
LAÚDES ANTIGUOS EN EL MUNDO CLÁSICO: POSIBILIDADES ARMÓNICAS

ANCIENT GREEK AND ROMAN LUTES: HARMONIC POSSIBILITIES

Manuel Lafarga•

RESUMEN

Es muy escasa y fragmentaria la información que nos ha llegado de los tiempos clásicos acerca de las prácticas musicales de la época, tanto en lo que atañe a las fuentes escritas como a los numerosos instrumentos que existieron en un mundo claramente “musical” como fue el mundo helénico y también el grecorromano. Esta situación es especialmente acusada para algunos que podían producir sonidos simultáneos que guarden entre sí una cierta relación modal, tonal o armónica. Es el caso claro, por ejemplo, del aulós doble y también de los instrumentos que hoy incluimos en la familia del laúd (*skindapsos* griego y *pandoura* romana), de los cuales solo se conservan unas pocas alusiones escritas, una docena escasa de estatuillas helenísticas, y una treintena de relieves en sarcófagos romanos posteriores al siglo II d.C., y que fue sin duda un instrumento muy extendido y frecuente en conciertos, festivales, fiestas, tabernas, y todo tipo de acontecimientos sociales. El artículo recuenta y revisa la evidencia disponible y plantea algunas consideraciones en relación a las fuentes conservadas y a las posibilidades armónicas que entraña *de facto* este tipo de dispositivos instrumentales.

Palabras clave: Cordófonos; Pulso; Laúd; Grecorromano; Policordia; Multifonía.

ABSTRACT

The surviving information about musical performance in the classical times, related both the literary fonts and the existing numerous instruments in a strongly “musical” world, as the Hellenic and Greco-Roman was, is really poor and fragmentary. This situation results

* Manuel Lafarga Marqués es Profesor Superior de Oboe y Corno inglés por el Real Conservatorio Superior de Madrid. Ha sido profesor asociado de Historia de la Música en la Universidad de Valencia (UVEG) durante casi dos décadas y, actualmente, pertenece al cuerpo de Catedráticos de Música en la especialidad de Estética e Historia de la Música. Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia.

Recepción del artículo: 15.11.2014. Aceptación de su publicación: 16.01.2015.

especially notable for some instruments that could produce simultaneous sounds which are, in a certain way, modal, tonal, or harmonically related. It is the case, for example, of double *aulos* and also of that instruments included in the lute's family in our present days (Greek *skindapsos* and Roman *pandoura*), from which only a few written allusions, a sparse dozen of Hellenistic figurines and around thirty reliefs in roman sarcophagus after 2nd century AC, are conserved, being undoubtedly a very extended and frequent instrument at concerts, festivals, feasts, taverns, and all kind of social situations. Available evidence is recounted and revised, and different questions related to preserved iconographic fonts and to harmonic possibilities that this instrumental family *in fact* imply are formulated.

Keywords: Chordophons; Pulse; Lute; Greco-Roman; Polychordia; Multiphony.

INTRODUCCIÓN

La posibilidad de la existencia de polifonía, multifonía, o concurrencia de sonidos y/o voces estructurados, en las prácticas musicales de las grandes culturas antiguas, ha sido objeto de repetidos atención y reconocimiento por parte de eminentes musicólogos durante las últimas décadas¹ y, en especial en el caso de Grecia, fue admitida ya por algunos románticos:

“El hecho de que el acompañamiento no estuviera obligado a seguir la melodía en tonos de la misma duración, puede considerarse como una aseveración directa de la existencia de polifonía. La polifonía debe haberse utilizado también cuando dos o más instrumentos interpretaban juntos; y dado que Tolomeo rechazaba el monocordio como un instrumento musical práctico debido a que únicamente podía tocarse con una sola mano, estamos autorizados a pensar que en las arpas, liras, e instrumentos de cuerda similares, se generaban acordes. Pero la polifonía de las voces de los cantantes nunca es mencionada”².

¹ Por ejemplo Sachs, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, Londres, J.M. Dent & Sons Ltd., 1944; Kilmer, Anne D., Crocker, Richard L. y Brown, Robert R, *Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Berkeley, Bit Enki Publications, 1976; Kilmer, Anne D. y Civil, Miguel, “Old Babylonian musical instructions relating to Hymnody”, *Journal of Cuneiform Studies*, 38, n.º 1 (1986), pp. 94-98; Pérez Arroyo, Rafael, *Egipto. La música en la era de las pirámides*, Rafael Pérez Arroyo y Syra Bonet (eds.), Madrid, Centro de Estudios Egipcios, 2001; Crocker, Richard L., “No Polyphony before A.D. 900!”, en *Strings and Threads: a celebration of the work of Anne Draffkorn Kilmer*, Wolfgang Heimpel y Gabriella Frantz-Szabó (eds.), Indiana, Eisenbrauns Inc., 2011, pp. 45-58.

² Seidenadel, Charles W., “Greek Music from the Modern Point of View”, *The School Review*, vol. 6 n.º 7 (September 1898), p. 545. “The fact that the accompaniment was not forced to follow the melody in tones of equal duration, may be considered as a direct assertion of the existence of polyphony. Polyphony must have been employed also when two or more instruments, were played together; and since Ptolomaeus rejected the monochord as a practical musical instrument for the reason that it could be played with one

La solución a este dilema –decidir si es o no probable la concurrencia de varios sonidos en instrumentos que permiten esta posibilidad– resulta de todo punto obvia a cualquier músico práctico (sea vocal o instrumental, pero acaso más en el caso de coros y cantantes) diríamos que casi de cualquier época, quien, enfrentado a la pregunta de qué cosas puede hacer con un instrumento con mástil y cuatro cuerdas, *o con un grupo de voces entrenado*, se sorprendería, perplejo de no poder practicar otra cosa que un arte monofónico.

La ausencia de fuentes en estas épocas, fuere por las contingencias que fueren, no puede ser un obstáculo a la especulación científica razonada sobre evidencias y posibilidades, ni convertirse en un muro de silencio infranqueable que impida la observación y la reflexión cuidadosa sobre un mundo genuinamente musical –en especial en el caso de Grecia– no solo en un sentido teórico y científico, sino sobre todo en un sentido *actual*, es decir, *vivo*.

Las escasísimas fuentes literarias musicales supervivientes hablan de la música desde un punto de vista teórico, filosófico e, incluso, místico, pero no lo hacen en absoluto acerca de la práctica musical cotidiana en una cultura floreciente y poderosa que duró más de 1.000 años y que ocupó todo el Mediterráneo y más allá. Estos escasos libros –en muchos casos escritos varios siglos después de los hechos que narran– y fragmentos, no dicen apenas nada al respecto, ni agotan en ninguna medida toda la música que sin duda existió.

Enfocaremos estos problemas previos, y otros derivados, a la luz de un instrumento –el laúd– evidentemente policorde y muy extendido en el mundo grecorromano, y con posibilidades modales y armónicas muy acusadas, al igual que lo hemos hecho con el aulós doble en otros trabajos³.

