institutiones*: “Nam poetas certe legendos oratori futuro [imperitiores] connesserint: num igitur hi sine musice?” (*Inst.* 1.10.29) [Pues han de concederme [los más inexpertos] que el futuro orador tiene, sin duda, que leer a los poetas. Ahora bien, ¿[leer] a estos sin la música?].<sup>1</sup>

A modo de experiencia, y con el objetivo de contribuir a la integración de la música en nuestros estudios clásicos, nos propusimos observar cómo funcionan las alusiones musicales en el marco de la elegía romana, atendiendo a su posible correlación con géneros (*genres*), género (*gender*) y espacios. Con este fin realizamos, en primer lugar, un relevamiento de los términos técnicos y expresiones musicales presentes en el corpus de poesía elegíaca latina.<sup>2</sup> Para el presente trabajo decidimos, sin embargo, hacer un recorte de los resultados para centrarnos en las menciones de instrumentos musicales y los términos que designan a sus ejecutantes. Estas menciones a menudo pueden ser opacas, al punto de resultar trabajoso determinar su referencia, bien porque aluden a un mismo instrumento diversos términos (a veces, mediante metonimias, como *plectrum* o *buxus*), bien porque algunas expresiones pueden no referir al elemento/instrumento en su uso específicamente musical (es el caso de *cornu* o *nervi*, entre otros), o bien porque, como señala Vincent, “la complexité du champ lexical des instruments de musique rend tout à fait plausible l’emploi d’un mot pour un autre, particulièrement chez un auteur qui n’était pas familier”.<sup>3</sup>

Si bien las conclusiones cuantitativas respecto de los poetas particulares pueden parecer tangenciales al objetivo de este trabajo, algunas de ellas no dejan de ser significativas. La más importante es, a nuestro juicio, que sobre un total de 176 referencias de instrumentos e instrumentistas, la obra de Propertio es la que presenta no solo la mayor concentración (una mención cada 73 versos, frente a una cada 226 en las obras de Ovidio), sino también la distribución más equilibrada de categorías, según la clasificación de referencia de Hornbostel-Sachs (1914):

|                           | Cantidad aproximada de versos (v) | Total de menciones (m) | Ratio (v/m) | Cordófonos |       | Aerófonos |       | Idiófonos |      | Membranófonos |      |
|---------------------------|-----------------------------------|------------------------|-------------|------------|-------|-----------|-------|-----------|------|---------------|------|
|                           |                                   |                        |             | n          | %     | n         | %     | n         | %    | n             | %    |
| Propertio                 | 4.000                             | 55                     | 72.7        | 22         | 40%   | 26        | 47.3% | 5         | 9.1% | 2             | 3.6% |
| <i>Corpus Tibullianum</i> | 1.900                             | 23                     | 82.6        | 8          | 34.8% | 13        | 56.5% | 2         | 8.7% | 0             | 0%   |
| Ovidio                    | 22.100                            | 98                     | 225.5       | 60         | 61.2% | 28        | 28.6% | 7         | 7.1% | 3             | 3.1% |
| Totales y medias          | 28.000                            | 176                    | 159.1       | 90         | 51.1% | 67        | 38.1% | 14        | 8%   | 5             | 2.8% |

1 Es decir, sin el conocimiento del arte. Todas las traducciones entre corchetes son nuestras.

2 Incluimos como tal: la obra completa de Propertio, el *Corpus Tibullianum*; y *Amores*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Medicamina Faciei Feminarum*, *Epistulae Heroidum*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* y *Fasti* de Ovidio.

3 Idea de Dario Mantovani referida por Vincent (2016:137)

Otra conclusión de este tenor que puede colegirse es que en Propertio, y más claramente aún en el *Corpus Tibullianum*, hay mayor presencia de los aerófonos, mientras que esto cambia radicalmente en Ovidio, y los cordófonos pasan a representar la mayoría absoluta. Tal vez otro trabajo pueda y quiera retomar estas observaciones para indagar sus posibles significados, razones o implicancias, aunque hay evidencia para pensar que esta mutación 'helenizante' va de la mano con la progresiva introducción de cordófonos en los ritos públicos y la 'atmósfera apolínea' que la *pax Augusta* instala en la ciudad tras la victoria de *Actium*.<sup>4</sup>

Durante la relectura de los textos del corpus en función de este relevamiento, el interrogante inicial acerca de las funciones de estas referencias fue perfilando algunas hipótesis operativas interconectadas. Pensamos en principio que (a) una comprensión más acabada de las alusiones musicales en la elegía puede abrir nuevos niveles de sutileza en la comprensión de los textos. Sospechamos también que, al estar los instrumentos musicales ligados a determinadas prácticas sociales, (b) estas alusiones pueden definir y caracterizar no solo espacios sino también géneros literarios. Respecto al género (*gender*), (c) la adscripción genérica de los instrumentos, que en líneas generales coincide con la preceptiva teórica griega, en el caso de la mujer queda contrariada, y (d) ejemplo de esto es la mujer elegíaca, en cuyas manos aparecen instrumentos que buscan completar su perfil excepcional de *docta puella*.

A este último respecto, si bien no compartimos la idea de Paul Veyne sobre la absoluta separación de la *fabula* elegíaca de cualquier correlato real,<sup>5</sup> ni la de Maria Wyke (1989), que reduce a la *docta puella* a una mera metáfora de la elegía, pensamos sin embargo que no hay que perder de vista nunca que este personaje es una ficción poética construida a medida, en la cual es difícil, si no imposible, establecer cuáles de sus rasgos pueden reflejar una realidad particular. Por consiguiente, si bien musicología y textos poéticos suelen esclarecerse mutuamente, en el caso de la elegía no esperamos que las relaciones entre instrumentos y *docta puella* nos permitan avanzar conclusiones musicológicas o históricas, sino que creemos, por el contrario, que el conocimiento musicológico nos puede habilitar a penetrar un poco más en las rugosidades del género.

Somos conscientes de que, en atención a los lectores no familiarizados con cuestiones musicológicas, sería relevante poder enmarcar nuestras consideraciones en un panorama general de la música romana, sus actores, instituciones e instrumentos, como procuran hacerlo otros autores, por ejemplo Lindgren (2015). Sabemos también, sin embargo, que presentar sinópticamente el estado de la cuestión de un campo tan extenso y complejo sin evidenciar las incertidumbres y discusiones que lo atraviesan requeriría una habilidad excepcional que no creemos tener, y que esto llevaría consigo a su vez el riesgo de exacerbar las digresiones y, consecuentemente, de desdibujar el objetivo de este trabajo.<sup>6</sup>

4 *Cfr.* Vincent (2016:162-169, 318-319). La expresión 'atmósfera apolínea' es de Christophe Vendries, citado por Vincent (2016:319)

5 En palabras de Veyne: "Elle ne peint rien du tout et n'impose pas à ses lecteurs de penser à la société réelle ; elle se passe dans un monde de fiction où les héroïnes sont aussi des femmes légères, où la réalité n'est évoquée que par éclairs, et par éclairs peu cohérents" (1983:10) Usamos *fabula* aquí en el sentido narratológico con que lo utiliza James (2003:27).

6 Para un panorama general de conceptos y contexto, *cfr.* West (1992), Barkley (1984, 1989), Matthiesen (1999), Vendries (1999), Vincent (2016), entre otras.

En las secciones siguientes trataremos de mostrar cómo se reflejan las vinculaciones entre los instrumentos referidos o aludidos y las variables mencionadas, tanto mediante un análisis cuantitativo como también a través del examen de ejemplos significativos. En los análisis más generales o de corte cuantitativo, nos permitimos reducir la pluralidad de términos con que se designan los instrumentos a su tipo organológico común (v. Anexo I), y así, hablaremos genéricamente de castañuelas (el instrumento romano: *crotalum*), címbalos (*cymbalum*), sonajas (*sistrum*); tambores de marco (*tympanum*); liras de cáscara (*lyra*),<sup>7</sup> liras de caja (*cithara*); flautas (*fistula*), oboes (*tibiae*), y trompetas, con sus subgrupos: tubas (*tuba*) y cornos (*cornu*). El desarrollo que sigue estará organizado a partir de estos tipos organológicos, al menos en su primera parte.

## 1. Instrumentos, espacios y géneros literarios.

### a) Flautas de Pan. Címbalos, sonajas y tambores de marco.

Cuando examinamos las menciones de instrumentos prestando atención a los usos o ámbitos de uso (v. Anexo IV), constatamos que algunos de ellos quedan claramente circunscriptos a ámbitos determinados.

El caso más claro es el de las flautas de Pan, exclusivas de pastores y ligadas, por consiguiente, al espacio abierto propio del pastoreo. De las 14 menciones, 6 forman parte de descripciones del espacio en términos de *locus amoenus*, y dos de ellas integran una alusión explícita a Virgilio y al género bucólico (Prop. 2.34.68, 75). La mayoría de las menciones con estas características se dan en Propertio, mientras que, por el contrario, en Ovidio las flautas se nombran muy poco, apenas dos veces. Pensamos que por su especificidad, la siringa constituye en sí misma un motivo bucólico, y cualquiera de los términos que la refieren tiene una potencia de evocación suficiente como para sugerir no solo el espacio pastoril sino también el género bucólico.

Examinando esta adscripción a esferas del quehacer humano en términos espaciales, podríamos aventurar la idea de que algunos instrumentos irrumpen en espacios y los constituyen como lugares para determinadas prácticas. De este modo, aquellos no se limitarían a estar asociados a los espacios por vía de la analogía, sino que tendrían el poder (y recordemos aquí el potencial mágico adjudicado a algunos instrumentos) de apropiarlos, transformarlos, resignificarlos, o incluso producirlos con su sola presencia.

A un solo ámbito también se adscriben idiófonos y membranófonos. Címbalos, tambores de marco y sonajas aparecen utilizados exclusivamente en un contexto religioso: los dos primeros, en los cultos orgiásticos de Baco y Cibele; las terceras, en el culto de Isis.<sup>8</sup> En el caso del cortejo de Baco, tambores y címbalos suenan juntos (Ov. *Ars* 1.537-538). La relación de estos instrumentos con un espacio específico es menos evidente que la de las flautas, pero aparece

<sup>7</sup> Y los términos equivalentes, para cada uno de los términos latinos que siguen. Para una revista completa de los términos, sus correspondencias y sus menciones remitimos al Anexo II.

<sup>8</sup> El uso apotropaico reflejado en Tib. 1.8.22 al parecer estaba ligado al mismo culto de Isis, como refiere Plutarco: “τὸν γὰρ Τυφῶνά φασι τοῖς σεῖστροις ἀποτρέπειν καὶ ἀποκρούεσθαι, δηλοῦντες: ὅτι τῆς φθορᾶς συνδεούσης καὶ ἰστάσης, αὔθις ἀναλύει τὴν φύσιν καὶ ἀνίστησι διὰ τῆς κινήσεως ἢ γένεσις.” [Pues dicen que con los sistros rechazan y alejan a Tifón, mostrándonos que cuando la destrucción está encadenando e inmovilizando a la Naturaleza, la fuerza vital la libera y la restablece a través del movimiento] (*Phil.* 376d).

con claridad que tanto címbalos como tambores irrumpen siempre en espacios naturales y/o abiertos (cortejo de Baco, bacanales, culto de Cibeles en el monte Ida), mientras que respecto de las sonajas, si bien los textos son más reticentes, podemos suponer que su uso se relaciona fundamentalmente con procesiones y templos urbanos. Así pues, la sola mención de címbalos, sonajas y tambores, en virtud de lo específico de su vinculación, como sucede con las flautas, parece también suficiente para evocar el espacio propio de estos cultos y misterios. Mención aparte merecen las castañuelas, asociadas a la danza en las representaciones iconográficas,<sup>9</sup> que, en su única aparición (Prop. 4.8.39), acompañan a los oboes en un contexto íntimo de banquete.

### b) Trompetas

En nuestro corpus las trompetas se insertan en dos ámbitos distintos: milicia y honras fúnebres.<sup>10</sup> Incluimos en el primero los usos de los cornos que podríamos llamar ‘cívicos’, como convocar a asamblea (Prop. 4.1.13) o anunciar las vigilias de la noche (Prop. 4.4.63), considerándolos como pervivencias urbanas de usos castrenses. Hacemos esto a efectos de simplificar, sin olvidar que los romanos recibieron estos instrumentos de los etruscos, que eran considerados sus inventores incluso por los griegos,<sup>11</sup> y quienes los utilizaban extensamente incluso en ceremonias civiles como funerales y bodas.<sup>12</sup> Por ende, seguramente es herencia etrusca también el uso de las trompetas en los sacrificios y rituales públicos que suponen las *Tubilustria* (Ov. *Fast.* 5.725-726).<sup>13</sup> Sin embargo, la centralidad del quehacer militar en Roma y el profuso uso e importancia táctica de los instrumentos adscriptos a él probablemente haya determinado que prime la relación con este ámbito.<sup>14</sup> La posibilidad de ‘domesticar’ aquello que, por ser militar, debería mantenerse apartado de la ciudad se advierte en un verso de Ovidio, en el que se le pide a la tuba que se adapte al espacio urbano y a la paz: “canteturque fera nil nisi pompa tuba” [Y que la feroz trompeta no llame sino a la procesión] (*Fast.* 1.716).

En Roma, el uso de la trompeta de tubo recto en funerales está bien atestigüado, pero los poetas elegíacos adoptaron esa faceta lúgubre del instrumento para hacer de él un motivo literario novedoso, específicamente elegíaco, como señala Wyslucha (2018:93). Aun así, su uso más difundido determina que se erija como símbolo de la guerra y, por extensión, de la épica. Propertio sintetiza la guerra en dos imágenes (4.4.19-20): los árboles talados (navegación) y las trompetas (llamado a batalla), que remiten no solo a la guerra de Troya

9 Cfr. Matthiesen (1999:164-166)

10 El uso pastoril de la *bucina* en Prop. 4.10.29 recupera un empleo primario del instrumento en su ámbito de invención.