En la primera parte del artículo, se documentará la antigüedad del instrumento y su existencia ya en el cuarto milenio a.C., su presencia desde entonces en Mesopotamia y después en Egipto durante los milenios siguientes, y la presencia de trastes al menos desde mediados del segundo milenio a.C. en ambas culturas.

En la segunda parte, se documentarán los ejemplares y referencias existentes, aproximadamente desde el siglo IV a.C. hasta la caída de Roma, así como la presencia en los dos siglos inmediatamente posteriores, tanto del instrumento como de la profesión de tañedor de laúd, seguidos por un vacío casi absoluto de fuentes desde finales del siglo VI d.C. hasta más allá de los tiempos de Guido.

hand only, we are entitled to the opinion, that on harps, lyres, and similar string instruments, chords were produced. But polyphony of the voices of singers is nowhere mentioned”.

³ Lafarga Marqués, Manuel, “Aulós Doble Grecorromano: posibilidades armónicas”, *Notas de Paso, Revista Digital del CSM Joaquín Rodrigo de Valencia*, 1 (abril 2014) <<http://revistadigital.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2014/05/Aulos-grecorromano.pdf>>; *id*, “El oficio de tañer aulós”, *Scordatura, Revista Digital CSM Oscar Esplá de Alicante*, 1. Aceptado para su publicación en septiembre de 2014, en prensa.

En la tercera parte, se observarán en detalle dos de las estatuillas helenísticas que han conservado al menos una de sus manos intactas: un cupido (Eros) del siglo II a.C. que conserva la mano derecha en posición de rasgar las cuerdas –es decir, producir acordes–, y una musa en relieve en un pedestal de Mantinea que conserva ambas manos con sus dedos diferenciados.

Por último, se argumentará a favor de la opinión sostenida por Seidenabel hace más de un siglo, en el sentido de admitir la presencia de acordes y de un arte polifónico instrumental o vocal/instrumental y, por extensión y dada la antigüedad ancestral de la voz y la extrema facilidad de su emisión, también de la posibilidad de un arte vocal polifónico o multifónico, en donde la concurrencia de las voces no fuere una práctica proscrita o ignorada. Mucho menos, que esta se hallase más allá de la capacidad cognitiva y estética de nuestros antepasados griegos y romanos.

I. ANTES DE GRECIA

A fin de enfocar debidamente la evidencia argumental en esta primera fase descriptiva, hemos llevado a cabo una revisión histórica de fuentes mesopotámicas y egipcias que no pretende ser exhaustiva, pero sí mostrar los ejemplares más antiguos, los primeros trastes documentados, y algunos objetos curiosos e ilustrativos.

Al final de la Tabla 1 se han incluido también algunas figuras más sin datación: una placa de barro de Larsa con laudista y bailarina, una laudista siria de terracota⁴, y una boca aislada (rota) de recipiente, tallada en forma de figura con laúd.

Para ilustrar que la práctica del laúd prosiguió, tras la caída del Mundo Clásico, en las tierras de Oriente, se han incluido algunas referencias a instrumentos orientales y del Asia Central: al menos cuatro estatuillas de tañedores de laúd (pyiba) chinos, pertenecientes a orquestas cortesanas que alcanzaron su apogeo con las Dinastías Shui y Tang, durante los siglos VII-VIII-IX d.C., así como un laudista parto y otro de Uzbekistán, el primero (A27) con dos o tres cuerdas y el segundo (A28) con cuatro, en torno a los tiempos de Cristo.

Igualmente, y a los fines argumentales expuestos sobre la concurrencia de sonidos (acordes), se añaden también al final las dos únicas representaciones conocidas de arpas enormes tocadas por dos arpistas a la vez⁵, presentando los intérpretes los dedos claramente separados: en una de ellas aparece igualmente una laudista que no presenta detalle en cuanto a su instrumento⁶.

⁴ Engel, Carl. *The music of the most ancient nations*, Londres, William Clowers & Sons, 1879, p. 55, fig. 13.

⁵ Cit. en West, Martin L., “Analecta Musica“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92, 1992, pp. 1-54, y por Duchesne-Guillemin, Marcelle, “Music in Ancient Mesopotamia and Egypt“, *World Archaeology*, 12-3, (February 1981), pp. 287-297.

⁶ Bruchner, Alexander, *Colour Encyclopedia of Musical Instruments*, Londres, Hamlyn Ltd., 1980.

I.1. Mesopotamia

No se conservan datos del laúd en los primeros tiempos de Babilonia –la primera descripción es de mediados de los ss. X-IX a.C.–, pero sí unas pocas decenas de imágenes y relieves que abarcan los cuatro milenios anteriores a los tiempos de Cristo, junto con unas pocas tabletas cuneiformes que contienen notación e indicaciones para afinar un laúd.

La primera alusión al nombre del instrumento, del cual se cree que procede el término romano *pandoura*, aparece en el 2600 a.C. en la tableta cuneiforme MS 2340. Este texto (A2) contiene veintitrés referencias musicales específicas, entre ellas el vocablo *pantur* –lit. “arco pequeño”–.

En el caso de las representaciones más antiguas –mesopotámicas y egipcias– no se puede apreciar el número de cuerdas dado el carácter predominantemente icónico de las figuras, a diferencia del arte figurativo posterior grecorromano. No obstante, se puede inferir a partir de las cuerdas anudadas que penden del extremo del mástil y, en ocasiones, también de lo que parecen ser clavijas: frecuentemente dos, en algunos casos tres, e incluso en un conjunto instrumental egipcio aparece una figura con un laúd de cinco cuerdas⁷ –junto con un aulós doble de tubos disímiles y manos dispares–, si bien sobre el mástil no se representa ninguna.

Del mismo modo, en las escasas figuras que han llegado del período grecorromano, no se aprecian tampoco trastes –en algún caso con mástil ancho y corto, en el que hubieran podido aparecer, el mástil está perdido como en el caso de H6.



Imagen 1. Fresco de la tumba de Nebamun, noble de la XVIII dinastía (hacia 1350 a.C.)



Imagen 2. Arpa, tamboura (laúd) y aulós doble. Tomado de Engel (1879), p. 240, fig. 78

⁷ Engel, Carl, p. 229, fig. 78.

No obstante, en tres casos –dos mesopotámicos y uno egipcio–, se encuentran claramente representados ya desde mediado el II milenio a.C.: una figura de Susa (A6) y una cerámica acadia procedente de Bos-ujuk (A9). Su presencia temprana implica, por tanto, diseños instrumentales con valor tonal y semitonal de propósito calculado. Los primeros trastes egipcios aparecen en un fresco del 1350 a.C. (A16).

La tableta cuneiforme MS 5105 (A5) presenta notación e indicaciones para afinar un laúd de cuatro cuerdas (do-sol-re-la) en la misma disposición interválica de quintas que seguimos usando hoy para violas y violoncelos. Esta fuente acredita igualmente la existencia previa a la cerámica acadia citada, tanto de trastes como de un alfabeto musical en las instituciones educativas a comienzos del II milenio a.C.: en otra tableta de la misma época (A7) se cita a Hebe-eridu, hijo de Adad-lamasí, sentado con Il-siru, su profesor, para recibir una clase de música.