11 Entre otros, Ateneo en los *Deipnosofistas*: “Τυρρηῶν δ’ ἐστὶν εὐρημα κέρατά τε καὶ σάλπιγγες” [Los cornos y las tubas son invenciones de los tirrenos] (4.82); Pollux en su *Onomastikón* (4.83): “εἰ δὲ καὶ ἡ σάλπιγξ τοῖς αὐλοῖς προσήκει, τὸ μὲν εὐρημα Τυρρηϊκόν, τὸ δὲ σχῆμα εὐθειά τε καὶ καμπύλη, ἡ δ’ ὕλη χαλκὸς καὶ σίδηρος, ἡ δὲ γλῶττα ὀστίνη” [Y (acerca de) si también la tuba tiene algo que ver con las tibias, por un lado, es un invento tirreno; por el otro, su forma es recta, pero también recurva; el material es bronce y hierro, pero su embocadura es de hueso], y Diodoro Sículo, que al hablar de los etruscos escribe que “τὰ δὲ κατὰ τὰς πεζῆς δυνάμεις ἐκπονήσαντες τὴν τε σάλπιγγα λεγομένην ἐξεύρον, εὐχρηστοτάτην μὲν εἰς τοὺς πολέμους, ἀπ’ ἐκείνων δ’ ὀνομασθεῖσαν Τυρρηϊνήν” [buscando perfeccionar lo que hace a las fuerzas de infantería, inventaron la llamada trompeta, de suma utilidad para las guerras, y que por ellos fue llamada tirrena] (5.40.1)

12 Cfr. Landels (1999:180)

13 Varrón dice que “dies Tubulustrium appellatur, quod eo die in atrio sutorio sacrorum tubae lustrantur.” [El día se llama *Tubilustrium* porque en ese día se purifican las trompetas de los sacrificios en el Atrio de los Zapateros] (L.L. 6.14)

14 Para un panorama exhaustivo de los instrumentos militares romanos y sus funciones recomendamos el primer capítulo de Vincent (2016).

sino también a las púnicas. De estas trompetas no en vano se dice que su inventor “struxit querulas rauca per ossa tubas” [construyó quejumbrosas trompetas a través de ruidosos huesos]. Propertio parece estar poniendo en relación precisamente las dos valencias de la trompeta, la militar y la fúnebre. La trompeta construida en hueso puede referir, o bien al origen de esta familia de instrumentos (cuernos de animales –como se percibe en el griego κέρας y el latín *cornu*– o caracoles, materiales que si bien no son propiamente ‘hueso’ tienen composición y características similares),<sup>15</sup> o bien a su emboadura, habitualmente hecha de hueso.<sup>16</sup> Construida a partir de ese material ‘ruidoso’, la trompeta resulta, sin embargo ‘quejumbrosa’, y esto dispara una imagen interesante: una trompeta de huesos humanos. El instrumento que convoca a las armas a quienes la guerra termina destruyendo, es el mismo que luego pregona su honra fúnebre.

En este punto conviene que nos preguntemos acerca de la función de la trompeta en los funerales romanos de la época. En ellos era tenida en gran estima por su sonido voluminoso que, a la vez que cumplía una función apotropaica, podía también llamar la atención. Así, las trompetas, y por ende su estruendo, se multiplicaban en función del prestigio del difunto para remarcar su estatus, por lo que podemos imaginar funerales verdaderamente estruendosos.<sup>17</sup> Esta ostentación es lo que rechaza Propertio para su propio funeral: “nec mea tunc longa spatietur imagine pompa, / nec tuba sit fati vana querela mei” [que entonces mi cortejo no se pasee, largo de imágenes,<sup>18</sup> y que la trompeta no sea inútil lamento de mi destino] (2.13.19-20).

Las trompetas, pues, están ligadas al campo de batalla y al espacio público, lugares de la épica. Con ella se relacionan estrechamente por transitividad, y la simbolizan, expresando a su vez su grandilocuencia como rasgo a veces negativo. Esto puede apreciarse en las palabras que la musa dirige al poeta para apartarlo del género épico: “nil tibi sit rauco praeconia classica cornu / flare nec Aonium tingere Marte nemus” [que no tengas nada que ver con inflar los reportes navales con el corno estridente, ni con teñir de Marte el bosque sagrado Aonio] (Prop. 3.3.41-42). Al inicio del poema el poeta dice que había creído “reges, Alba, tuos et regum facta tuorum, / tantum operis, nervis hiscere posse meis” (3-4) [poder referir al son de mis cuerdas, Alba, tus reyes y los hechos de tus reyes, empresa laboriosa]. Contra esto la musa parece decirle, entre otras cosas, que con ‘su’ lira no va poder cantar épica; que el instrumento indicado es el corno, que ‘infla’ los sucesos bélicos (aquí intentamos recuperar la ampulosidad de lenguaje ligada a *flare*).

### c) Instrumentos enfrentados

La adscripción de espacios a determinadas prácticas plantea a veces en los textos dinámicas bélicas de expansión y conquista, como en el primer poema de *Amores*, en el que los ámbitos de los dioses son presentados en términos de territorio: “iuris” (v. 5), “regnare” (v. 9), “lege” (v. 10), “potentia regna” (v. 13). Ante el ambicioso avance del Amor, peligro para Apolo la posesión de la lira: “vix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?” [¿Ni siquiera Febo tiene ahora su lira

15 Tampoco excluimos la idea de una trompeta primitiva de hueso ahuecado, porque en realidad virtualmente cualquier tubo puede servir como resonador para la vibración de los labios.

16 Ver la cita de Pollux en nota 11.

17 Cfr. Wyslucha (2018:91)

18 Si entendemos *imagines* como las máscaras de los ancestros, que participaban del cortejo.

asegurada?] (1.1.16). Vemos claramente aquí cómo el instrumento simboliza el territorio del dios que el *habitus* ha construido.

A veces, los instrumentos aparecen enfrentados entre sí, simbolizando la pugna de dominios antagónicos. Y son precisamente las trompetas las que participan de la mayoría de estas oposiciones, contra instrumentos de diversas categorías. Ya mencionamos el contraste con la lira a propósito de Prop. 3.3. Si bien trompeta y lira no entran en inmediata oposición, el contexto sí la plantea, y el poeta oscila entre ambas como polaridades genéricas.

El contraste entre *tuba* y *tibia* aparece dos veces explícito y una vez sugerido. La *tibia* “funerea flebiliora tuba” [más lastimera que trompeta funeraria] de Ovidio (*Ep.* 12.140) parece retomar la “funesta tristior illa tuba” [más triste que aquella trompeta fúnebre] de Propertio (2.7.12). Si bien el oboe en juego (doble) es un instrumento de rutina en los funerales ya desde la práctica etrusca, el aspecto que aquí se contrapone a la trompeta es su otra función: la de acompañar las bodas. Y ambos poetas coinciden en decir que esa *tibia* nupcial es más triste que la *tuba* fúnebre. En la otra cita, también de Propertio, la trompeta se opone también indirectamente a la *tibia*, dado que las melodías nupciales estaban habitualmente a cargo de esta última: “adde Hymenaeae modos, tubicen fera murmura conde” [suma tus melodías, Himeneo; guárdate, trompetista, [tus] feroces bramidos] (4.4.61). Ahora bien, esta conexión *tibia-tuba* en las tres menciones figura una vinculación entre boda y muerte, como vemos también en el desenlace del episodio de Tarpeya en Prop. 4.4.61. Por un lado, que la *tibia* habite ambos ámbitos y sea ‘más triste’ que la trompeta fúnebre nos daría una pista para sospechar que se la postula como instrumento propio del género, lo que analizaremos más adelante. Pero la imagen posiblemente sirva a su vez para expresar que en el dominio de la elegía, la boda es como la muerte, tal vez precisamente la muerte de la elegía.<sup>19</sup>

Sin dudas, la oposición más elocuente en términos espaciales y de género (*gender*) es la que en el contexto de Prop. 3.11.39-50 encarnan trompeta y sonaja, *tuba* y *sistrum*. El enfrentamiento entre Egipto y Roma aparece simbolizado con elementos de varios planos: divino (Anubis contra Júpiter), geográfico (Nilo contra Tíber), técnico y cultural (sistro contra trompeta, y expresiones siguientes). Cleopatra se atreve a “Romanamque tubam crepitanti pellere sistro” [repeler la trompeta romana con el crepitante sistro] (43). Si retomamos la idea apotropaica del sistro, la reina intenta repeler la trompeta como si esta fuera una calamidad de orden divino, pero su tentativa falla y debe replegarse al Nilo y a la muerte. La osadía de Cleopatra es múltiple: en una guerra opone a un instrumento bélico otro ligado al culto; al que es masculino por su fuerza (“ἄρρεν διὰ τὸ σφοδρόν”)<sup>20</sup> opone uno que parece más bien femenino;<sup>21</sup> y fundamentalmente, se atreve a resistirse a la tríada masculina Júpiter-Tíber-trompeta, ella, que no solo es mujer, sino también una *meretrix* (39).

#### d) Las liras

Los cordófonos representan el grupo más grande (más de la mitad del total) de menciones de instrumentos propiamente dichos y sus partes: cuerdas y plectro, que a menudo sugieren todo el instrumento por metonimia. Hacemos notar

<sup>19</sup> Cfr. James (2003:23,51)

<sup>20</sup> Aristid. Quint. 2.16

<sup>21</sup> Aparece generalmente en manos de mujeres.

aquí que, si bien hay diferencias organológicas y de uso entre liras de cáscara (*lyra*) y de caja (*cithara*), y si bien Propertio pone la cítara, el instrumento profesionalizado, solo en manos de Apolo o las musas, en la poesía de Ovidio su uso parece confundirse y a veces resulta intercambiable,<sup>22</sup> por lo cual preferimos operar una simplificación y referirnos al instrumento genérico. Como dijimos al inicio, se advierte un notable aumento de la proporción de cordófonos en Ovidio respecto de los poetas precedentes, y esta profusa presencia ameritaría una investigación específica. Como observación general vamos a señalar que es notoria la cantidad de menciones de estos instrumentos en manos de dioses, la enorme mayoría de veces, Apolo. El equilibrio entre dioses y hombres varía considerablemente, desde el *Corpus Tibullianum*, en el que las liras aparecen exclusivamente en manos de Apolo, a las obras de Propertio y Ovidio, en las que la distribución es bastante pareja, si consideramos como categoría intermedia en Ovidio la de los héroes.<sup>23</sup> Lo que es indudable e incluso obvio es el enorme predominio de Apolo (y las musas) por un lado, y poetas y músicos por otro, entre los que se mencionan ejecutando el instrumento. En el caso de Apolo, es un elemento esencial para reconocerlo en sus epifanías (*Ov. Rem.* 705-706; *Ars* 2.493-494; *Ep.* 15.23).

En la mayor parte de las apariciones de un cordófono no se evidencia un propósito de la acción que prime sobre el hecho artístico-poético mismo (frente a la utilidad militar de las trompetas, la prescripción ritual de algunos usos de los oboes, la función mágica de los sistros, por ejemplo), y quienes empuñan la lira lo hacen como si fuera algo inherente a ellos mismos. Por esto, a fines prácticos y provisionalmente, identificamos los usos y espacios de los cordófonos como los propios de la *παιδεία*, o mejor aún, de la *humanitas*: el cultivo de las artes, la performance artística y poética, la reflexión poética, la educación.<sup>24</sup> Se sobreentiende que en la performance se incluyen los usos expresivos y apelativos, que son fundamentales para la poesía erótica. En este sentido, las liras son un recurso catártico (Aquiles en *Ov. Tr.* 4.15-16), un agente perturbador de las emociones (*Ov. Rem.* 753-754) y por esto, también un medio de seducción recomendado o a evitar (*Ov. Am.* 2.6-7; *Ars* 3.319-320).

La característica tal vez más importante de los cordófonos es su vinculación estrecha, imprescindible, con el canto y con la poesía. Y no como meros acompañantes de la poesía, sino también como sus posibilitadores. Si bien puede tratarse de un uso simbólico, la poesía de Virgilio y Horacio aparece ligada a la lira: Propertio compara a Virgilio, que compone versos al son de la *docta testudo*, con Apolo cuando afina el instrumento con sus dedos (2.34.79-80), y Ovidio refiere por su parte la performance cautivante de un Horacio *numerosus* (*Tr.* 4.10.49-50).<sup>25</sup> Más elocuente aún es la instantánea de Safo que espera en vano inspiración para componer versos: “Nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis / proveniunt; vacuae carmina mentis opus!” [y no me vienen poemas que pueda unir a [estas] cuerdas afinadas; ¡los poemas son tarea de una mente despejada!] (*Ov. Ep.* 15.13-14). Es la imagen de un cantautor componiendo canciones con su instrumento, y pueden completarla las palabras de Apolo en Tib. 3.4.69-70: “Tunc ego nec cithara poteram gaudere sonora /

<sup>22</sup> Excluimos de esta consideración el *Corpus Tibullianum*, pues en él los cordófonos están siempre en manos de dioses.

<sup>23</sup> v. Anexo III.

<sup>24</sup> El ejemplo de uso didáctico es el de Quirón con Aquiles (*Ov. Ars* 1.11-12; *Fast.* 5.385-386).

<sup>25</sup> Por el contexto nos vemos tentados a traducir *numerosus* por ‘músico’, pero sabemos que puede parecer una sobreinterpretación. No lo sería si consideramos que las dos áreas fundamentales del estudio de la música eran la armonía y el ritmo, que son precisamente los dos conceptos presentes en este adjetivo.



nec similes chordis reddere voce sonos" [Entonces yo no podía disfrutar de la sonora cítara, ni de replicar con la voz sonidos similares a las cuerdas].

Los vínculos estrechísimos entre poesía y cordófonos, y entre estos y su dios tutelar, determinan que se establezca toda una red semántica y se habilite y extienda el empleo de las liras como símbolo del dominio propio de Apolo y las musas. El instrumento aparece como mediador entre las divinidades y el poeta, epicentro de una comunión artística y espiritual. Esto se advierte en la ofrenda y el epitafio de Safo en Ovidio:

Inde chelyn Phoebo, communia munera, ponam,  
et sub ea versus unus et alter erunt:  
Grata lyram posui tibi, Phoebe, poetria Sappho:  
convenit illa mihi, convenit illa tibi. (*Ep.* 15.181-184)

Después ofreceré a Febo [mi] lira, don común a ambos, y debajo de ella habrá uno y otro verso: "Te he ofrecido agradecida [mi] lira, Febo, [yo,] la poetisa Safo: es apropiada aquella para mí, es apropiada aquella para ti".

La *chelys* es un punto de encuentro simbólico entre Safo y Apolo (el sentido primario de "convenit"); es un *munus* común, es decir, don, y a la vez responsabilidad del oficio. Que Safo deponga su lira y su oficio parece ser la verdadera muerte, y entendemos que Ovidio juega con las valencias de "munera" para remarcar que esas son sus propias honras fúnebres, o que su *chelys* (obra poética) incluso después de su muerte va a seguir celebrando al dios. Por transitividad, la conclusión lógica del último verso es que entre el dios (y la poesía) y la poetisa hay una adecuación mutua, algún grado de isomorfismo.

La potencia simbólica de estos instrumentos posibilita que sea abundante su uso en el corpus para representar la poesía en general, un género o estilo particular, u otros aspectos relacionados. Lejos de pensar siquiera en clausurar la polisemia, creemos advertir matices definidos en aquello simbolizado: talento o cualidades artísticas (*Ov. Ars* 3.400; *Prop.* 1.2.26); obra poética (*Ov. Ep.* 15.200, 202); estilo (*Ov. Ars* 3.50; *Pont.* 4.28; *Prop.* 2.3.19); género (*Ov. Ep.* 15.8, lírica frente a elegía; *Prop.* 2.10.10, aludiendo a la épica). Propercio va incluso más allá en el uso de esta red semántica de contigüidad, y se refiere a las musas en los términos de *imbelles lyrae* (4.6.36).