La representación más antigua conocida de un instrumento de cuerda pulsada con mástil aparece sobre un sello mesopotámico (A1) del período de Uruk (3500-3200 a.C.), es decir, hace unos 5.000 años. Se observa una laudista sentada, un animal, una figura en pie, y una cuarta figura ante lo que parece un arpa de pie. Se trata de un palimpsesto –elaborado sobre otro más antiguo– y se ha argumentado que lo que sostiene podría ser una pala o similar, pero la posición de las manos confirma que se trata de un laúd⁸.

Casi un milenio después surge la primera mención del vocablo que designa el instrumento –*pantur*– en la tableta cuneiforme MS 2340 (A2), y una placa de terracota en la que una figura sentada con perro, probablemente un pastor, tañe laúd (A3) en torno al 2500 a.C. En la tableta hay veintitrés términos específicos musicales, además de otros muchos objetos de la vida cotidiana y doméstica, entre ellos nueve tipos de cuerdas musicales, arpas, liras y otros instrumentos de cuerda desconocidos. Existen otras tres tabletas similares más pequeñas de la segunda mitad del III milenio con nombres de instrumentos musicales, procedentes de Fara y de Abu Salabikh.

Apenas un siglo más tarde, se encuentra de nuevo sobre un sello acadio (A4) la imagen de un laudista similar a la del sello anterior (A1), datado entre el 2350 y el 2170 a.C.⁹, hoy en el Museo Británico (BM 89096), siendo esta la segunda representación más antigua conocida del instrumento.

Ya entrado el II milenio, aparecen las indicaciones de trastes más antiguas conocidas en las figuras aludidas (A6 y A9), así como otra placa de nuevo con un pastor con perro que tañe laúd, esta vez en torno al 1800 a.C. (A8).

⁸ Dumbrill, Richard J., *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, (Second Edition), Victoria B.C., Canadá, Trafford Publishing Ltd., (primera edición 1998), 2005, p. 321.

⁹ Charry, Eric, “Plucked Lutes in West Africa: an Historical Overview”, *The Galpin Society Journal*, 49 (March 1996), p. 16.

El famoso Himno de Ugarit (A10), registrado en una tableta cuneiforme que se recuperó durante las excavaciones de 1929, contiene un himno a 6 voces, cuya notación pudo por fin ser reconstruida¹⁰ a partir de un total de cinco tabletas – dos procedentes de Ur, una de Assur y otra de Nippur, más el texto matemático CBS10996. En la tableta se indican dicordes que corresponden a intervalos de 5.^a, 4.^a, 3.^a y 6.^a, y contiene cuatro líneas de texto con indicación de repetición, más seis líneas de música. En el anverso, y volviendo la pieza del revés, se puede leer incluso el nombre del escriba que elaboró la pieza.

Otras figuras mesopotámicas en las que no se puede inferir nada de la posición de las manos ni del número de cuerdas, se hallan consignadas en la Tabla 1, en un orden cronológico: una de ellas (A11), muestra al músico mirando directamente su mano izquierda que digita sobre el mástil. Hemos incluido también cinco estatuillas del último milenio a.C., de músicos con *rebab*, nombre que también recibe el laúd en zonas de influencia persa del Asia Central. Cabe observar que tres de ellas – los tres ejemplares del reino de Khotan: Figuras 3, 4 y 5, A24, A25 y A26 respectivamente – presentan figuras antropomorfas tañendo igualmente laúdes con cuatro cuerdas. En las otras dos no se puede apreciar (A20, A22).

Por último, se pueden observar dos cuerdas en una placa de terracota (A27) de Mesopotamia del 200 a.C., tres cuerdas en una estatuilla (A28) del Imperio Parto (entre el 200 a.C. y el 200 d.C.), y cuatro cuerdas en el relieve de un friso de Airtam en Uzbekistán (A29).



Imagen 3. *Rebab de Khotan en forma de pera (figura antropomorfa, 200 a.C.), Encyclopedia Britannica, 11th ed., vol. 22, p. 949*



Imagen 4. *Rebab de Khotan en forma de cuchara (tortuga), 200 a.C., Stein, Marc Aurel (1907). Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan, vol. II Plates, Oxford Clarendon Press, n.º XLVI*



Imagen 5. *Rebab de Khotan en forma de pera (mono), 200 a.C., Stein, Marc Aurel (1907). Ancient Khotan: Detailed Report of Archaeological Explorations in Chinese Turkestan, vol. II Plates, Oxford Clarendon Press, n.º XLVI*

¹⁰ Kilmer, Anne D., Crocker, Richard L. y Brown, Robert R, *Sounds from Silence...*

I.2. Egipto

Las representaciones de laúdes en Egipto aparecen por primera vez durante las dinastías hiksas del Imperio Medio (dinastías xv-xvii), del 1730 al 1580 a.C., o bien a comienzos de la dinastía xviii subsiguiente, ya del Imperio Nuevo (1580 al 1320 a.C.)¹¹. Esto ocurre 1.000 años después de las primeras representaciones de instrumentos del Imperio Antiguo, en donde sí aparecen, además de sistros, arpas, flautas y percusiones, también oboes dobles (aulós). Se cree que el uso del laúd entró en Egipto con la llegada de los invasores hiksos en el siglo xviii a.C.

En el arte egipcio existen unas noventa representaciones del instrumento¹², incluyendo sellos, jeroglíficos, relieves, cerámicas y frescos, casi todas, en su mayoría, del Imperio Nuevo hasta el 1085 a.C., desapareciendo después de esta fecha, con escasas excepciones. Lise Manniche ha revisado los restos más o menos completos de siete ejemplares conservados¹³.

Los primeros trastes egipcios conocidos se muestran en la Imagen 1: están representados en un fresco de la Tumba de Nebamun, noble de la xviii dinastía en torno al 1350 a.C., en donde dos laudistas femeninas tocan en un grupo que incluye igualmente un aulós doble con las manos en puntos dispares de los tubos (A16). Una formación similar se muestra en la Imagen 2¹⁴.

Además del fresco de Nebamun y de un cuenco cerámico (A14) azul, solo hemos incluido en la Tabla 1 una curiosa botella cerámica de Tebas (A13) que se cree pudo usarse a modo de biberón para niños, y una figura de terracota procedente del Delta del Nilo y excavada probablemente entre los años 1884-85, y que había estado largo tiempo sin registrar: muestra un simio tañendo laúd con atributos fálicos (A23), aunque su estado no permite hallar detalles de interés sobre cuerdas o digitaciones.

II. FUENTES LITERARIAS CLÁSICAS: LAÚD, PANDOURA Y SKINDAPSOS

Mientras que en Asia y en Egipto fueron frecuentes tanto las liras como los laúdes, en Grecia parece que predominó la lira, y las representaciones de laúd no aparecen con anterioridad al siglo iv a.C. Se cree que el instrumento pudo ser introducido en el mundo griego tras las conquistas de Alejandro, procedente de los nuevos territorios orientales. En adelante y en tiempos del Egipto Ptolemaico, el vocablo “pandoura” designó, además de al instrumento concreto, también a la familia completa de instrumentos similares accionados con plectro¹⁵.

¹¹ Charry, Eric, “Plucked Lutes in West Africa: an Historical Overview”, *The Galpin Society Journal*, 49 (March 1996), p. 16.

¹² Pueden verse algunas, por ejemplo, en Engel, Carl, *The music of the most...*

¹³ Manniche, Lise, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1975.

¹⁴ Engel, Carl, p. 240.

¹⁵ Michaelides, Solon, *The Music of the Ancient Greece: An Encyclopaedia*, Londres, Faber & Faber Ltd. in assoc.

Además de la “pandoura”, otro instrumento griego citado como *skindapsos* parece haber sido igualmente un tipo de laúd con cuatro cuerdas, al igual que el llamado *trichordon* con tres. Aquí nos estamos refiriendo en un sentido genérico como *laúd* a todos aquellos que cumplen el criterio estricto de cuerdas pulsadas y segmentadas sobre un mástil. Los ejemplares conservados se han agrupado en dos grandes grupos, correspondiendo a los dos grandes períodos artísticos de la Antigüedad Clásica: helenístico y romano (antes y después del 30 a.C.).

Unas pocas fuentes antiguas mencionan este tipo (familia) instrumental, sin más aclaración respecto al número de cuerdas o al tipo de música que producían. Eurípides (480-406 a.C.) menciona superficialmente, refiriéndose a la celebración de una boda, “la agradable música de laúdes”¹⁶.

La siguiente referencia se halla en un fragmento cómico del s. IV a.C., en el que el luthier dice haber fabricado *skindapsos* junto con *barbitoi*, *pektides*, *kitharas*, *lyres* y *trichordos*¹⁷. Es probable que este último instrumento fuera también un tipo de laúd, pues tiene poco sentido construir un instrumento del tipo de la lira o el trigonon con tan solo tres cuerdas. Por la misma razón, dado que se citan *trichordos* y *skindapsos* por separado, cabría suponer que el segundo tendría al menos cuatro de ellas.

En un fragmento atribuido a Aristoxeno (350-¿? a.C.) se citan instrumentos de los que no poseemos representaciones a las cuales asignarlos con seguridad, entre ellos el *skindapsos*, además de *sambyke*, *phoenix*, *klepsiambos* y *eneachordon*¹⁸.

Otra fuente del mismo período se refiere a una intérprete de *skindapsos* de cuatro cuerdas¹⁹.

Por último, una fuente helenística de fecha indeterminada nos informa de que el *skindapsos* está fabricado en *prolomos*, madera de un cierto tipo de sauce, muy preciada por su flexibilidad²⁰.

Ateneo de Naucratis (siglos II-III d.C.), en época romana, nombra también un instrumento de cuatro cuerdas que llama *skindapsos*, acaso una versión mayor de la pandoura de tres cuerdas²¹. Esta es la indicación escrita más precisa que poseemos de que se trataba de un laúd y del número de cuerdas

with Faber Music Ltd., 1978, p. 235.

¹⁶ Heracles, 8. *Cit.* en Whitwell, David, “Wedding Music in the Ancient World”, en *Essays on the Origins of Western Music*, 58, (2012). <<http://www.whitwellessays.com>> [Consulta: 24-XII-2012]

¹⁷ Citado por Maas, Martha y Snyder, Jane M., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, West Hanover, Massachusetts, Yale University Press, 1989, p. 186. Se trata de diversos tipos de cordófonos: lira con veinte cuerdas, dos tipos distintos de liras elaboradas, liras de caparazón de tortuga y, acaso, un tipo de laúd como el citado por Pollux (*trichordos*), respectivamente.

¹⁸ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Id.*

²¹ Athenus IV 183a-b. *Id.* Véase también Mathiesen, Thomas J., *Apollo's lyre*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 284.

que le correspondían: el tamaño que se le atribuye impide que se tratase de un arpa pequeña – que sí podría haber tenido un número de ellas tan reducido.

Respecto del *skindapsos* griego, Ateneo hace igualmente mención de fuentes anteriores: cita a Aristoxeno (Athen. iv 182f), a Phillis (Athen. xiv 636b), a Anaxilas (Athen. iv 183b), a Matron (Athen. iv 183a) y a Theopompus (Athen. iv 183a)²².

Aeliano Tactico (s. II d.C.) dice que el *skindapsos* procede de la India, en donde el laúd era conocido en estos tiempos (N.A. xii 44)²³.

La *pandoura* no aparece mencionada en la literatura conservada hasta el siglo III d.C.: un geógrafo cita el material con el que se construye, la madera del mangrove tropical²⁴. Ateneo la menciona en varias ocasiones²⁵, pero solo nos dice que se fabricaba a partir de un manglar que crecía en el mar, y Pollux añade que tenía tres cuerdas y que procedía de Asiria. Se refiere además a una serie de autores del Período Helenístico que también la habrían mencionado varios siglos antes de su tiempo: Euphorion de Chalcis en el siglo III a.C. junto con otros instrumentos (Athen. iv 182e), un tal Pitágoras “quien escribió acerca del Mar Rojo” y observó que los Trogloditas la fabricaban con madera de laurel (Athen. iv 183f), y más adelante Protagórides de Cyzicus en el siglo II a.C. (Athen. iv 176)²⁶.

Además de Ateneo, otros dos autores romanos contemporáneos aluden al laúd en relación con el monocordio: Pollux (*Onomasticon* iv. 60ff) cita un tricordio “que los asirios llaman pandoura”, y Nicómaco menciona el *pandourós* (*Harmonicon Enchiridion*, 4, 243, 13)²⁷. No resulta menos pertinente recordar aquí la curiosa afirmación de Ptolomeo, en el sentido de que este instrumento –el monocordio– no era en su opinión un instrumento musical, dado que se tocaba *con una sola mano*.

La única referencia escrita al *acto* de tañer laúd durante el Período Imperial es la de Lampridius, cuando dice que el emperador Heliogábalo (Vario Avito Vassiano, 203-222 d.C.) incluía entre sus entretenimientos tocar el laúd²⁸ –además de cantar y tocar hydraulis. Dos siglos más tarde, tenemos otra referencia de Marciano Capella en el siglo V d.C., en la que se atribuye su origen a Egipto²⁹.

²² Cit. en Wardle, Mary A., *Musical Instruments in the Roman World*, Tesis Doctoral, Londres, Universidad de Londres, Facultad de Artes, 1981, pp. 307-308.

²³ Cit. en Wardle, Mary A., p. 308.

²⁴ Cit. en Maas, Martha y Snyder, Jane M., p. 201.

²⁵ Atheneus IV 182f, XIV 636b. Cit. en Higgins, Reynold A. y Winnington-Ingram, Reginald P., “Lute-players in Greek art”, *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 85 (1965), pp. 66-67.

²⁶ Cit. en Wardle, Mary A., p. 305.

²⁷ *Id.*

²⁸ Elag. Vita 32, 8. *Scriptores Historiae Augustae (SHA)*, vol. II, Harvard, Loeb Classical Library, 1924. Cit. en Wardle, Mary A., p. 306.