A partir del análisis de sus menciones podemos afirmar que el espacio de ejecución de los cordófonos de nuestro corpus es, en su mayor parte, el ámbito de lo privado, y esto concuerda con que se trate de instrumentos individuales.<sup>26</sup> A su vez, este espacio privado está muchas veces construido como lugar de placer: sensual, como la tienda de Aquiles en Ovidio (*Ep.* 3.113-120), o sensual-intelectual, como cuando es escenario para la *docta puella* en Propercio o para las diversas epifanías de Apolo (*Ov. Ars* 2.493-496; *Rem.* 703-706; *Prop.* 3.3.13-26; *Tib.* 3.4.21-42). Notable es, como figuración del territorio de Febo, el *locus amoenus* que el dios le indica al poeta con su plectro (*Prop.* 3.3.25-36): la gruta de las musas, en la que se concentra todo un instrumental (*tympa-num*, *calamus* y *nervi*). También un cordófono ("fides numerosa") integra la caracterización del Elíseo de las mujeres "sine fraude" (*Prop.* 4.7.59-68). Por otro lado, la construcción de un espacio para la poesía en un ámbito adverso parece suponer también la presencia de un cordófono, a semejanza de la lira

<sup>26</sup> Por su sonoridad, una lira se escucha bien en un espacio de cámara. En ámbitos más amplios o al aire libre esto no sucede, por lo que se solía multiplicar la cantidad de instrumentos.

de Orfeo en Ovidio (*Met.* 10.86-105): en medio del peligro, Arión pide la lira, se atavía asemejándose a Apolo, rasga la cuerda y posibilita el lugar de la poesía, y de su salvación (*Fast.* 2.103-110).

Un cruce interesante entre cordófonos y elegía podemos entrever en el primer poema de *Amores*: “Cum bene surrexit versu nova pagina primo, / attenuat nervos proximus ille meos” [Cuando una página nueva arrancó bien con el primer verso, el siguiente me afloja las cuerdas] (1.1.17-18). “Attenuat nervos meos” ha sido entendido habitualmente como ‘hace flaquear mis fuerzas’, que si bien marca una oposición con “surrexit”, no termina de resultarnos convincente. Si entendemos “nervos” no en sentido figurado sino material, tiene continuidad el tópico de la lira, y podemos leer esta figura en clave musical. Aflojar la tensión, volver más *tenues* las cuerdas de una lira es una buena metáfora para describir una poesía de tema más ligero o de estilo más cercano al ideal helenístico de λεπτότης. Pero creemos que la imagen es aún más sencilla. ¿Cuándo se aflojaban las cuerdas de una lira? Cuando se modulaba, cuando se afinaba para cambiar de ἄρμονία. Y si cada afinación en la preceptística musical está asociada a un uso y a un género determinado, puede entenderse que el segundo verso hace que el poeta pase a otro género.<sup>27</sup> Posiblemente, el que opera esto es el mismo que en secreto le quitó un pie al hexámetro al inicio del poema, es decir, el mismo Amor.

### e) Oboes dobles

En Roma, el instrumento ubicuo por excelencia es el oboe en juego (aulós para simplificar). Parece escapar de toda adscripción exclusiva y sobreponerse a las oposiciones de espacio: lo encontramos en ceremonias de todo tipo al aire libre, pero también en el teatro y en la recámara más íntima. Como dice Ovidio:

temporibus veterum tibicinis usus avorum  
magnus et in magno semper honore fuit:  
cantabat fanis, cantabat tibia ludis,  
cantabat maestis tibia funeribus (*Fast.* 6.657-660)

En tiempos de nuestros antepasados el empleo de auletas era extendido y siempre fue tenido en gran consideración: tocaba el aulós en los templos, tocaba en los juegos, tocaba el aulós en los tristes funerales.

A templos, juegos y funerales, más adelante Ovidio agrega el teatro (667) y el banquete (671-672). Y a esto debemos añadir las bodas. Esta multifuncionalidad del instrumento seguramente fue también heredada de los etruscos; el lazo original del instrumento con esta cultura podemos percibirlo en el relato que hace Ovidio del espectáculo con motivo del rapto de las sabinas: muy verosímelmente señala que tenía lugar “rudem praebente modum tibicine Tusco” [mientras el auleta etrusco prodigaba una tosca tonada] (*Ars* 1.111).

La necesidad del instrumento en tantas circunstancias de la vida incidió en la profesionalización de su ejecución, que entrevemos en buena parte de los contextos de aparición y en los derivados *tibicen* y *tibicina*. Además, la anécdota referida por Ovidio en *Fasti* 6.649-694 no es otra cosa que la huelga que un organizado colegio de *tibicines* realizó en 311 a.C. y que, como refleja el texto, dejó

<sup>27</sup> A esto podría añadirse una consideración adicional: la menor tensión de las cuerdas tiene incidencia en el registro, en el timbre y en el volumen: el sonido se vuelve menos estridente, más débil y por ende menos audible en un ámbito que no sea íntimo.

a la ciudad con sus ceremonias en vilo. Este episodio busca explicar una fiesta en honor a Minerva como patrona de los artesanos, las *Quinquatrus Minusculae*, a partir de una pregunta: ¿por qué ese día el auleta recorre toda la ciudad, enmascarado y usando una *stola*? A este interrogante por un desplazamiento por la ciudad se responde con el relato de un destierro (*exilium* lo llama Ovidio), un confinamiento voluntario a Tívoli, al modo de las exitosas *secessiones plebis* que se sucedieron entre comienzos del s. V e inicios del siglo III. El relato de este episodio es tan rico en implicancias que amerita una profundización particular. Aquí nos limitaremos a decir que a partir del regreso de las *tibiae* a la ciudad que había intentado perjudicarlas, esta irrupción ritual periódica del instrumento en el espacio urbano parece ser un gesto de territorialización, de toma de posesión del lugar de trabajo. Y por parte de un instrumento que, como vimos, rivaliza con la trompeta y es calificado, como esta, de *rauca* (Prop. 3.10.23).<sup>28</sup> En términos de De Certeau, el relato, y el instrumento dentro del relato, abren “un teatro de legitimidad para acciones efectivas” (2000:137).

La relevancia del instrumento para la ciudad está indicada también por la inclusión de su mito de origen a continuación del relato de la huelga (Ov. *Fast.* 6.695-710), que lejos de enfatizar el desprecio de Minerva, reafirma por boca de la misma diosa la dignidad del instrumento: reclama ser su “inventrix auctorque” (v. 709) y la llama “mea tibia” (v. 701), aclarando que, si bien la desecha porque hacerla sonar no conviene a su dignidad, sin embargo le agradó su sonido (“vox placuit”, v. 699). De este modo, la *tibia* es uno de los instrumentos que aparece en manos de un dios,<sup>29</sup> como las liras, y al igual que a estas, se le llama *docta* (Prop. 2.30.14). Entendemos que esto es así porque desde un ángulo técnico, son instrumentos que por un lado habilitan la destreza solística,<sup>30</sup> y por otro, requieren entrenamiento armónico para no producir disonancias y a la vez posibilitan ese mismo adiestramiento; y desde una perspectiva artística, son los dos instrumentos ligados a la performance de poesía (y de los dramas).<sup>31</sup> Y si la poesía lírica está signada por la lira, hay razones para pensar que la *tibia* es el instrumento propio de la elegía. Si bien no vamos a profundizar este punto, debemos decir por un lado que instrumento y género están vinculados desde sus orígenes griegos,<sup>32</sup> y que en nuestro corpus hay indicios para afirmarlo. Cuando leemos la frase que Ovidio pone en boca de Safo “flendus amor meus est – elegiae flebile carmen; / non facit ad lacrimas barbitos ulla meas” [mi amor requiere ser llorado – las elegías son un canto para llorar; / ningún *barbiton* sirve para mis lágrimas] (Ov. *Ep.* 15.7-8), nos preguntamos cuál sería entonces el instrumento acorde a la elegía y al llanto. En las mismas cartas de heroínas Ovidio parece responder que es la *tibia* el instrumento que puede resultar “funerea flebiliora tuba” [más lastimosa que una trompeta fúnebre] (*Ep.* 12.139-140). Puede convencernos tal vez aún más otro dístico del mismo poeta: “interea nostri quid agant, nisi triste, libelli? /

28 Consideramos que ha habido cierta confusión con este adjetivo, que a menudo se tradujo como ronco, apagado, e incluso sordo. Nada más alejado del aulós o de la trompeta, de los que se valoraba, precisamente, su volumen. El *Oxford Latin Dictionary* (s.v. *raucus* 3) ha entendido esto: “harsh-sounding, noisy, raucous”.

29 No solo en este pasaje de *Fasti* sino también en *Ars* 3.505.

30 Sirva como dato relevante que las categorías meramente instrumentales de los Juegos Píticos estaban previstas para el aulós y la cítara, y de hecho el νόμος αὐλητικός (solo instrumental de aulós) había entrado casi treinta años antes que el νόμος κιθαριστικός (solo instrumental de cítara), en 586 y 558 a.C., respectivamente. *Cfr.* Matthiesen (1999:59).

31 Otras dos categorías de los Juegos Píticos eran la αὐλωδία (canto con aulós) y la κιθαρωδία (canto con cítara)

32 Como refiere Nobili (2011:28), “The pseudo-plutarchean treatise *On Music* says that ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ αὐλωδοὶ ᾄδον [pues al comienzo los auledas cantaban dísticos elegíacos musicalizados] and lists a series of aulodic nomoi, including a nomos called “Ἐλεγχοί”.

tibia funeribus convenit ista meis” [Entretanto ¿de qué tratarían mis libritos sino de algo triste? / Esa *tibia* es la apropiada para mis funerales] (*Tr.* 5.1.47-48). La caracterización de sus *Tristia* como un aulós adecuado para sus funerales,<sup>33</sup> y la ‘doctitud’ del instrumento nos llevan a sostener que es el indicado, fundamentalmente según Ovidio, para la elegía.

## 2. Instrumentos y género

A la oposición espacial público / privado que hemos venido señalando, y a las oposiciones de géneros literarios, sumamos ahora la que plantea el discurso de género en Roma, que si bien tiene sus matices, reproduce un sistema cerrado de dos lugares teóricos: masculino y femenino. Este binarismo (un *gender order*, principio jerárquico y estructurador)<sup>34</sup> incide en la construcción de los personajes de la elegía: a pesar de haber situaciones homoeróticas (especialmente las que introduce Marato en *Tib.* 1.4 y 1.9), va a ganar centralidad una relación amorosa heterosexual paradigmática, y coincidimos con James en que esto es así porque el género “found male-female relations a more fruitful ground for its purposes than male-male sexual relations” (2003:12).

Si bien la mujer romana no está tan restringida espacialmente como la griega, en términos de Bordieu (2007:120), el espacio socialmente naturalizado que habita está altamente codificado, a los fines de reflejar en él el espacio social jerárquicamente ordenado por un núcleo de poder permanentemente masculino. De modo que esta polaridad genérica atraviesa todos los espacios, físicos y simbólicos, los ordena, y se combina con otras categorías (ciudadanía, clase social, etc.) para regular lo que De Certeau denomina ‘mapas’ y ‘recorridos’ (2000:131). En lo que respecta a la mujer, si bien los avances hacia un modelo de educación más inclusivo habían logrado desafiar el estereotipo e iniciar un cambio de paradigma, el programa moral de Augusto y la élite dominante intentó restaurar el ideal de mujer del *mos maiorum*: casta, moderada y consagrada a su esposo y al cuidado de los hijos. Según este ideal, la mujer ‘decente’, apartada de cualquier *virile officium*, quedaba virtualmente excluida del espacio público y confinada a su hogar.

También los instrumentos musicales están claramente atravesados por cuestiones de género, y sobre esto tenemos que hacer dos tipos de consideraciones. En primer lugar, las que atañen al mismo instrumento; y luego también, las que se relacionan con la división sexual de las prácticas musicales.<sup>35</sup>

### a) *Un mapa de los instrumentos*

Como señala Cristophe Vendries, “les questions du partage entre les sexes, de la sexualisation des instruments de musique [...] et du rapport entre genre et pratique musicale restent en grande partie à écrire” (2007:45). Coincidimos con este autor en que la teoría musical y las clasificaciones de instrumentos pueden brindarnos claves para abordar esta cuestión.<sup>36</sup> La fuente fundamental para

33 *Cfr.* Wyslucha (2018:79-80)

34 *Cfr.* Lindgren (2015:22-23). Este libro puede leerse con provecho para una revisión amplia de la relación entre mujer y música en Roma. No obstante disintimos con algunas de sus interpretaciones.

35 Utilizamos aquí el término ‘sexual’ en cuanto el género binario coincide con el sexo.

36 En este punto y en los sucesivos seguiremos de cerca a Vendries (2007).

este particular es el tratado de música (Περὶ Μουσικῆς) del teórico Arístides Quintiliano, que no solo aborda las cuestiones musicales desde un ángulo técnico sino que también se explaya en consideraciones filosóficas.

Arístides Quintiliano trata el carácter de los instrumentos musicales en su segundo libro, en el marco de la παιδεία y del tratamiento puntual de la ὑπόκρισις, es decir, la *pronuntiatio* retórica. Esta cuestión involucra fundamentalmente posturas (σχήματα) y movimientos del cuerpo que acompañan la performance, y dado que esto influye en el moldeado del alma, si bien ha de hacerse uso de ellas como recurso, la educación, sin embargo, en sintonía con la concepción de Platón, debe anticiparse y tutelarla. En la sección 10 deja clara la polaridad masculino / femenino en las disposiciones del alma que subyace a las clasificaciones que seguirán. Lo masculino queda caracterizado por cualidades que “manifiestan la natural elevación de pensamientos del varón, la magnitud de su cuerpo, el vigor de su inteligencia y la efectiva presteza para las empresas más grandes”,<sup>37</sup> en cambio las cualidades de lo femenino son “la liviandad, el encanto, la belleza y la dulzura, que muestran unas lo despreocupado de la hembra, y otras, su manía por el ornato”.<sup>38</sup> En una amplia franja intermedia se van a dar mixturas (πλοκή ο μίξις) de estas polaridades que producen toda serie de matices tanto en el alma como en los cuerpos, los gestos, y luego también en los elementos de la música y los instrumentos. A partir de esta idea, el autor va a clasificar los sonidos (cap. 12), las sílabas para el solfeo (cap. 13), los modos (ἄρμονίαι y τρόποι) (cap. 14), los ritmos (cap. 15), y finalmente, los instrumentos (cap. 16, 18 y 19).