²⁹ *Id.*

La supervivencia no solo del laúd, sino también de la profesión, más allá de la caída del mundo pagano y de la censura que recibieron sus instrumentos, está acreditada por tres inscripciones del Mediterráneo oriental: dos en Anatolia –Aphrodisias y Seleuceia-ad-Calycadnum– y una en Siria –Gerasa. Al parecer la existencia de ambos no estuvo reñida con la nueva fe, aun cuando no sabemos si en adelante cumplió exclusivamente funciones de culto en las regiones de Oriente.

La inscripción de Aphrodisias –Inscripción 113–³⁰ está fechada entre los siglos v y vi: sobre el muro de un antiguo templo pagano reconvertido en basílica se lee “Asterius Pandouros” junto al esquema de una tumba con una cruz cristiana encima. Otros dos epitafios cristianos citan igualmente el oficio de tañedor del instrumento: *pandouros* en el caso de Seleuceia-ad-Calycadnum, y *pandouristes* en el de Gerasa.

Fuentes contemporáneas informan que Theodoulos el Estilita, santo y gobernador de Constantinopla a comienzos del siglo v, fue puesto a prueba por Dios enviándole a Damasco a encontrarse con un tal *Cornelius pandourós*. Este, horrorizado de verse asociado con alguien perteneciente al mundo del teatro, lo estuvo aún más cuando al fin lo encontró en el hipódromo con su instrumento en un brazo y una prostituta en el otro³¹.

La misma fuente sugiere que la vinculación pagana del instrumento con tabernas y teatros también se refleja en la conducta de Simeón de Emesa (522-590 d.C.), llamado “el loco”, quien en una ocasión tomó un laúd de una taberna y salió a la calle tocando con él³². Algunos de estos santos fueron reconocidos así, según se nos cuenta, por haber “fingido” ignorancia, retraso e incluso paganismo, a fin de acceder a los entornos paganos para predicar. Tenían acceso a las casas paganas, a tabernas e incluso a prostíbulos, en un contexto similar al de un agente infiltrado. Isidoro de Sevilla (556-636 d.C.) también cita la *pandoura* pero la confunde con el *syrinx* o flauta de Pan.

Más de tres siglos después de la caída de Roma, dice Photius (810-891 d.C.), en una cita tardía y escueta pero muy curiosa, que “el *pandourion* es un instrumento lidio que se toca *sin plectro*”³³. Esta indicación resulta crítica a efectos de nuestra discusión, puesto que implica que los dedos de la mano derecha están libres y son independientes, abriendo la puerta a una ejecución multifónica y no puramente melódica o monofónica. Acaso sea esta la única referencia técnica explícita a cuestiones de interpretación y de posibilidades armónicas que haya sobrevivido desde la Antigüedad.

³⁰N.º 113i (PH). Roueché, C., *Aphrodisias in Late Antiquity: The Late Roman and Byzantine Inscriptions*, London, King’s College, 2005

³¹Mentzou, Konstantina P., “Sumbolai eis tēn meletēn tou oikonomikou kai koinōnikou biou tēs prōimou byzantinēs periodou: ē prosfora tōn ek M. Asias kai Surias epigrafōn kai agiologikōn keimenōn”, Atenas, Disertacion Tesis Doctoral, *Ethikon kai Kapodistriakon Panepistēmion Athenon Philosophike Schole, Serie: Bibliothēke Sofias N. Saripolou*, 31, (1975).

³²*Id.*

³³Michaelides, Solon, p. 235. La *cursiva* es nuestra.

III. FUENTES ICONOGRÁFICAS CLÁSICAS

En lo que respecta a otro instrumento, el aulós doble, también frecuente en todo tipo de fiestas y celebraciones, funerales, tabernas y espectáculos –era incluso el único que acompañaba a los coros en las famosas tragedias–, aun cuando contamos en la actualidad con unos 1.000 fragmentos, tan solo nos han llegado once tubos de la antigüedad grecorromana, y apenas la mitad de ellos conforman instrumentos completos³⁴. Platón consideraba el aulós doble el más policorde de todos cuantos participaban en la así llamada Nueva Música³⁵.

Resulta igualmente sorprendente, en el caso del laúd, la extremada escasez tanto de registros sólidos como de referencias literarias acerca de un instrumento tan extendido y durante un tiempo tan dilatado como lo fueron los casi diez siglos de la antigüedad clásica: un instrumento popular, manejable y fácil de transportar, y además policorde –hoy diríamos que incluso más que el aulós–, con capacidad para emitir numerosos sonidos y escalas, y del que no ha quedado apenas rastro.

Una medida más refinada de la absoluta falta de información acerca de los laúdes en el mundo grecorromano puede reflejarse en el hecho de que el trabajo de la década de los 60 de los prestigiosos Higgins y Winington-Ingram sigue siendo casi el único clásico de obligada referencia. Como dato añadido, estos autores ya se refieren en su tiempo a ello, como “un tema ignorado”, y las mejores monografías actuales sobre la música griega apenas le dedican más que unos pocos párrafos, remitiéndose a este mismo artículo.

Se ha atribuido la escasez de representaciones a diversas razones, entre ellas la de que no estuviera realmente muy extendido y la de que fuera considerado vulgar, asociado a tabernas y lugares públicos de dudosa reputación. No obstante, el hecho de que se represente en manos de una Musa (H3) ya en el siglo IV a.C. invalida cuando menos la segunda opción en el caso de Grecia.

Lo mismo se puede decir de las fuentes romanas, limitadas a unas pocas referencias y a una treintena de representaciones, la mayoría de ellas relieves en sarcófagos, y todos posteriores al siglo II d.C.

Respecto de su difusión, cabe observar que, pese a la extrema escasez de figuras helenísticas, seis son amorcillos o cupidos, y el resto casi todas mujeres, lo cual los vincula en efecto a temas

³⁴ Tampoco se tiene certeza de que ninguno de ellos constituya de hecho un par.

³⁵ El vocablo “policordia” ha de entenderse aplicado a la presencia de varias “voces”, “registros” o “cuerdas” en el sentido instrumental moderno, por ejemplo, la voz de los tenores o la cuerda de los violines, independientemente del hecho de que el instrumento en cuestión tenga cuerdas o no (en este caso, se trata de dos tubos). La Nueva Música fue un fenómeno de innovación musical que asumió una libertad estética inusitada y abocó al profesionalismo, provocando el rechazo de las élites conservadoras (por ejemplo, Platón), pero que derivó en un enorme éxito de público y audiencia.

amorosos, pero no necesariamente licenciosos o reprobables, como prueba el comentario de Eurípides sobre su presencia en las bodas. De estos seis Eros, al menos dos parecen corresponder al mismo molde de fabricación, lo que podría estar hablando de su producción en serie³⁶.

El hecho de que la mayor parte de estas representaciones (15) provenga del entorno del Egipto Ptolemaico tampoco apoya su inexistencia en la Grecia continental, pues el Mediterráneo oriental era en estos tiempos un entorno griego, y las referencias y ejemplares romanos aquí consignados muestran que su práctica siguió vigente durante más de un milenio y más allá de la desaparición del mundo pagano antiguo.

Algunos de estos instrumentos presentan características que erróneamente podríamos considerar “modernas” por estar asociadas a interpretaciones complejas como las que lleva a cabo la familia del laúd desde 1500 en adelante: mástiles anchos, número de cuerdas elevado, incluso mástiles anchos y a la vez largos (R9), y en unos pocos se han conservado también digitaciones independientes de los dedos en una u otra mano, o en ambas (H3, aunque en este caso no se indican cuerdas).

Igualmente cabe señalar el hecho de que el número de cuerdas –cuando se indica– suele ser de al menos cuatro y en algunos casos de seis. Y ello a fin de resaltar la enorme diferencia que existe entre un instrumento con cuerdas de afinación fija –arpas y liras– cualquiera que sea su número, y las evidentes ventajas que ofrecen aquéllos que tienen mástil: facilidad para la pulsación simultánea, y superioridad en el número de sonidos que se pueden obtener.

Del total de casi cincuenta representaciones grecorromanas que se conservan, la única que presenta indicación de trastes es la que, procedente de Alejandría (H12), se halla actualmente en el Museo de Stuttgart. Solo en cuatro de las quince helénicas se muestra detalle de cuerdas, mientras que se pueden observar con claridad y en un número elevado en más de la mitad de las romanas.

III.1. Ejemplares griegos

Ninguna de las figuras o representaciones conservadas es anterior a los tiempos de Alejandro, en torno a finales del siglo IV a.C., excepto una curiosa agrupación instrumental representada en una placa de metal (H2) del siglo V a.C. Se trata de un grupo de mujeres tañendo: una arpista con un instrumento considerable de catorce cuerdas, una citareda que toca lira, una bailarina con panderos, una laudista sin indicación de cuerdas y dos tañedoras de aulós doble. Las posibilidades armónicas y polifónicas del conjunto se ven reforzadas tanto por la coincidencia de tres instrumentos policordes

³⁶ Sabemos de una fábrica de lámparas de aceite de terracota en Cartago en el siglo II d.C., a cargo de Possessoris, todas con forma de hydraulis. Este instrumento alcanzó gran difusión en muchísimas ciudades del orbe romano, llegando a convertirse en un instrumento “municipal”. Véase Bush, Douglas E. y Kassel, Richard, *The Organ. An Encyclopedia*, Nueva York, Routledge, 2006, p. 326.

–arpa, laúd y aulós doble por duplicado–, como por el hecho de que cuatro de las seis intérpretes pueden, además, cantar mientras tañen sus respectivos instrumentos, siendo dos de ellos a la vez policordes.

De las imágenes preservadas en vasos y cerámicas poco se puede inferir, puesto que se trata de dibujos ornamentales esquemáticos sin indicación de cuerdas ni distinción precisa que afecte al tipo o al cuerpo del instrumento, al igual que ocurre con el resto de figuras representadas junto a ellas.

Las figuras procedentes de Eretria (H3) y de Mantinea (H4) conservan cada una un detalle suficiente para sostener la argumentación que se expondrá más adelante.

La figura de Cyprus (H5) muestra el índice derecho extendido para pulsar una cuerda, de entre un total de cuatro –acaso cinco– indicadas. Una de las figuras de Alejandría (H9) es similar a esta, pero de mayor calidad. La Musa de Tanagra tañe un laúd pequeño en forma de pera, sin mástil diferenciado, y también presenta el índice derecho extendido, pero ha perdido la mano izquierda y el detalle que pudiera presentar, además de que no se indican cuerdas.

La figura procedente de Myryna, que tiene la mano derecha sobre la caja en posición de estar pulsando cuerdas, no presenta en cambio detalle suficiente: en este caso se halla pegada al cuerpo de la estatuilla, y el desgaste de la pieza no permite apreciarlo mejor. En la izquierda se advierten restos de dedos separados.

En el caso de los ejemplares H12 y H13, procedentes del Egipto Ptolemaico, ambas figuras parecen estar fabricados a partir del mismo molde, tañendo laúd de cuatro en el primer caso, y cabe suponer lo mismo en el segundo.

La figura de Damasco, abrigada con capa frigia, probablemente femenina, tañe un laúd de mástil largo, pero el extremo superior está perdido. La caja pequeña tiene forma casi de corazón, y no se indican cuerdas, pero la tabla está decorada con cuatro puntos. Una banda sobre el hombro izquierdo podría ser una correa de sujeción.

Por último, la figura más moderna del Período Helenístico muestra a un enano grotesco tañendo el instrumento. En la Tabla 4 aparecen también otras siete figuras hasta completar las dieciséis existentes.

Existe también evidencia de que en 1807 se descubrió un laúd entero en una tumba ática, que actualmente está perdido³⁷.

³⁷ Higgins, Reynold A. y Winnington-Ingram, Reginald P., p. 70.

III.2. Ejemplares romanos

En 1956, apareció en la ciudad romana de Emerita Augusta (Mérida) una estela funeraria del siglo II d.C. que muestra a la adolescente Lutatia Lupata (R4; Imagen 6) tañendo *pandoura* con cuatro cuerdas: le fue dedicada por su profesora de laúd a su prematura muerte a los dieciséis años³⁸. Sin embargo, en el extremo superior se observan cuatro puntos –uno al extremo de cada cuerda– y tres más por encima de estos, lo cual ha llevado a sugerir que el instrumento tenía tres órdenes de cuerdas dobles más la cuerda prima –la inferior y más aguda–, una disposición que no se observa hasta el advenimiento de la época renacentista³⁹.

Esta suposición se basa en que el anular derecho parece estar iniciando un trémolo, lo cual es imposible en laúdes con cuerdas dobles⁴⁰. También se podría suponer que en el modelo hubiera dispuestas siete cuerdas simples sobre el mástil, pero que se representasen solo cuatro dada la definición de la estela. Es significativo que en este caso no se trate de un sarcófago, como en casi todos los relieves romanos conservados.

Otras dos figuras de terracota, una de Susa (Hadrumetum, África) y otra de Tunis, muestran laudistas en pie: la primera, una mujer (R2: el laúd se ve desde atrás con caja redonda y base aplanada); la segunda, sin cabeza, acaso un varón en posición de tocar (A3: se observan tres puntos en el extremo del mástil).

En fechas recientes (2014, julio)⁴¹ se ha recuperado una estatuilla de terracota sin cabeza (R1) en el yacimiento romano de Castulo, que se cree de época anterior a la ocupación de Hispania. La figura no muestra en cambio detalles del mástil, ni cuerdas, ni tampoco de dedos: la mano derecha aparece posada sobre la caja de un laúd pequeño.



Imagen 6. Estela funeraria de Lutatia Lupata, retratada como intérprete de laúd, siglo I d.C., Augusta Emerita. Procedente de la Casa del Mitreo. Museo Arqueológico de Mérida, España

³⁸ García y Bellido, Antonio, “Viaje arqueológico por Extremadura y Andalucía”, *Archivo Español de Arqueología*, 30, n.º. 96 (1957), pp. 233-244, fig. 3.