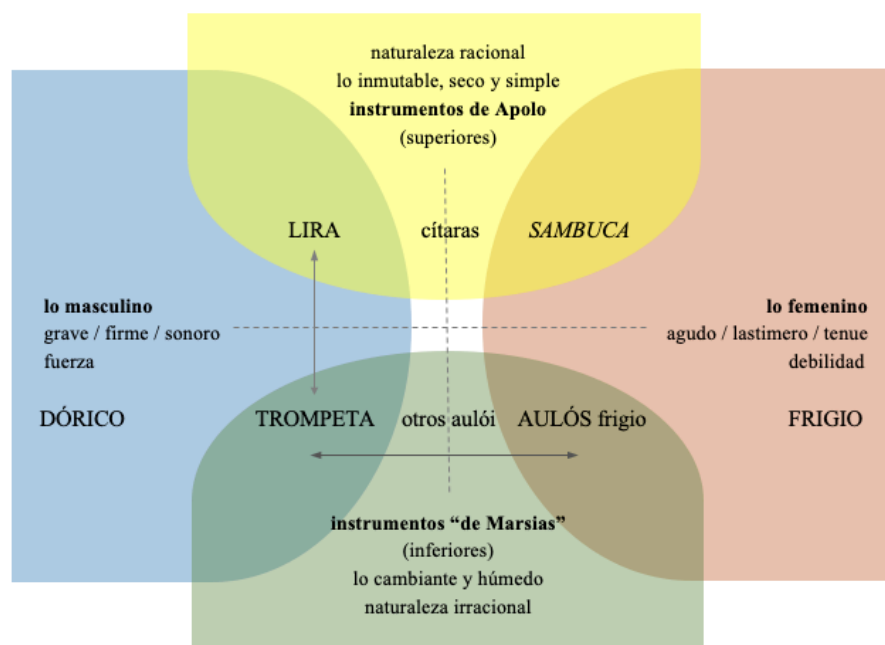
Al final del mismo libro II, Arístides Quintiliano establece una jerarquía entre los instrumentos: los de cuerda, ligados a Apolo, “semejant la región del universo y la parte del alma hechas de éter, secas y simples”, y son inmutables,<sup>39</sup> los de viento, a “aquellas hechas de respiración, humedad y cambiantes”.<sup>40</sup> Por eso la lira está ligada a la naturaleza racional, mientras que el aulós, a nuestra peor parte (τὸ τῆς χείρονος μοίρας); toma luego el *exemplum* de Marsias para concluir que su instrumento era inferior al de Apolo (como veremos, y era de esperarse, el aulós representa la polaridad femenina entre los aerófonos). Esto concuerda con la clasificación que presenta en el capítulo 16: el más masculino de los instrumentos ‘superiores’ (cordófonos) es la lira; el más femenino de los instrumentos ‘inferiores’ es el aulós en su variedad frigia. Si unimos en un solo cuadro jerarquías y polaridades (hemos sumado también la polaridad de los modos que Arístides Quintiliano propone en el cap. 14) nos queda un ‘mapa’ como el que sigue:

37 “φυσικὴν ἐμφαίνει μεγαλόνοιον τοῦ ἄρρενος, μέγεθος τε σώματος καὶ ἀδρότητα διανοίας καὶ τὸ ἐς τὰ μέγιστα τῶν ἔργων ἀνυτικὸν τάχος” (2.10.10-12) Traducción nuestra, como las que siguen.

38 “ἀραιότης ἀβρότης κάλλη τε καὶ γλυκύτητες, ὧν τὰ μὲν τὸ ἀνεμιμένον τοῦ θήλεος, τὰ δὲ τὸ ἐς ὠραισμόν διαδείκνυσιν ἐπτοημένον.” (2.10.12-14)

39 “τὰ μὲν διὰ νευρῶν ἡρμωσμένα] τῷ τε αἰθερίῳ καὶ ξηρῷ καὶ ἀπλῷ παρόμοια κόσμου τε τόπῳ καὶ φύσεως ψυχικῆς μέρει” (2.18.14-16). Que son inmutables posiblemente refiera a que el sonido de sus cuerdas no varía, frente a los instrumentos de viento, en los que hay variaciones de altura en función de la presión del soplo.

40 “τὰ δὲ ἐμπνευστὰ] τῷ πνευματικῷ καὶ ὑγροτέρῳ καὶ εὐμεταβόλῳ” (2.18.18-19).



Este cuadro bien podría estar inclinado, para indicar que, en realidad, lo masculino también está jerarquizado; por el énfasis en las cualidades racionales, coincide con lo apolíneo, mientras que lo femenino, por el contrario, se ajusta a las características de cambiante, húmedo e irracional. Queda claro, pues, que lo femenino está definido por cualidades que parecen negativas: la sambuca (σαμβύκη)<sup>41</sup> es vulgar (ἀγεννής), demasiado aguda, e incita a la dejadez (ἔκλυσις), y el aulós frigio tiene un sonido plañidero y de canto fúnebre (γοερός καὶ θρηνώδης) (2.16.24-25). Las características asignadas a los instrumentos determinan también cuál de ellos se ajusta mejor a una melodía, a una rítmica o a una situación o función determinadas.

A partir de esta topografía teórica tal vez podamos comprender bajo nuevas luces las oposiciones de instrumentos que señalábamos en la primera parte, aunque aún carezcamos de información suficiente como para integrar los idiófonos y el tambor de marco, que seguramente podrían ser clasificados de acuerdo a cualidades de sus materiales o de su sonido, o a la función, ritmos y melodías a las que están adscriptos.

### b) *Músicos profesionales y aficionados*

No pretendemos abordar *in extenso* el asunto de quiénes eran las personas que tocaban esos instrumentos, sino plantear un *minimum* de consideraciones necesarias.<sup>42</sup>

Como vimos en el episodio de la huelga de los auletas, ya a fines del s. IV a.C. había un colegio organizado de músicos de oficio, que se correspondía con una alta demanda de *tibiae* en las ceremonias de la ciudad y los banquetes privados.

41 No hay certezas sobre la forma de este instrumento, que presumiblemente haya sido cierto tipo de arpa. Cfr. Bélis (1989:134-135); Landels (1999:74-75).

42 Para ampliar este punto, remitimos a la segunda parte del libro de Vincent (2016).

La centralidad de este instrumento es propiamente itálica, como hemos sugerido al hablar de la herencia etrusca, y por lo tanto, apreciada como tradición local para la época de Catón.<sup>43</sup> La conquista de otros territorios (fundamentalmente Grecia) determinó que a partir del segundo siglo creciera considerablemente no solo el número de músicos extranjeros en la ciudad, sino también la variedad de instrumentos y de géneros musicales. Si por un lado un sector helenizante recibía con buenos ojos esta diversificación y la inclusión de la música en la παιδεία, los sectores conservadores acentuaron su xenofobia y la censura moral contra los ‘excesos’ en banquetes y la relajación de costumbres en el teatro. Apiano le atribuye a Escipión Násica la destrucción de un teatro para evitar que los romanos se corrompieran por la “afición a los placeres griegos” (Ἑλληνικαὶ ἡδῦπαθεῖαι) (BC 1.4.28). Esos placeres también habían invadido los banquetes,<sup>44</sup> por lo cual, a lo largo del mismo siglo II se sucedieron varias leyes ‘suntuarias’ que buscaron reducir el despilfarro en las fiestas.

Más allá de estos intentos de control, en el primer siglo a.C. ya estaba bien desarrollada en Roma una industria del entretenimiento que, con diferentes matices, era requerida por toda la sociedad. En el marco de esta, los músicos profesionales estaban afectados a dos tipos de prácticas: por un lado, a la ‘música del poder’, fomentada por el Estado o los poderosos, con espectáculos y ceremonias para un público masivo, con visos de propaganda; y por otro, a una ‘música del placer’, circunscripta al teatro y al espacio privado. Estos músicos de oficio, que en las fuentes aparecen estereotipados, ya como marginales y prostitutas, ya como celebridades y símbolos sexuales, son hombres y mujeres de baja extracción; no solo esclavos o libertos sino también hombres libres, como evidencia el testimonio epigráfico.<sup>45</sup> El prototipo de estos músicos profesionales es, a partir de los tiempos de Augusto, el citaredo, que representa la máxima expresión de técnica musical.<sup>46</sup> Frecuentemente extranjeros y habitualmente en gira, encontramos citaredos en competencias, fiestas, banquetes privados, y como maestros privados de música, generalmente mencionados por su nombre y honrados con el reconocimiento público. A partir de este caso podemos ver que, si bien el oficio continuaba siendo un *ars sordida* y no opera un cambio esencial en el mapa social, sí permite ganar nombre y dinero,<sup>47</sup> y acceder al círculo íntimo de los poderosos.

Entre estos músicos de oficio, si bien hay un predominio masculino, hallamos tanto varones como mujeres. Las esclavas y extranjeras (frecuentemente griegas) que encontramos en el teatro y los *convivia* son una extensión de las ἑταίριαι, las mujeres que en la tradición griega eran educadas en instituciones especiales (ἀνλιητριδῶν διδασκαλεῖα, escuelas para mujeres auletas): ejecutantes de aulós, *barbiton* o algún tipo de arpa (ψάλτριοι), percussionistas y/o bailarinas, que tanto por su arte como por su instrucción general tenían acceso

43 Como refiere Cicerón, “gravissimus auctor in Originibus dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes” [Un escritor de enorme autoridad como Catón ha dicho en sus *Orígenes* que entre nuestros antepasados existía esta costumbre en los banquetes: que los que estaban a la mesa se turnaran para cantar, acompañados por el aulós, los elogios y las hazañas de los varones ilustres] (*Tusc.* 4.3). Se trata pues, de una épica aulódica en el contexto de un *convivium* presumiblemente masculino. Horacio alude a esto en *Carm.* 4.15.28-32. Quintiliano lo confirma en *Inst.* 1.10.20.

44 Cfr. Cic. *S. Rosc.* 134.

45 Cfr. Vincent (2016:288) Del análisis del corpus epigráfico de músicos civiles se deduce que la mayoría (63%) provenían del estrato servil: libertos (45%) y esclavos (18%). Sin embargo, la presencia de *ingenui* alcanza un 15%. Desde otra perspectiva, 60% entre nacidos libres y libertos y 18% esclavos.

46 Básicamente por el concierto necesario entre instrumento y voz por parte de un solo y mismo ejecutante, y el dominio técnico de ambos. Cfr. Vendries (1999:308).

47 Lo cual, en el caso de los esclavos, podía alcanzarles para la manumisión.

a un espacio de élite masculina que a otras mujeres, incluyendo las esposas, quedaba completamente vedado.<sup>48</sup> En el caso de las esclavas, hay evidencia epigráfica de mujeres músicas que lograron no solo la manumisión sino disputarles a los varones el espacio y la celebridad en los espectáculos públicos, como sucede con la organista Elia Sabina en época imperial.<sup>49</sup>

Frente a estos músicos profesionales, varones y mujeres, que suplían las demandas de la ciudad en todas las especialidades, un número cada vez mayor de *amateurs* de las clases acomodadas se acercaron a la música por afición, convencidos de la función del arte en la *παιδεία*, o bien por mero placer o esnobismo. Y en este punto vemos en funcionamiento el ‘mapa’ de la sección anterior: no vamos a encontrar varones (y mucho menos mujeres) de buena cuna entregados a la práctica de los ‘instrumentos de Marsias’, porque dado que deforma la dignidad del rostro, el aulós no es una opción.<sup>50</sup> Los instrumentos que se ajustan al *decus* son, pues, los de Apolo, los cordófonos. Y entre estos, las opciones habilitadas nunca van a alcanzar el polo femenino de la *sambuca*: en Roma, cualquier tipo de arpa fue percibida como excesivamente oriental, y por lo tanto, y coincidiendo con la caracterización de Arístides Quintiliano, promotora de la *mollitia* y la *luxuria*.<sup>51</sup> Contra estos instrumentos y contra lo que supuestamente promueven se alzan efectivamente numerosas voces, entre ellas la de Marco Fabio Quintiliano, que prescribe para la educación la música que cantaban los varones para elogiar a los varones, y no “hanc [...] quae nunc in scaenis effeminata et inpudicis modis fracta non ex parte minima si quid in nobis virilis roboris manebat excidit” [esta afeminada, que ahora en las obras de teatro, debilitada por canciones impúdicas, ha destruido, y no parcialmente, lo poco que quedaba de vigor varonil entre nosotros, si es que restaba algo], y por eso tampoco admite “psalteria et spadicas,<sup>52</sup> etiam uirginibus probis recusanda” [salterios y *spadices*, que deben ser rechazadas incluso para las muchachas honradas] (*Inst.* 1.10.31). El testimonio epigráfico confirma esta valoración, pues en la iconografía de sepulcros de esposas, cuando a la mujer se la caracteriza con un instrumento se lo hace con un cordófono, generalmente lira o cítara (o *pandura* ya a comienzos del siglo III d.C.), pero nunca con algún tipo de arpa.<sup>53</sup> En definitiva, los instrumentos habilitados para el uso de *ingenui* e *ingenuae* eran básicamente las liras (*lyra* y *cithara* con sus variantes) y más tarde el laúd de mango, de uso predominantemente femenino.

Vemos así que, mientras en el mundo griego se sostienen instituciones para formar ἀλιτροῖδες (tañedoras de aulós) y las fuentes y representaciones iconográficas confirman el uso de instrumentos ‘femeninos’ (con una variedad de cordófonos que incluyen salterios y arpas) por parte de mujeres,<sup>54</sup> en el mundo romano esto se ve contrariado: los instrumentos ‘femeninos’ quedan vedados para las mujeres libres y, sospechados de fomentar vicios orientales, permanecen desaconsejados o relegados a los márgenes sociales.

48 *Cfr.* De Simone (2020:398,400-401)

49 *Cfr.* González Galera (2016). Una pequeña lista de mujeres músicas, actrices y bailarinas en los registros epigráficos, en el apéndice a Evans (2014)

50 *Cfr.* Vendries (2007:59-60)

51 *Cfr.* Vendries (2007:60-61). Estas consideraciones aplican a los aficionados y solo como una generalidad; obsérvese que en el registro epigráfico hay menciones de *sambucistriae*. *Cfr.* apéndice a Evans (2014).

52 En griego σπάδιξ. Barker piensa que es un tipo de lira (1989:254), pero no hay certezas al respecto.

53 *Cfr.* Vendries (2007:60-61). La *pandura* (πανδοῦρα) es un laúd de mango. *Cfr.* Landels (1999:77-78). De acuerdo con Pollux (4.60) tenía tres cuerdas (τρίχορδον).

54 *Cfr.* Matthiesen (1999:270-285)



### c) *La puella docta*

Mucho se ha escrito sobre las coordenadas sociales de la mujer elegíaca, objeto de amor preferido en este género. Sus rasgos más relevantes, como su autodeterminación y su necesidad de dinero o regalos, junto a varios otros indicios, ha llevado a la crítica a considerar que se trata de una cortesana. No una prostituta callejera, sino una mujer educada e independiente que recibe a sus amantes / clientes en su casa. Estudiosos como Sharon James han sostenido que el modelo para este personaje es la *meretrix* de la comedia nueva y romana (2003:21). Sin negar totalmente esto, Aldo Setaioli afirma que se trata más bien de una innovación de los *poetae novi* romanos, y que el modelo que subyace es Volumnia Cytheris, amada de Galo y tematizada por él.<sup>55</sup> Giusto Traina (1994) deja abierta la cuestión sobre el origen de esta mujer, liberta de Publio Volumnio Eutrabelo, pero Alison Keith (2011), sobre evidencia epigráfica, sostiene la idea de que es una esclava de origen griego. Mima famosa,<sup>56</sup> supo relacionarse con personajes encumbrados del partido cesariano, como Bruto y Marco Antonio.<sup>57</sup> En la anécdota que refiere Cicerón (*Fam.* 9.26.1-2), la encontramos en un banquete de varones, dando sus servicios a su patrón y escuchando las conversaciones. Esto coincide con la tradición de las *ἑταίραι* griegas que mencionamos más arriba, y si Cytheris no fue educada desde niña en una institución *ad hoc*, tal vez lo haya sido en la *familia* de Volumnio, posibilidad que señala Traina (1994:109). Creemos que en una sociedad de élite homosocial como la de Roma, el hecho de que una mujer de baja extracción se haya mantenido vigente en su cumbre no puede atribuirse solo a encantos y favores sexuales o al mero ascendiente de su patrón. Debió ser, al menos, tan inteligente como para merecer la atención (aunque irritada) de Cicerón, y lo suficientemente talentosa como para conmovirlo en la performance que refiere Servio (*vid. infra* nota 51).

No podemos dejar de señalar el paralelo que vemos entre la incomodidad de Cicerón en el banquete de Volumnio y los viejos criticones que menciona Propertio:

Ista senes licet accusent convivia duri:  
nos modo propositum, vita, teramus iter.  
illorum antiquis onerentur legibus aures:  
hic locus est in quo, tibia docta, sones,  
quae non iure vado Maeandri iacta natasti,  
turpia cum faceret Palladis ora tumor. (2.30b.13-18)

Los viejos rigurosos pueden incriminar esos banquetes; nosotros, [mi] vida, aprovechemos nomás el camino que se [nos] abre delante. Los oídos de aquellos están agobiados por las viejas reglas: este, sabio aulós, es el lugar para que suenes, tú que desechado injustamente nadaste en las aguas del Meandro al afear la hinchazón la cara de Palas.

55 Referido por De Simone (2020:404). Servio afirma "hic autem Gallus amavit Cytheridem meretricem, libertam Volumnii, quae, eo spreto, Antonium eunte ad Gallias est secuta" [Pero este Galo amó a la cortesana Cytheris, liberta de Volumnio, la cual, luego de dejarlo, siguió a Antonio que iba a las Galias] (*Buc.* 10.1)

56 Arte que implica el dominio por lo menos de la actuación y la danza. En el caso de Cytheris habría que añadir el canto, si damos crédito a la noticia de Servio (*Buc.* 6.11): "dicitur autem ingenti favore a Vergilio esse recitata, adeo ut, cum eam postea Cytheris meretrix cantasset in theatro, quam in fine Lycoridem vocat, stupefactus Cicero, cuius esset, requireret." [Por otra parte se dice que fue declamada por Virgilio con enorme aprobación, tanto que, cuando después la cantó en el teatro la cortesana Cytheris, Cicerón estupefacto llamó a Lycoris y preguntó de quién era.]

57 Y de Marco Fufio Caleno, como algunos sostienen. *Cfr.* Traina (1993:118)

Los viejos son *duri*, no solo rigurosos sino también resistentes e insensibles, y denuncian los banquetes en función de viejas reglas y usanzas, como parece ser, según vimos, la actitud de los conservadores frente a los banquetes y, como veremos, frente a las mujeres ilustradas y las relaciones inconvenientes. La que aparece por ende cuestionada y acusada aquí es la *tibia*, porque es femenina y *docta* en medio de un banquete seguramente de varones. Frente al aulós, los viejos aparecen alineados con Minerva, y de esta y de aquellos parece decirse que actúan injustamente y para cuidar las apariencias. Podemos entrever detrás del aulós a Cintia y lo femenino; la *tibia docta* incomprendida simboliza de algún modo a la *puella docta*. De hecho la apóstrofe a la *tibia* irrumpe sorpresivamente en el contexto del ‘nosotros’ anterior. En la última sección (25-40) el poeta propone de algún modo la evasión (tal vez por el *iter propositum*) hacia un *locus amoenus* que recuerda el dominio de Febo de 3.3.25-36, donde las musas y Baco finalmente podrán hacerle justicia a Cintia (y seguramente al aulós).

Retomando la presencia de ciertas mujeres en los banquetes, tiene sentido preguntarse si no es la cualidad de la ‘doctitud’, masculina por definición, la que les permite a las *ἑταίραι* codearse con el mundillo masculino, y a la vez, la que incomoda profundamente a hombres como Cicerón.<sup>58</sup> El programa helenístico de *παίδεῖα* que señalábamos logró operar cierta igualación, al permitir que la mujer *ingenua* pudiera instruirse, y esto produjo un nuevo paradigma, el de la *matrona docta*. Varios son los ejemplos de este tipo de ilustración femenina en la sociedad romana. En primer lugar, Cornelia, la madre de los Gracos y promotora del llamado ‘círculo de los Escipiones’; su hija Sempronia;<sup>59</sup> Cornelia Metela, quinta esposa de Pompeyo Magno, y Sulpicia la ‘elegíaca’. Admiradas todas por su *humanitas*, al menos las dos primeras fueron, por otro lado, objeto de estigmatización por parte de la facción conservadora. Salustio, en el retrato que hace de Sempronia (*Cat.* 2.25), enumera sus cualidades, pero las presenta como un exceso, por encima del *decus* y de la *pudicitia*. Y el hecho de que señale que “*multa saepe virilis audaciae facinora commiserat*” [ya muchas veces había cometido transgresiones propias de una audacia viril], sugiere que el haberse ilustrado figura entre estos actos audaces que corresponden a un varón. Esta avanzada femenina incomodaba ciertamente al núcleo homosocial más conservador, que veía en esto un acto subversivo de arrogancia e intromisión en su dominio, y trató de deslegitimarlo mediante frecuentes acusaciones de inmoralidad.<sup>60</sup> A pesar de estos embates en contra, las virtudes del nuevo paradigma siguieron consolidándose, pero sus menciones comenzaron a mostrar reparos: se dejaba en claro que las nuevas virtudes femeninas se daban en el marco del cumplimiento de los deberes maritales o filiales. Esto lo podemos apreciar en el caso de Calpurnia, la tercera esposa de Plinio el Joven, y en el de la hijastra de Estacio, como señala De Simone (2020:403). En nuestro corpus, Ovidio llama *doctissima* a su ¿hijastra? Perila, pero deja claro que sus talentos fueron orientados por el *pater familias*, y que prosperan en el marco de *mores pudici* (*Tr.* 3.7). El nuevo paradigma, pues, fue tolerado según esta nueva modalidad ‘domesticada’ y subordinada, al menos en apariencia, al varón a cargo.

Sharon James señala que en los últimos años de la República las mujeres de la élite se volvieron más independientes y más liberadas sexualmente, lo cual posibilitó que los matrimonios se basaran cada vez más en coincidencias

<sup>58</sup> Y a Juvenal (6.434-456), entre otros.

<sup>59</sup> V. Lindgren (2015:96-101) para semblanzas de Cornelia y Sempronia, por quien la autora titula su libro. Destaca también los casos de Clodia (101-104), Calpurnia (94-96) y la hijastra de Estacio (93-94).

<sup>60</sup> *Cfr.* Hemelrijk (2015:297-298)

amoras o elecciones personales y no en el deber de atender el provecho de las familias (2003:214). No podemos probar que el nuevo paradigma haya tenido que ver con esto, pero creemos que está de algún modo relacionado. Frente a estas innovaciones, las medidas moralistas de Augusto retomaron la postura conservadora, y las leyes que buscaron robustecer el matrimonio y extirpar el adulterio pusieron coto a los amores extramatrimoniales entre las personas de buena cuna. Las *ingenuae* cultas quedaban, pues, vedadas por fuera del matrimonio, y este reforzaba su índole de contrato. Sin embargo había quienes, siendo en igual o mayor medida doctas, quedaban disponibles, exceptuadas de estas restricciones moralistas: las *ἐταίρια*. La genialidad de Galo radica en parte en elegir a una de ellas para proponerla como modelo, y así Volumnia Cytheris queda textualizada como Lycoris. Y con este gesto inicia una verdadera protesta. Coincidimos con James en que

if elegy flourishes around the time of Augustus's first and failed attempt to force the elites into marriage and to punish adultery as a state crime rather than a private matter, it does so as an implicit protest, as scholars have well recognized, against Augustus's incursions into private life. (2003:214)

Si Augusto confisca el cuerpo de las mujeres para una procreación de Estado y se inmiscuye en la vida privada de los ciudadanos, hay que encontrar un nuevo espacio privado que escape de la jurisdicción del César; este es, según James, el cuerpo de la *ἐταίρια* (2003:218). Aunque construcción de poetas varones, la *puella* deja de ser, sin embargo, mero espacio practicado por el varón para asumir un lugar de poder. Frente al *princeps*, que avanza sobre los amantes, el poeta responde declarando la independencia de un territorio en el que se milita por una *domina* docta asimilada a Apolo tal vez mejor de lo que pretende estarlo Augusto. Por eso en su territorio sí pueden vivir seguras las musas, la poesía, la música, la mujer, y el mismo poeta, sin temor de que sean proscritos ni tampoco corrompidos al integrárselos a una industria de propaganda.

Aspecto relevante de la inversión operada es que esta mujer, reverenciada y empoderada frente al varón, es una 'infame', en el caso de Lycoris / Cytheris, liberta y extranjera. Una *infamis* que, en la vida real por sus atractivos, y por el genio de Galo en la literatura, consigue una alta circulación en el mundillo erudito y poderoso de los varones.<sup>61</sup> Sea por la extensión del ideal helenístico, sea por el éxito del personaje de Galo,<sup>62</sup> la demanda de *puellae doctae* parece haber crecido, y en Roma, como dice Ovidio, "sunt tamen et doctae, rarissima turba, puellae; / altera non doctae turba, sed esse volunt" [hay también, sin embargo, muchachas cultas, grupo muy poco numeroso [y] el otro grupo, no cultas, pero que quieren serlo] (*Ars* 2.281-282).

#### d) La *puella musica*

Sumamente importantes son, a nuestro juicio, los elementos musicales en la construcción de la *docta puella*. Pensamos que hay buenas razones para esto: los instrumentos y el canto están asociados tanto a la *παιδεία* en general como a la instrucción de una *ἐταίρια*, pero también a la magia (pensemos en los hechos prodigiosos que protagonizan las liras, y en el uso mágico del sistro),

<sup>61</sup> Cfr. Keith (2011:34-35)

<sup>62</sup> Según Keith (2011:32) el nombre Lycoris, ya presente en el registro epigráfico antes de la época de Augusto, se habría extendido aún más por influjo de la popularidad de los *Amores* de Galo.

y a la 'magia' de la seducción amorosa. Y fundamentalmente, el canto y los cordófonos están asociados íntimamente a la poesía.

Ovidio prescribe, para el grupo de muchachas que quieren ser cultas, aprender a tocar la cítara (*Ars* 3.319).<sup>63</sup> Se les recomienda, pues, saber cantar y tocar un instrumento de cuerdas como recurso para tener éxito en el amor, como lo tienen las *puellae doctae*, que pueden elegir amante y tenerlo a su merced. En nuestro corpus, la *puella docta* es presentada algunas veces con una lira, y tocándola con manos 'doctas'; esta combinación infaliblemente enamora (*Ov. Am.* 2.4.28; *Prop.* 2.1.9). Toca la *lyra* Corina (*Ov. Am.* 2.11.32), pero por sobre todas, Cintia (*Prop.* 1.2.26, 1.3.42, 2.1.9, 2.3.19-20).<sup>64</sup>

Safo aparece como modelo integral y referencia de doctitud en Ovidio. Por un lado, integrada al canon poético erótico (*Ars* 3.331; *Rem.* 761) y maestra de amor para las muchachas (*Tr.* 2.1.365), y por otro, dotada de rasgos de *femina docta* (*Ep.* 15; *Am.* 2.18.26,34; *Tr.* 3.7.20).<sup>65</sup> En la carta de Safo a Faón ya su misma letra da a conocer su mano *studiosa*,<sup>66</sup> que puede escribir en diferentes metros: habitualmente versos líricos, con el *barbiton*, pero en esta oportunidad, dísticos elegíacos (1-6). Efectivamente, es poetisa (181), tan famosa como Alceo (29-30) y recibió el arte y el oficio de Apolo (181-184, lira como *munus*). Y por otro lado, hacer música la volvía seductora a los ojos de Faón, que le robaba besos mientras cantaba (31-32),<sup>67</sup> esta seducción o desinhibición parece entorse en el "quid enim lascivius illa?" [¿qué hay, pues, más sensual que ella?] de *Ars* 3.331.

Como ya hemos dicho, no encontramos en nuestro corpus cordófonos 'femeninos' en manos de mujeres; lo que llama la atención es que en la construcción de la *puella docta* intervenga casi siempre el instrumento más masculino, la lira de cáscara. Ya expusimos algunas razones al respecto más arriba, y podemos agregar alguna más. Por un lado, la lira de cáscara era el instrumento indicado para aficionados y principiantes, ya que la *cithara* solía estar más ligada al uso profesional. Por el otro, creemos que la lira, cuyo prestigio teórico aumenta su potencial simbólico, es el instrumento y el término más adecuado para el uso poético de nuestros autores. Como hemos dicho, en Ovidio los términos lira / cítara parecen confundirse, y no sería extraño que esto suceda para que se condense en una sola imagen la potencia simbólica de la lira con la celebridad de la figura del citaredo. Pensamos pues, que no hay mejor recurso para acentuar el perfil docto de la *puella* que dotarla de la lira, el atributo musical de Apolo, con un uso claramente citaródico.

También ya señalamos que en el *Corpus Tibullianum* los cordófonos aparecen siempre en manos de Apolo. En los demás poetas, solo las mujeres compiten con el dios en esto, lo cual es un dato significativo. Si comparamos cómo está construido Apolo con las características de la *puella docta*, podemos trazar algunas correspondencias, sobre todo con Cintia. Como vimos, el instrumento común es la lira, que ambos usan, bien con el plectro, bien con los dedos. El plectro de Apolo es de marfil (*Prop.* 3.3.25; *Tib.* 3.4.39), los dedos de Cintia son

63 No deja de ser sugestivo que Ovidio diga después desde el exilio, tratando de recomponer su situación, que estas instrucciones fueron escritas "*solis meretricibus*" (*Tr.* 2.1.303)

64 Hablamos de la lira propiamente dicha, la lira de cáscara.

65 En *Am.* 2.18 hay simplemente alusiones a la carta de Safo a Faón (*Ep.* 15). En *Tr.* 3.7 Ovidio le dice a Perila *doctissima* que solo Safo puede superar su poesía.

66 Es una mano *studiosa* en varios sentidos: instruida, intelectualmente inquieta, pero también llena de afanes.

67 *Cfr. Am.* 2.4.16.

de marfil (Prop. 2.1.9). Apolo no solo toca sino que canta mientras toca, como un citaredo (Prop. 2.31.5-6; Tib. 3.4.41)<sup>68</sup> y también Cintia ejecuta un *carmen*, es decir, canta acompañándose (Prop. 2.1.9).

Por otro lado, Apolo despliega una belleza extraordinaria (Tib. 2.5.7-8; 3.4.25), como Cintia (Prop. 2.3.9-16), que recibió sus cualidades de los dioses (Prop. 2.3.27-28); el poeta la describe rubia (como Apolo)<sup>69</sup> y con otros rasgos de divinidad: “fulva comast longaeque manus, et maxima toto / corpore, et incedit vel Iove digna soror” [Su cabellera es rubia, largas sus manos, y sobresaliente en todo su cuerpo, y camina como si fuera la hermana digna de Júpiter] (Prop. 2.2.5-6). Apolo, a su vez, es descrito en clave femenina en Tib. 3.4.29-36: su blancura es como la de una *virgo deducta*, como la de los lirios que entretejen las *puellae*. Por su parte, Cintia recibió los poemas de Apolo mismo (Prop. 1.2.27), es corifea de las musas (2.30.37-38), y puede suplantar al dios como inspiración del poeta (2.1.3-4). Otro elemento importantísimo de caracterización es la cabellera, que ameritaría ser profundizado e interpretado; nos limitaremos a señalar que se hace alusión al cabello de Apolo con mucha frecuencia: sin cortar y suelto, cae largo sobre su cuello (Tib. 1.4.37-38; 2.5.121-122; 3.4.27-28). Así aparece el cabello de las *puellae*: la amada de Ovidio tiene una cabellera que Apolo y Baco envidiarían (*Am.* 1.14.31); Corina se le presenta al poeta con el pelo suelto sobre el cuello (*Am.* 1.5.10), como lo lleva también Cintia en Prop. 2.3.13.