³⁹ Román Ramírez, Ángel, *La música en la Iberia Antigua: de Tartesos a Hispania*, Almería, Editorial Círculo Rojo, 2011, p. 23.

⁴⁰ Fraguas, Rafael, “El guitarrero que viaja hasta los romanos: entrevista a M. López Nieto”, *El País*, Edición para la Comunidad de Madrid, (sábado 21 de junio de 2008). <http://elpais.com/diario/2008/06/21/madrid/1214047461_850215.html>.

⁴¹ Román Ramírez, Ángel, *Más vestigios de música en la Iberia Antigua*. <<http://terraantiquae.com/profiles/blogs/m-s-vestigios-de-m-sica-en-la-iberia-antigua>> (2014) [Consulta: 9-I-2015].

Además de estas cuatro figuras, y de un laúd bizantino entero del s. IV d.C. (R25), el resto de representaciones romanas hasta un número de veinticinco —es decir, en cuatro de cada cinco conservadas— consisten exclusivamente en relieves sobre sarcófagos, todos posteriores al s. II d.C. Se cree que el difunto era un laudista profesional cuando es la figura central —la suya— la que aparece tañendo (R13, R14, R18, R20, y R22; excepto en R16, en donde la anciana difunta central lee). En otros casos, quienes tocan son figuras accesorias o que acompañan la escena: por ejemplo, el viaje al Hades en R18, o el matrimonio de Cupido y Psyché en R19.

Algunos de estos instrumentos tienen aspecto de liras con brazos muy largos y con muchas cuerdas (ejemplares R6, R9, R12, R24) pero los mástiles son claramente independientes de las cajas, y la forma de tañerlos no es la propia de las liras: la mano izquierda siempre presiona cuerdas en el extremo superior del mástil. Es este último el que parece “vaciado” y sobre él vuelan las cuerdas, dando la apariencia de cuerdas encajadas entre dos brazos, como ocurre en la lira.

Otros presentan cajas casi esféricas de gran tamaño (R7: Imagen 7; R23), similares a las de instrumentos renacentistas posteriores o a los oud árabes actuales, lo cual implica un conocimiento y un uso eficaz de la resonancia en un instrumento del que se busca obtener potencia sonora junto con anchos mástiles que soportaban, con seguridad, más cuerdas que otros tipos de laúd de menor envergadura.

Existe, además, un mosaico bizantino del siglo VI d.C. que muestra un músico tañendo un laúd con tres cuerdas.

El sarcófago de P. Caecilius Vallianus (R8; anteriormente en el Museo Lateran), muestra un banquete fúnebre con el difunto reclinado sobre un diván en el

Imagen 7.
Relieve del sarcófago
de Giulia Tirrania,
siglos II-III d.C.
Museo Lapidario de
Arles. Tomado de
Panum, Hortense,
The Stringed
Instruments of
the Middle Ages...
p. 211, fig. 183

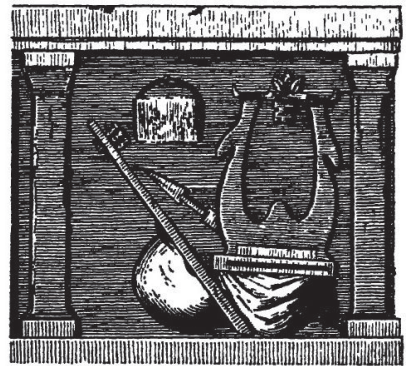


Imagen 8.
Laúd bizantino del siglo IV d.C.
Museo Metropolitano de Nueva York.
© The Metropolitan Museum of Art.

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-Art/12.182.44> (October, 2006)

centro. Los sirvientes traen comida, y a la izquierda del diván una mujer sentada en silla de mimbre tañe laúd con caja redonda pero sin separación clara con el ancho mástil, aunque probablemente estaban separados. Se observan cuatro cuerdas fijadas a la base de la caja, y dos depresiones en ambos lados de las cuerdas, que podrían representar cuatro perforaciones de resonancia.⁴²

En una de las caras menores de otro sarcófago que representa a Aquiles en la corte del rey Nicomedes (R9), aparece una mujer de pie con un laúd del tipo habitual, con caja redonda y largo mástil, pero muy ancho y con un número inusual de cuerdas: al menos seis. Estas se muestran solo sobre el mástil y su sujeción está indicada esquemáticamente por líneas en zig-zag en el extremo del mismo. La laudista sostiene el instrumento con el brazo izquierdo y pulsa con plectro con la mano derecha.

El relieve de la Catedral de Agrigento, de mármol ático (R12), ilustra el duelo de Phaedra, atendido por sus mujeres, dos de las cuales tañen laúdes. Ambos instrumentos tienen cuerpos redondos y alargados, pero mástiles anchos, y un gran número de cuerdas fijadas a un recipiente, con sus extremos colgando. En cada caso se sostiene el instrumento con el brazo izquierdo y se pulsan cuerdas con la mano derecha sobre el mástil.

El relieve de Roma que presenta Centauros Marinos y Nereidas (R13) tiene un diseño muy similar al sarcófago de Nápoles 6598, pero en peores condiciones de conservación. La figura central del difunto es de nuevo una mujer tañendo laúd con caja pequeña y mástil largo, mientras que las Nereidas tañen liras. Lo mismo sucede con el sarcófago del Palazzo dei Conservatori (R14), una pareja, probablemente los fallecidos, con las cabezas sin acabar: ella tañe un laúd con seis cuerdas y una caja pronunciadamente redondeada que se ve de perfil.

La figura femenina semivestida de San Crisogno (R15) tañe un laúd en forma de pera con base aplanada y, aunque hay una pequeña distinción entre cuerpo y mástil, no se trata de un laúd de palo. Se aprecian cuatro cuerdas atadas a un recipiente en la base de la caja, pero no se muestra el mecanismo que las sujeta. Se ve un artefacto creciente en el extremo del largo mástil.

En otro de ellos, la figura central del difunto, una mujer anciana, sostiene un libro cerrado (R16): una figura del Buen Pastor sugiere que se trata de un sarcófago cristiano. A cada extremo hay una mujer sentada: una tañe lira y la otra laúd con caja redonda y ancho mástil con muy poca distinción entre ambos. Se observan cuatro cuerdas fijadas a la tabla con pernos, y sus extremos penden en la base del laúd. En el extremo superior del mástil se indican clavijas a modo de diagrama. También aparecen instrumentos de tipo laúd tocados aparentemente a modo de liras por otros personajes.