Los puntos de contacto mencionados nos hacen suponer que hay una búsqueda deliberada de isomorfismo entre Apolo y la *puella docta* en su construcción, a los que también se suma Safo. De alguna manera, la práctica del arte citaródico o la dedicación a la poesía posibilitan que las *puellae* se asimilen a su dios tutelar, fundamentalmente por su ‘doctitud’, pero también por su aspecto físico (Prop. 2.3.9-28). Las amadas de los poetas elegíacos también van a sufrir una metamorfosis en sus nombres: Volumnia Cytheris va a ser textualizada por Galo como Lycoris, y las amadas en los poemas de Propertio y Tibulo van a devenir Cintia y Delia, respectivamente. Las tres reciben nombres relacionados con Apolo: Lycoris por Λυκωρεῖς, un nombre antiguo de Delfos, y este a su vez, de Λυκωρεύς, un hijo de Apolo;<sup>70</sup> Cintia y Delia a su vez, de epítetos y advocaciones del dios: Cintio, por el monte Cinto u Ortigia en Delos, lugar de su nacimiento, por lo cual, también Delio.

Una hipótesis adicional, que puede resultar interesante, surge de considerar el esfuerzo de Augusto por asimilar su figura con la de Apolo. Como señala Morgan (2018:130)

One of the most striking features of the early Augustan Principate is the highly stylised and publicised assimilation of the princeps with the god Apollo – not just any Apollo, but Apollo in the guise of citharoedus, ‘the lyre-player’. This assimilation had already begun to take shape during the Triumviral period, but it became especially important in the aftermath of Octavian’s defeat of Mark Antony and Cleopatra at the Battle of Actium, culminating eventually in the dedication of the magnificent Temple of Apollo on the Palatine Hill.

68 Canta acompañándose, aunque en estos caso sea una lira.

69 En Tib. 3.4.28 se dice que la cabellera de Apolo es *myrtea* (del color del tronco del arrayán).

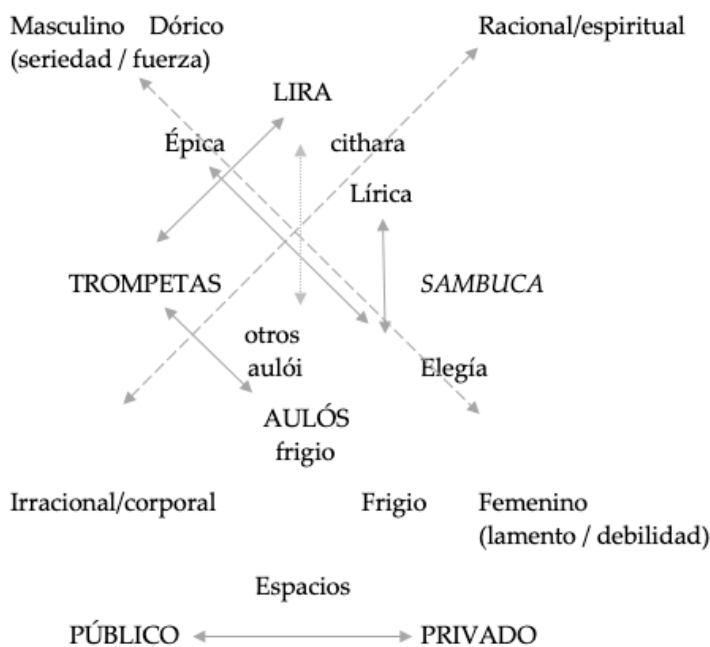
70 Higino cuenta entre los hijos de Apolo a “Lycoreus ex nympha” (*Fab.* 161.1). Mayor información brinda un escolio: “Κωρύκιον: ἄντρον ἐν Παρνησσῶ. κέκληται δὲ ἀπὸ νύμφης Κωρυκίας, ἧς καὶ Ἀπόλλωνος παῖς Λυκωρεύς, ἀφ’ οὗ Λυκωρεῖς οἱ Δελφοί.” [Coricio: caverna en el Parnaso. Se ha llamado así por la ninfa Coricia; de ella y de Apolo (nació) el niño Licoreo, por quien a Delfos (se le dice) Licoreos” (*Scholia in Apollonii Rhodii Argonautica vetera* 183:1)

Como parte importante de esta maniobra política, Augusto había transformado el espacio urbano haciendo colindar su casa con el nuevo templo, lo que generaba la idea de cierta ‘cohabitación’ o familiaridad. Por otro lado, también venía procurando la convergencia de su imagen con la de Apolo: hay testimonios de estatuas del *princeps* con los atributos del dios;<sup>71</sup> y lo que es aún más relevante, es posible que, como piensa Barchiesi (2005:284), la estatua del pórtico de Apolo imitara los rasgos del *princeps*. Se trata de la estatua que describe Propertio en el pórtico recién inaugurado: “hic equidem Phoebus visus mihi pulchrior ipso / marmoreus tacita carmen hiare lyra” [Por cierto este Febo de mármol me ha parecido más bello que el mismo [dios], y que está cantando un poema con su callada lira] (Prop. 2.31.5-6). ¿Estamos en condiciones de afirmar que Augusto condicionó la inversión de roles de poder en la elegía y la construcción de la *puella citharoeda*? Creemos que todavía hay mucho por indagar. De todos modos, pensamos que la imagen de una *puella docta* citareda es sumamente elocuente, y que habría dado mucho que pensar para esta época.

### 3. Conclusiones

A pesar del desarrollo más bien descriptivo de este trabajo, no hemos dejado de tener presentes las hipótesis que esbozamos en la introducción. Ellas han servido de guía para ordenar la evidencia, que creemos suficiente y esperamos que así también pueda juzgarlo el lector.

Pensamos que el análisis que hemos hecho puede entenderse en el marco de una serie de oposiciones, de género (masculino, seriedad, fuerza / femenino, lamento, debilidad), de principios (espiritual, racional / corporal, irracional), de géneros (elegía / no elegía), de espacios (público / privado), que podrían expresarse en otro cuadro, complementario:



71 Cfr. Morgan (2018:140).

Hemos girado el cuadro anterior, de modo que quedara dispuesto más hacia la derecha lo propio del ámbito privado, y más a la izquierda lo propio del espacio público, y hemos añadido otros elementos y oposiciones.<sup>72</sup> Como toda generalización, tiene sus inconvenientes, y no hay que perder de vista que es solo eso, un bosquejo para visualizar espacialmente, y de manera aproximada, las oposiciones. La ubicación de los géneros en este ‘mapa’ es absolutamente tentativa, y está ligada más bien a su relación con los instrumentos, en especial la ubicación de la elegía, que es absolutamente una interpretación nuestra. No es una poesía femenina, dado que es escrita por hombres, pero logra poner hasta cierto punto a la mujer en el centro, y con esto se constituye en una especie de inversión de la épica: no se canta la κλέος de los hombres, como propone Quintiliano (*Inst.* 1.10.31) sino que se canta el poder de una mujer; no sucede en los cuerpos de los hombres nobles a campo abierto, sino en el ámbito privado y el cuerpo de una mujer *infamis*.

*Infames* resultan para la alta sociedad romana todos los instrumentos fuera de la lira o la *cithara*; solo estos convienen al *decus* de una persona libre. De este modo, la mayoría de los instrumentos son tocados siempre por ‘otros’, generalmente libertos, esclavos, y muchas veces extranjeros. La infamia propia de estas personas tiene su correlato simbólico o práctico en los instrumentos: el aulós es desechado por Minerva y mirado con recelo en los banquetes; las arpas y salterios son excluidas por ser orientales. Uno podría pensar que el aulós despierta reparos por ser un ‘instrumento de Marsias’, pero la trompeta no sufre mella en su valoración, y los que quedan estigmatizados son, en realidad, los instrumentos femeninos, porque predisponen a la lujuria.

La *cithara* y el canto, atributos de Apolo, podían abrir una posibilidad de ascenso, aunque limitado o efímero, al citado infame. Dominar el arte del dios con un instrumento masculino garantizaba los máximos reconocimientos. A la mujer elegíaca, que en sí misma es más bien como una *tibia* –instrumento de las ἑταίραι, infame pero docta a su modo–, el recurso a la lira potencia su ‘doctitud’ y la asimila al poderoso dios protector del principado. Así, la *puella* acumula más atributos considerados masculinos que refuerzan su posición de relativo poder.

De entre las hipótesis provisionales del comienzo, la primera es la que pretendemos haber comprobado de algún modo. Estamos seguros de que los saberes musicológicos y musicales pueden facilitar claves de acceso a las sutilezas que entraña un género como la elegía. No debe sorprendernos, pues, que la poesía eche mano a tantas alusiones musicales, pues constituyen mensajes que el poeta sabía que los lectores meta podían comprender inmediatamente. Pensamos que hay alusiones cuyo referente tal vez ya esté irremediabilmente perdido para nosotros. No es el caso de la mayoría de las referencias musicales; aquí, es la frecuente desatención a los saberes musicales la que ha determinado que muchas veces no podamos recuperar parte del mensaje. Oímos decir cada tanto que no importa la distinción entre una flauta y un oboe, como si para los lectores de la época diera igual, o como si no estuvieran disponibles las herramientas para dirimirlo, o nunca fuera momento para rectificarlo. Consideramos, por todas estas razones, fundamental que integremos más plenamente la música a nuestros estudios clásicos, y que dejemos de percibirla como un cuerpo extraño (los extraños somos en realidad nosotros), de manera que paulatinamente podamos “desarrollar en nosotros las aptitudes

<sup>72</sup> Agregamos la oposición entre lira y aulós, que refleja la competencia entre Marsias y Apolo aludida en *Fast.* 6.707-708; tres géneros y las oposiciones que se dan entre ellos en nuestro recorte.

mínimas que nos permitan recuperar los aspectos musicales fundamentales de la παιδεία antigua, estrechamente ligados al quehacer poético” (Antonini 2020:20). Parfraseando a Quintiliano, nadie de nosotros pondría en duda la necesidad de leer a los poetas y producir conocimiento sobre su obra, pero *cur hi sine musice?*



## Bibliografía

- » Antonini, S. (2020). "Una versión musical del Poema I de Safo". *Dramaturgias* 15, 17-33. Disponible en: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/35747>
- » Barchiesi, A. (2005). "Learned Eyes: Poets, Viewers, Image Makers". En: Galinsky, K. (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*. Cambridge: Cambridge University Press, 281-305.
- » Barker, A. (1984). *Greek Musical Writings. Volume I: The Musician and his Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Barker, A. (1989). *Greek Musical Writings. Volume II: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Bélis, A. (1986). "L'aulos phrygien", *RA* 1, 21-40.
- » Bélis, A. (1989). "L'organologie des instruments de musique de l'Antiquité: chronique bibliographique", *RA* 1, 127-142.
- » Bourdieu, P. (2007). *La miseria del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. I: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- » De Simone, M. (2020). "Music and Gender in Greek and Roman Culture: Female Performers and Composers". En: Lynch, T.; Rocconi, E. (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley, 397-408.
- » Evans, J. (2014). *War, Women and Children in Ancient Rome*. New York: Routledge.
- » Gaertner, J. (2005). *Ovid Epistulae ex Ponto, Book I*. Oxford: Oxford University Press.
- » González Galera, V. (2016). "L'hydraulis en spectacles civils i militars: un matrimoni d'organistes d'Aquincum a CIL III, 10501 = CLE 489", *SEBarc* 14, 109-117.
- » Hemelrijk, E. (2015). "The Education of Women in Ancient Rome". En: Bloomer, W. (ed.), *A Companion to Ancient Education*. Chichester: Wiley-Blackwell, 292-304.
- » Hornbostel, E.; Sachs, C. (1914). "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie*, 46.4-5, 553-590. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20050308090632/http://www.uni-bamberg.de/ppp/ethnomusikologie/HS-Systematik/HS-Systematik>
- » James, S. (2003). *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- » Keith, A. (2011). "Lycoris Galli/Volumnia Cytheris: a Greek Courtesan in Rome", *EuGeStA* 1, 23-53. Disponible en: <https://eugesta-revue.univ-lille.fr/pdf/2011/Keith.pdf>
- » Landels, J. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*. London: Routledge.
- » Lawergreen, B. (2007). "Etruscan musical instruments and their wider context in Greece and Italy", *Etruscan Studies* 10, 119-138
- » Lindgren Liljenstolpe, E. (2015). *Sempronia's Song. Attitudes to Women's Music-making in Ancient Rome*. Uppsala: Uppsala Universitet.
- » Littlewood, R. (2006). *A Commentary on Ovid: Fasti Book VI*. Oxford: Oxford University Press.

- » Matthiesen, T. (1999). *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- » Morgan, H. (2018). *Music, Spectacle, and Society in Ancient Rome, 168 BC – AD 68* (tesis doctoral). Oxford University.
- » Nobili, C. (2011). "Threnodic Elegy in Sparta", *GRBS* 51, 26-48.
- » Pérez de Arce, J.; Gili, F. (2013). "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana", *Revista Musical Chilena*, 219, 42-80. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf>
- » Richardson, L. (1976). *Propertius Elegies I-IV*. Norman: University of Oklahoma Press.
- » Traina, G. (1994). "Licoride, la mima". En: Frascchetti, A. (ed.), *Roma al femminile*. Roma-Bari: Laterza, 95-122.
- » Vendries, C. (1999). *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain*. Paris: Éditions L'Harmattan
- » Vendries, C. (2004). "Une musicienne et son instrument à cordes sur une stèle funéraire de Dion en Macédonie. Enfin le *nablium*?", *BCH* 128-129, 469-502. Disponible en <https://doi.org/10.3406/bch.2004.7360>
- » Vendries, C. (2007). "Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique. De la théorie musicale à la pratique instrumentale", *Clio: Histoire, Femmes et Sociétés* 25, 45-63.
- » Veyne, P. (1983). *L'Élégie érotique Romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil.
- » Vincent, A. (2016). *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'occident Romain*. Rome: École Française de Rome.
- » West, M. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- » Wyke, M. (1989). "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy", *Helios* 16.1, 25-47.
- » Wyslucha, K. (2018). "*Tibia* and *Tuba* at the Crossroads of Funerary and Nuptial Imagery", *Greek and Roman Musical Studies* 6-1, 79-95.

## ANEXO I

### Descripción organológica de los instrumentos

El sistema decimal de Dewey adoptado en la clasificación de Hornbostel-Sachs<sup>73</sup> se presta especialmente para caracterizar los instrumentos antiguos, en cuanto permite detener la descripción en el punto donde terminan las certezas.

1: IDIÓFONOS: el sonido es producido por la vibración del cuerpo mismo del instrumento

- 11: Idiófonos de golpe
- 111: Idiófonos de golpe directo
- 111.1: Idiófonos de entrechoque
- 111.14: **Vasos de entrechoque**
- 111.141: Naturales o excavados, o **castañuelas** *crotalum*
- 111.142: De metal, o **címbalos** *cymbalum = aera*
- 112: Idiófonos de golpe indirecto
- 112.1: Idiófonos de sacudida, o **sonajas**
- 112.12: Sonajas de marco
- 112.122: Sonajas de deslizamiento *sistrum*

2: MEMBRANÓFONOS: el sonido se produce por la vibración de membranas estiradas rígidamente

- 21: Membranófonos de golpe
- 211: Membranófonos de golpe directo
- 211.3 **Tambores de marco, o cajas** *tympanum*

3: CORDÓFONOS: el sonido se produce por la vibración de cuerda(s) estirada(s) rígidamente

- 32: Cordófonos compuestos
- 321: Cordófonos compuestos de cuerdas paralelas, o **laúdes**
- 321.2: Laúdes de yugo, o **liras** *fides*<sup>74</sup>
- 321.21: Liras de cáscara *lyra = chelys*  
*= testudo*  
*barbitos*
- 321.22: **Liras de caja** *cithara*  
*nablia*

4: AERÓFONOS: el sonido se produce por aire excitado directamente

- 42: Aerófonos con resonador
- 421: Aerófonos de filo, o **flautas**

<sup>73</sup> Utilizamos la terminología castellana de Carlos Vega referida en Pérez de Arce; Gili (2013).

<sup>74</sup> Podría provenir del griego σφίδες, que según el *Lexicon* de Hesiquio significaría χορδαὶ μαγειρικαί [cuerdas de carnicero = de tripa]. En este sentido, lo tomamos como hiperónimo, al menos de liras y cítaras, si bien podría haberse usado para todos los cordófonos (compuestos) antiguos. *Cfr.* Vendries (2004:481-482)

- 421.1: Flautas sin canal de insuflación, o **pitos**  
421.11 Pitos longitudinales  
421.112 Pitos longitudinales en juego, o **flautas de Pan**  
*fistula = harundo*  
= *calamus*  
= *avena*
- 422: Aerófonos de lengüeta, o **caramillos**  
422.1: Caramillos de dos lengüetas, u **oboes**  
422.11 Oboes independientes  
422.111 Oboes independientes de tubo cilíndrico  
422.121 Oboes en juego de tubo cilíndrico *tibia*  
= *buxus / buxum*  
= *lotos*
- 423: Aerófonos de vibración labial, o **trompetas**  
423.1: Trompetas naturales  
423.12: Trompetas de tubo  
423.121: Trompetas longitudinales *classicum*<sup>75</sup>  
423.121.1: De tubo recto, o **tubas**  
423.121.12: con boquilla *tuba*  
423.121.2: De tubo curvo, o **cornos**  
423.121.22: con boquilla *cornu = bucina*  
*lituus*

<sup>75</sup> Primeramente un toque musical distintivo, en el campamento, para anunciar la llegada de un magistrado con *imperium*, convocar a asamblea castrense, o dar la alarma nocturna, y en la ciudad, para convocar los *comitia centuriata* o ratificar una condena capital. Tocado tanto por tubas, *cornua* y *bucinae* en el campo, y por el cornu en la ciudad, pronto parece haber sido utilizado para referir por metonimia a estos instrumentos. (cfr. Vincent 2016:136-141)

## ANEXO II

### Índice de términos por tipo organológico, y sus ocurrencias

#### IDIÓFONOS

##### » Vasos de entrechoque

111.141 castañuelas

*crotalistría*  
(> *crotalum* > κρόταλον)<sup>76</sup> Prop. 4.8.39

111.142 címbalos

*cymbala* (> κύμβαλον) Ov. *Ars* 1.537; Prop. 3.17.36, 3.18.6

*aera* (= *cymbala* por metonimia) Ov. *Ars* 2.610; Prop. 4.7.61

##### » Sonajas

111.122 sonajas de deslizamiento

*sistra* (> σείστρον) Ov. *Am.* 2.13.11, 3.9.34; *Ars* 3.635; *Pont.* 1.1.38  
En singular: Ov. *Pont.* 1.1.45; Prop. 3.11.43

*aera* (= *sistra* por metonimia) Tib. 1.3.24, 1.8.22

#### MEMBRANÓFONOS

##### » De golpe directo

211.3 Tambores de marco

*tympana* (> τύμπανον) Ov. *Ars* 1.538; *Ep.* 4.48; Prop. 3.3.28, 3.17.33

*taurea terga*  
(= *tympana* por metonimia) Ov. *Fast.* 4.342

#### CORDÓFONOS

##### » Laúdes

321.2 (-6) Liras en general

<sup>76</sup> Incluimos los términos que designan a los ejecutantes, indicando el instrumento que supone.

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| <i>fides</i>                         | Ov. <i>Ep.</i> 5.139, 15.23; <i>Fast.</i> 5.104; Prop. 4.7.61  |
| <i>fidicen</i> (> <i>fides</i> )     | Ov. <i>Pont.</i> 4.16.28   |
| 321.21 (-6) Liras de cáscara         |  |
| <i>lyra</i> (λύρα)                   | Ov. <i>Am.</i> 1.1.12, 1.1.16, 1.8.60, 2.11.32, 2.18.26, 2.18.34, 3.9.24, 3.12.40; <i>Ars</i> 2.494, 3.50, 3.142, 3.321, 3.326, 3.400; <i>Rem.</i> 336, 705, 753; <i>Ep.</i> 3.118, 15.29, 15.183, 15.198, 15.200, 16.182; <i>Tr.</i> 4.1.16, 4.10.50; <i>Pont.</i> 3.4.46, 4.28; <i>Fast.</i> 2.82, 2.104, 5.54, 5.106, 5.415, 5.667, 6.812; Prop. 1.2.26, 1.3.42, 2.1.9, 2.3.20, 2.26.18, 2.31.6, 3.2.4, 3.3.14, 4.1.32, 4.5.58, 4.6.32, 4.6.36; Tib. 3.4.38, 3.8.22 |
| <i>chelys</i> (χέλυς = <i>lyra</i> ) | Ov. <i>Ep.</i> 15.181  |
| <i>testudo</i> (= <i>lyra</i> )      | Prop. 2.34.79  |
| <i>bárbitos</i> (βάρβιτον)           | Ov. <i>Ep.</i> 15.8  |
| 321.22 (-6) Liras de caja            |  |
| <i>cithara</i> (> κιθάρα)            | Ov. <i>Ars</i> 1.11, 3.319; <i>Rem.</i> 753; <i>Ep.</i> 3.116, 15.202; <i>Pont.</i> 4.8.75; <i>Fast.</i> 2.115; Prop. 2.10.10, 4.6.69; Tib. 2.3.12, 2.5.2, 3.4.69  |
| <i>nablia</i> (> νάβλας / νάβλα)     | Ov. <i>Ars</i> 3.327   |
| Partes / accesorios                  |  |
| a) plectro                           |  |
| <i>plectrum</i> (> πλῆκτρον)         | Ov. <i>Ars</i> 3.319; <i>Ep.</i> 3.113, 15.198; Prop. 2.3.19, 3.3.25, 4.2.32; Tib. 3.4.39  |
| b) cuerdas                           |  |
| <i>nervi</i>                         | Ov. <i>Am.</i> 1.1.18; <i>Ep.</i> 15.13; Prop. 3.3.3, 3.3.35.<br>En singular: Ov. <i>Pont.</i> 4.8.76  |
| <i>fila</i>                          | Ov. <i>Am.</i> 1.8.60; <i>Ars</i> 2.494; <i>Fast.</i> 5.106  |
| <i>chordae</i> (> χορδαί)            | Ov. <i>Am.</i> 2.4.27; <i>Rem.</i> 336; Tib. 2.5.3, 3.4.70<br>En singular: Ov. <i>Fast.</i> 2.108  |

## AERÓFONOS

» Flautas

## 421.112 Flautas de Pan (siringa – σύριγξ)

|   |   |
|---|---|
| <i>fistula</i>                                      | Prop. 4.4.6; Tib. 2.5.30, 2.5.31  |
| <i>harundines</i> <sup>77</sup> (= <i>fistula</i> ) | Prop. 2.34.68; Tib. 2.5.31<br>En singular: Ov. <i>Rem.</i> 181; <i>Tr.</i> 4.1.12 |
| <i>calamus</i> <sup>78</sup> (= <i>fistula</i> )    | Prop. 3.17.34, 4.1.24; Tib. 2.5.32<br>En plural: Prop. 3.3.30                     |
| <i>avena</i> (= <i>fistula</i> )                    | Prop. 2.34.75; Tib. 2.1.53, 3.4.71  |

## » Oboes

422.121 Oboes en juego de tubo cilíndrico (*tibia* – αὐλός / αὐλοῖ)

|  |  |
|--|--|
| <i>tibia</i>   | Ov. <i>Am.</i> 3.13.11; <i>Ars</i> 3.505; <i>Ep.</i> 12.139;<br><i>Tr.</i> 5.1.48; <i>Fast.</i> 4.341, 6.659, 6.660,<br>6.667, 6.698, 6.701; Prop. 2.7.11, 2.7.12,<br>2.30.14, 3.10.23, 4.6.8; Tib. 1.7.46, 2.1.86 |
| <i>tibicen</i> (> <i>tibia</i> )                       | Ov. <i>Ars</i> 1.111; <i>Pont.</i> 1.1.39; <i>Fast.</i><br>6.653, 6.657; Prop. 4.8.39.   |
| <i>tibicina</i>  | Ov. <i>Fast.</i> 6.687   |
| <i>buxus</i> (= <i>tibia</i> por metonimia)            | Ov. <i>Pont.</i> 1.1.45<br><i>buxum</i> en plural: Prop. 4.8.42  |
| <i>lotos</i><br>(> λωτός = <i>tibia</i> por metonimia) | Ov. <i>Rem.</i> 753  |
| <i>cornu aduncum</i> <sup>79</sup>                     | Ov. <i>Pont.</i> 1.1.39  |

## » Trompetas naturales

## 423.121 longitudinales en general

|                 |            |
|-----------------|------------|
| <i>classica</i> | Tib. 1.1.4 |
|-----------------|------------|

## 423.121.12 De tubo recto o tubas (con boquilla)

77 Tanto *harundo* y *calamus* en singular, como *avena*, pueden ser tomadas como metonimia (material).

78 También del griego (κάλαμος), pero en su uso musical.

79 Ovidio cita este instrumento con la misma expresión en *Met.* 3.533, y como “Berecynthia tibia infracto cornu” en *Met.* 11.16 lo describe muy bien: se trata de un aulós desigual, pues en la extremidad distal de uno de los tubos lleva adosado un cuerno animal (*infractum*). Así describe Landels la *tibia Phrygia* (1999:197-198) y Gaertner coincide en que Ovidio alude aquí a ese instrumento (2005:114), atributo de Cibele y utilizado en su culto (*Berecynthia*). Algunos autores griegos también lo citan aludiendo a la característica parte de cuerno, como αὐλός κεράστες (Nono de Panópolis, *D.* 45.43). La *tibia curva* en Tib. 2.1.86 es a las claras este instrumento, y tenemos que inferir que las *tibiae* (o equivalentes) mencionadas en el contexto cultural de Cibele y a veces caracterizadas con algún adjetivo (*furiosa* en Ov. *Fast.* 4.341 o *curva* en Tib. 2.1.86), también. Para mayor información sobre el mismo, ver Bélis (1986).

*tuba* Ov. *Am.* 2.6.6; *Ep.* 12.140; *Pont.* 3.4.32; *Fast.* 1.716; Prop. 2.7.12, 2.13.20, 3.11.43, 4.3.20, 4.4.80, 4.11.9; Tib. 1.1.75, 1.10.12, 2.6.10  
En plural: Ov. *Fast.* 5.726; Tib. 2.5.73

*tubicen* (> *tuba*) Ov. *Pont.* 1.1.39; Prop. 3.18.3, 4.4.9, 4.4.61

423.122.12 De tubo curvo o cornos (con boquilla)

*cornu* Prop. 3.3.41

*bucina* (> βυκάνη = *cornu*) Prop. 4.1.13, 4.4.63, 4.10.29

*lituus* Ov. *Fast.* 3.216, 6.375

### Cuadro de distribución por tipo y autor

| Distribución de los grupos |                      |         | Proporcio |       | <i>Corpus Tibullianum</i> |       | Ovidio |       |       |
|----------------------------|----------------------|---------|-----------|-------|---------------------------|-------|--------|-------|-------|
| Idiófonos                  | Castañuelas          |         | 1         | 1     | 100%                      | 0     | 0%     | 0     | 0%    |
|                            | Címbalos             |         | 5         | 3     | 60%                       | 0     | 0%     | 2     | 40%   |
|                            | Sonajas de deslizam. |         | 8         | 1     | 12.5%                     | 2     | 25%    | 5     | 62.5% |
|                            | Total                |         | 14        | 5     | 35.7%                     | 2     | 14.3%  | 7     | 50%   |
| Membranófonos              | Tambores de marco    |         | 5         | 2     | 40%                       | 0     | 0%     | 3     | 60%   |
|                            | Total                |         | 5         | 2     | 40%                       | 0     | 0%     | 3     | 60%   |
| Cordófonos                 | Liras de cáscara     |         | 51        | 13    | 25.5%                     | 2     | 3.9%   | 36    | 70.6% |
|                            | Liras de caja        |         | 13        | 2     | 15.4%                     | 3     | 23.1%  | 8     | 61.5% |
|                            | Genérico             |         | 5         | 1     | 20%                       | 0     | 0%     | 4     | 80%   |
|                            | Partes / accesorio   | Cuerdas | 13        | 2     | 15.4%                     | 2     | 15.4%  | 9     | 69.2% |
|                            |                      | Plectro | 8         | 4     | 50%                       | 1     | 12.5%  | 3     | 37.5% |
| Total                      |                      | 90      | 22        | 24.4% | 8                         | 8.9%  | 60     | 66.7% |       |
| Aerófonos                  | Flautas de Pan       |         | 14        | 6     | 42.9%                     | 6     | 42.9%  | 2     | 14.2% |
|                            | Oboes en juego       |         | 27        | 7     | 25.9%                     | 2     | 7.4%   | 18    | 66.7% |
|                            | Trompetas<br>Cornos  | Tubas   | 20        | 9     | 45%                       | 5     | 25%    | 6     | 30%   |
|                            |                      | 6       | 4         | 66.7% | 0                         | 0%    | 2      | 33.3% |       |
| Total                      |                      | 67      | 26        | 38.8% | 13                        | 19.4% | 28     | 41.8% |       |



## Instrumentos por poeta

## ANEXO III

| CORDÓFONOS en OVIDIO |                |                    |                    |                |                   |                                |       |                   |                                |         |
|----------------------|----------------|--------------------|--------------------|----------------|-------------------|--------------------------------|-------|-------------------|--------------------------------|---------|
| En manos de:         | Lyra<br>321.21 | = Chelys<br>321.21 | Barbitos<br>321.21 | Fides<br>321.2 | Cithara<br>321.22 | Nablia <sup>80</sup><br>321.22 | Nervi | = Fila<br>Chordae | (Plectrum) <sup>81</sup><br>-6 | Totales |
| Dioses               | 8              |                    |                    | 2              | 1                 |                                | 1     | 2                 |                                | 14      |
|                      | Mercurio       |                    |                    | 1              |                   |                                |       | 1                 |                                | 4       |
|                      | Musas          |                    |                    |                |                   |                                |       |                   |                                | 2       |
|                      | total          | 12                 | 0                  | 3              | 3                 | 0                              | 1     | 3                 | 0                              | 20      |
| Héroes <sup>82</sup> | 8              | 0                  | 0                  | 0              | 3                 | 0                              | 0     | 0                 | 1                              | 13      |
| varones              | 4              |                    |                    | 1              |                   |                                | 1     |                   |                                | 6       |
| mujeres              | 6              | 1                  | 1                  |                |                   |                                | 1     |                   |                                | 9       |
|                      | (10)           | (1)                | (1)                |                |                   |                                | (2)   |                   |                                | (14)    |
| Humanos              | 3              |                    |                    |                |                   |                                |       |                   |                                | 11      |
|                      | otras          |                    |                    |                | 3                 | 1                              |       |                   | 2                              | 2       |
|                      | (total muj.)   | (9)                | (1)                | (1)            | (3)               | (1)                            | (1)   | (0)               | (2)                            | (20)    |
|                      | total          | 13                 | 1                  | 1              | 3                 | 1                              | 2     | 0                 | 2                              | 26      |
| cateterizado         | 1              |                    |                    |                |                   |                                |       |                   |                                | 1       |
| Totales              | 34             | 1                  | 1                  | 4              | 7                 | 1                              | 3     | 3                 | 3                              | 60      |

| AERÓFONOS en OVIDIO |                                |                    |                    |                          |                    |                      |                                  |         |  |  |
|---------------------|--------------------------------|--------------------|--------------------|--------------------------|--------------------|----------------------|----------------------------------|---------|--|--|
| Ámbito / uso        | Tibia<br>422.121 <sup>83</sup> | = Buxus<br>422.121 | = Lotos<br>422.121 | Cornu aduncum<br>422.121 | Tuba<br>423.121.12 | Lituus<br>423.121.22 | Harundo <sup>84</sup><br>421.112 | Totales |  |  |
| Religioso           | 2                              | 1                  |                    | 1                        |                    |                      |                                  | 4       |  |  |
|                     | Cibeles                        |                    |                    |                          |                    |                      |                                  | 1       |  |  |
|                     | Minerva                        |                    |                    |                          |                    |                      |                                  | 1       |  |  |
|                     | Junio                          |                    |                    |                          | 1                  |                      |                                  | 1       |  |  |
|                     | general                        |                    |                    |                          |                    |                      |                                  | 1       |  |  |
| Referencia mítica   | 3                              |                    |                    |                          | 3                  |                      |                                  | 3       |  |  |
| Militar             |                                |                    |                    |                          |                    | 2                    |                                  | 5       |  |  |
| Nupcial             | 1                              |                    |                    |                          |                    |                      |                                  | 1       |  |  |
| Fúnebre             | 1                              |                    |                    |                          | 2                  |                      |                                  | 3       |  |  |
| Pastoril            |                                |                    |                    |                          |                    |                      | 2                                | 2       |  |  |
| Teatro              | 1                              |                    | 1                  |                          |                    |                      |                                  | 2       |  |  |
| Múltiple            | 5                              |                    |                    |                          |                    |                      |                                  | 5       |  |  |
| Totales             | 15                             | 1                  | 1                  | 1                        | 6                  | 2                    | 2                                | 28      |  |  |

<sup>80</sup> Hápx absoluto en la literatura latina. Durante mucho tiempo se pensó que pertenecía al grupo de las arpas. Para mayor información sobre este instrumento: Vendries (2004)

<sup>81</sup> Claramente el *plectrum* no es en sí mismo un cordófono, pero está indisolublemente ligado a liras y cítaras como excitador, al punto de poder designar a estas últimas por metonimia. En este sentido, liras y cítaras (excepto la *nablia*) eran ejecutadas mediante dos mecanismos diferentes de excitación: pulsadas con los dedos, o punteadas con el plectro. La clasificación permite marcar esta diferencia mediante el añadido de un -6 al final del instrumento en cuestión: *cithara* punteada con plectro = 321.22-6.

<sup>82</sup> En un sentido amplio, hombres de la edad heroica: Hércules, Orfeo, Anfión, Quirón, Aquiles, Quirino, incluido Aríón.

<sup>83</sup> No descartamos que la tibia pueda haberse usado alguna vez como instrumento independiente (422.11), y no siempre de a pares.

<sup>84</sup> No pretendemos clausurar aquí el sentido de *harundo*, que bien podría designar por metonimia también la tibia, en cuanto la boquilla (γλώττα) se hacía de caña.

| IDIÓFONOS en OVIDIO |          |                           |                            |                          |         |
|---------------------|----------|---------------------------|----------------------------|--------------------------|---------|
| Ámbito              | ligado a | <i>Sistrum</i><br>112.122 | <i>Cymbalum</i><br>111.142 | = <i>Aera</i><br>111.142 | Totales |
| Religioso           | Isis     | 5                         |                            |                          | 5       |
|                     | Baco     |                           | 1                          |                          | 1       |
|                     | Cibeles  |                           |                            | 1                        | 1       |
| Totales             |          | 5                         | 1                          | 1                        | 7       |

| MEMBRANÓFONOS en OVIDIO |          |                          |                                |         |
|-------------------------|----------|--------------------------|--------------------------------|---------|
| Ámbito                  | ligado a | <i>Tympanum</i><br>211.3 | = <i>Taurea terga</i><br>211.3 | Totales |
| Religioso               | Baco     | 1                        |                                | 1       |
|                         | Cibeles  | 1                        | 1                              | 2       |
| Totales                 |          | 2                        | 1                              | 3       |

| MEMBRANÓFONOS en PROPERCIO |          |                          |  |         |
|----------------------------|----------|--------------------------|--|---------|
| Ámbito                     | ligado a | <i>Tympanum</i><br>211.3 |  | Totales |
| Religioso                  | Baco     | 1 (fem)                  |  | 1       |
|                            | Musas    | 1                        |  | 1       |
| Totales                    |          | 2                        |  | 2       |

| IDIÓFONOS en PROPERCIO |          |                           |                           |                          |                            |         |
|------------------------|----------|---------------------------|---------------------------|--------------------------|----------------------------|---------|
| Ámbito                 | ligado a | <i>Sistrum</i><br>112.122 | <i>Cymbala</i><br>111.142 | = <i>Aera</i><br>111.142 | <i>Crotalum</i><br>111.141 | Totales |
| Religioso              | Isis     | 1                         |                           |                          |                            | 1       |
|                        | Baco     |                           | 1                         |                          |                            | 1       |
|                        | Cibeles  |                           | 1                         | 1 (fem)                  |                            | 2       |
| Convivial              |          |                           |                           |                          | 1 (fem)                    | 1       |
| Totales                |          | 1                         | 2                         | 1                        | 1                          | 5       |

| CORDÓFONOS en <i>Corpus Tibullianum</i> |       |                       |                          |                |                           |         |
|---|-------|-----------------------|--------------------------|----------------|---------------------------|---------|
| En manos de:                            |       | <i>Lyra</i><br>321.21 | <i>Cithara</i><br>321.22 | <i>Chordae</i> | ( <i>Plectrum</i> )<br>-6 | Totales |
| Dioses                                  | Apolo | 2                     | 3                        | 2              | 1                         | 8       |
| Héroes                                  |       |                       |                          |                |                           | 0       |
| Humanos                                 |       |                       |                          |                |                           | 0       |
| Totales                                 |       | 2                     | 3                        | 2              | 1                         | 8       |

| CORDÓFONOS en PROPERCIO |               |                |                     |                |                   |       |                  |         |  |  |
|-------------------------|---------------|----------------|---------------------|----------------|-------------------|-------|------------------|---------|--|--|
| En manos de:            |               | Lyra<br>321.21 | = Testudo<br>321.21 | Fides<br>321.2 | Cithara<br>321.22 | Nervi | (Plectrum)<br>-6 | Totales |  |  |
| Dioses                  | Apolo         | 3              |                     |                | 1                 |       | 1                | 5       |  |  |
|                         | Musas         | 1              |                     |                | 1                 |       |                  | 3       |  |  |
|                         | otro          |                |                     |                |                   |       | 1                | 1       |  |  |
|                         | total         | 4              | 0                   | 0              | 2                 | 1     | 2                | 9       |  |  |
| Humanos                 | Héroes        | 2              |                     |                | 0                 |       |                  | 2       |  |  |
|                         | varones       | 1              | 1                   |                |                   | 1     |                  | 3       |  |  |
|                         | mujeres       | 4              |                     | 1              |                   |       | 2                | 7       |  |  |
|                         | indeterminado | 1              |                     |                |                   |       |                  | 1       |  |  |
|                         | total         | 6              | 1                   | 1              | 0                 | 1     | 2                | 11      |  |  |
| Totales                 | 12            | 1              | 1                   | 2              | 2                 | 2     | 4                | 22      |  |  |

| AERÓFONOS en PROPERCIO |          |                  |                    |                    |                      |                       |                    |                      |                    |                      |         |
|------------------------|----------|------------------|--------------------|--------------------|----------------------|-----------------------|--------------------|----------------------|--------------------|----------------------|---------|
| Ámbito / uso           | ligado a | Tibia<br>422.121 | = Buxum<br>422.121 | Tuba<br>423.121.12 | Bucina<br>423.121.22 | = Cornu<br>423.121.22 | Calamus<br>421.112 | = Harundo<br>421.112 | = Avena<br>421.112 | = Fistula<br>421.112 | Totales |
| Religioso              | Apolo    | 1                |                    |                    |                      |                       |                    |                      |                    |                      | 1       |
| Militar                |          |                  |                    | 6                  |                      | 1                     |                    |                      |                    |                      | 7       |
| Nupcial                |          | 2                |                    |                    |                      |                       |                    |                      |                    |                      | 2       |
| Fúnebre                |          |                  |                    | 3                  |                      |                       |                    |                      |                    |                      | 3       |
| Pastoril               |          |                  |                    |                    |                      |                       | 3                  | 1                    | 1                  | 1                    | 6       |
| Cívico                 |          |                  |                    |                    | 3                    |                       |                    |                      |                    |                      | 3       |
| Convivial / erótico    |          | 3                | 1                  |                    |                      |                       |                    |                      |                    |                      | 4       |
| Totales                |          | 6                | 1                  | 9                  | 3                    | 1                     | 3                  | 1                    | 1                  | 1                    | 26      |

| AERÓFONOS en Corpus Tibullianum |          |                  |                    |                     |                    |                    |                      |                      |         |  |
|---------------------------------|----------|------------------|--------------------|---------------------|--------------------|--------------------|----------------------|----------------------|---------|--|
| Ámbito / uso                    | ligado a | Tibia<br>422.121 | Tuba<br>423.121.12 | Classica<br>423.121 | Calamus<br>421.112 | = Avena<br>421.112 | = Harundo<br>421.112 | = Fistula<br>421.112 | Totales |  |
| Militar                         |          |                  | 4                  | 1                   |                    |                    |                      |                      | 5       |  |
| Pastoril                        |          |                  |                    |                     | 1                  | 2                  |                      |                      | 6       |  |
| Convivial / erótico             |          | 1                |                    |                     |                    |                    |                      |                      | 1       |  |
| Indeterm. / genérico            |          | 1                |                    |                     |                    |                    |                      |                      | 1       |  |
| Totales                         |          | 2                | 4                  | 1                   | 1                  | 2                  | 1                    | 2                    | 13      |  |

| IDIÓFONOS en Corpus Tibullianum |          |                 | Totales |  |
|---------------------------------|----------|-----------------|---------|--|
| Ámbito                          | ligado a | Aera<br>111.142 |         |  |
| Religioso                       | Isis     | 2               | 2       |  |
| Totales                         |          | 2               | 2       |  |

**MEMBRANÓFONOS en Corpus Tibullianum**  
 No se registran


**ANEXO IV**
**Instrumentos por uso / ámbito**

| Uso / ámbito                   | Idiófonos                     |  | Membra-<br>nófonos                       | Cordófonos           |                              | Aerófonos                    |                    |                     |                     | Totales |
|--------------------------------|-------------------------------|--|--|----------------------|------------------------------|------------------------------|--------------------|---------------------|---------------------|---------|
|                                | 111.14<br>vasos de entresoque | 112.1<br>sonajas                       |  | 321.2<br>Liras       | 421<br>flautas               | 422<br>caramillos            | 423<br>trompetas   | 423.121.1<br>tubas  | 423.121.2<br>cornos |         |
| Religioso                      |                               | 112.122<br>sonajas de<br>deslizamiento | 211.3<br>tambores de<br>marco<br>(cajas) | 321.21<br>de cáscara | 421.112<br>flautas de<br>Pan | 422.121<br>oboes en<br>juego | 423.121.1<br>tubas | 423.121.2<br>cornos |                     |         |
| Militar                        | 5                             | 8                                      | 4  |                      |                              | 9 <sup>85</sup>              | 14 <sup>86</sup>   | 3                   |                     | 26      |
| Cívico                         |                               |  |  |                      |                              |                              |                    | 2                   |                     | 17      |
| Teatro                         |                               |  |  | 1                    | 1                            | 2                            |                    |                     |                     | 2       |
| Fúnebre                        |                               |  |  | 1                    |                              | 1                            | 5                  |                     |                     | 4       |
| Nupcial                        |                               |  |  |                      |                              | 3                            |                    |                     |                     | 7       |
| Convivial/erótico              | 1                             |  |  |                      |                              | 5                            |                    |                     |                     | 3       |
| Íntimo, doméstico              |                               |  |  | 6                    | 3                            | 4                            |                    |                     |                     | 6       |
| Poesía / náutica <sup>87</sup> |                               |  |  | 47 <sup>88</sup>     | 9                            | 17                           |                    |                     |                     | 13      |
| Pastoral                       |                               |  |  |                      |                              |                              | 14                 | 1                   |                     | 73      |
| Múltiple                       |                               |  |  |                      |                              | 6                            |                    |                     |                     | 15      |
| Firmamento                     |                               |  |  | 1                    |                              |                              |                    |                     |                     | 6       |
| Indeterminado                  | 1                             | 5                                      | 8  | 56                   | 13                           | 21                           | 1                  | 20                  | 6                   | 1       |
| Totales                        | 1                             | 5                                      | 8  | 56                   | 13                           | 21                           | 1                  | 20                  | 6                   | 176     |

<sup>85</sup> Incluimos aquí las menciones en el contexto del mito de origen.

<sup>86</sup> Está incluida aquí la única mención del genérico *classicum*

<sup>87</sup> En esta categoría contamos las menciones de cordófonos en las que prima su vinculación con el hecho poético, artístico o expresivo por encima de cualquier adscripción a un ámbito determinado.

<sup>88</sup> Incluimos aquí, para simplificar, las menciones (6) del genérico *fidēs*. Si se las separa del total, suman 52 liras de cáscara.