El sarcófago de Nápoles ilustra el viaje a la Isla de los Benditos (R18). Centauros marinos portan Nereidas a sus espaldas, y en el centro está la figura de la difunta, de cara inacabada. Tañe un

⁴²Este y los ejemplares detallados a continuación han sido revisados por Wardle (1981).

laúd con mástil largo acabado en un artefacto creciente, y las cuatro cuerdas adheridas a un recipiente cerca del extremo de la caja, debajo del cual hay dos pequeños círculos. Una Nereida a la derecha tañe un instrumento similar esquematizado, con caja casi triangular y un mástil muy largo y cuerdas esculpidas solo sobre el mástil, aunque se observa un puente sobre la caja. Esta figura tañe “en espejo”, con la derecha presionando sobre el extremo del mástil y la izquierda pulsando cuerdas, aunque la posición inusual parece responder al equilibrio del diseño: una Nereida al otro lado tañe una lira de caparazón de tortuga muy esquemática con un plectro elaborado en punta de flecha en un extremo y enrollado en el otro.

El sarcófago de un niño, que ilustra el matrimonio de Cupido y Psyché (R19), muestra tres puntas al extremo superior del mástil que podrían representar mecanismos de afinación, por ejemplo, clavijas. Las cuerdas se hallan solo en la sección media y no sobre la caja, pero se puede apreciar el puente bajo la mano derecha. Los dedos corazón y pulgar se hallan en posición de pulsar cuerdas.

El relieve de la Iglesia de San Vittore (R24) muestra una figura femenina sentada tañendo un laúd de caja casi hexagonal muy ancha, pero claramente separada del mástil. Podría tratarse de una lira, pero la posición de las manos no se corresponde. La derecha pulsa con plectro. El monumento está dedicado por C. Sosius Iulianus a su hija fallecida, Sosia Juliana, de ocho años.

En cuanto al laúd bizantino completo, que obra en el Metropolitan de Nueva York (R25), presenta una caja de resonancia muy elaborada y un mástil muy largo independiente. Cabe igualmente recordar que el aspecto actual que presenta el instrumento no hace en absoluto justicia a los sonidos que en sus tiempos de gloria pudo emitir: de caja redonda y tapa fina de madera con cinco grupos geométricos de agujeros de resonancia ornamentales y cuatro agujeros sobre el extremo del mástil para la inserción de las cuerdas, con el puente probablemente perdido.

IV. LAÚDES POLICORDES

IV.1. Musas y Cupidos

Las únicas representaciones griegas conservadas de laúdes son las que aparecen en algunos vasos y platos griegos y que no presentan detalle por causa de su funcionalidad, además de una docena escasa de estatuillas y algún relieve de los tiempos de Alejandro Magno⁴³. No es posible averiguar cuántas cuerdas corresponden a los instrumentos representados en estas figuras de terracota, pero la evidencia literaria, como ya hemos mostrado, sugiere que eran tres o cuatro⁴⁴.

⁴³ Esta escasa evidencia ha sido revisada en detalle por Higgins, Reynold A. y Winnington-Ingram, Reginald P., pp. 62-71.

⁴⁴ Landels, John G., *Music In Ancient Greece And Rome*, New York, Routledge, 1999, p. 78. Véase la Tabla 4.

Una de ellas (H4), fechada entre el 330 y el 200 a.C. presenta a Eros tañendo un laúd. Desgraciadamente, falta la mano izquierda que presionaba sobre un mástil corto pero muy ancho; por fortuna, se puede observar con total claridad cómo la mano derecha *rasga* las cuerdas con todos los dedos a la vez, *no las pulsa*: el gesto y el movimiento implícito no admiten discusión, como se ilustra en la Imagen 9.

Un relieve en un pedestal mantineo del s. IV a.C.⁴⁵, acaso el más conocido (H3), muestra una figura femenina con un laúd de mástil largo. La parte central está perdida pero se conservan ambas manos casi completas (Imagen 10): la izquierda presiona claramente cuerdas diferentes en puntos diferentes sobre el extremo superior del mástil, pero la derecha parece pulsar igualmente cuerdas individuales, como muestran sus dedos separados –y no rasgar, como han apuntado en este caso algunos autores⁴⁶.



Imagen 9. Eros tañendo laúd, dibujo original sobre la figura de Terracota de Eretria, alrededor de 330-200 a.C. Museo Británico de Londres. Basado en Higgins y Winnington-Ingram (1965)



Imagen 10. Musa tocando un laúd, detalle de un pedestal mantineo, h. 330-320 a.C., Mantinea, Grecia. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Enciclopedia Británica/WIKI. Reproducido en Daremberg et Saglio. Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, p. 1450 (1919)

⁴⁵ Mantinea fue el nombre de una ciudad poderosa de Arcadia, en la Grecia antigua, ubicada en la actual Paleópolis.

⁴⁶ Por ejemplo, Mathiesen, Thomas J., *Apollo's lyre*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 283.

Pese a que en la mayor parte de estatuillas helenísticas conservadas no aparece indicación de cuerdas, en dos de ellas sí se aprecian varias incisiones paralelas en el mástil. Una (H5), no catalogada (Museo Británico)⁴⁷, se cree manufacturada en Cyprus: presenta marcas que parecen ser originales y pretender representar cuatro, o acaso cinco cuerdas⁴⁸.

Ocurre lo mismo con otra (H12) procedente de Alejandría y actualmente en Stuttgart⁴⁹, aunque aquí las líneas sólo se observan en el extremo superior. Esta es la única de las conservadas que muestra también lo que parece ser una indicación de trastes, lo cual no significa que otras no los tuvieran, sino tan solo que no se indicaran en este tipo de figuras.

IV.2. Dos figuras griegas problemáticas

La figura de Eros del siglo III a.C. perdió su mano izquierda en el devenir del tiempo, pero la derecha intacta no ofrece ninguna duda respecto al tipo de ejecución que va a realizar.

Una hipotética reconstrucción tendría que situar la mano izquierda en su posición más natural, similar a la posición moderna, dado que si los dedos no pulsasen cuerdas diferentes en puntos diferentes habría que suponer un único tipo de acorde constante que el intérprete reiteraría una y otra vez en los sufridos oídos de la audiencia. O bien frenéticos movimientos de la mano izquierda –variando en cada uno las posiciones de los dedos sobre el mástil– obteniendo unísonos u octavas en cada caso, aun cuando no fueran unísonos sostenidos.

Dada la anchura del mástil, los dedos de la mano izquierda han de estar *cada uno en una* posición, más o menos adelantada respecto a los demás –como ocurre igualmente hoy con esta familia instrumental. Lo cual indica que, con toda probabilidad, los sonidos emitidos en las diferentes posiciones que aquellos adoptaran eran dispares: no tiene ningún sentido complicar la articulación en extremo para obtener unísonos continuados.

La estatuilla mantinea, un laúd con mástil largo, muestra que estos supuestos son correctos: la mano izquierda presenta igualmente dedos separados para cuerdas diferentes. Se puede observar, además, el caso complementario: la mano derecha está evidentemente articulando con los dedos y no rasgando las cuerdas para producir acordes.

Dicho de otro modo, no hacen falta cuatro o cinco cuerdas para obtener una gama melódica y *monódica* de sonidos rica y completa, extremo que puede obtenerse evidentemente también a partir de una sola cuerda.

⁴⁷ Higgins, Reynold A. y Winnington-Ingram, Reginald P., p. 62.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 63-64.

IV.2.1. *Digitación y Pulso*

La asunción implícita de que el pulgar pulsa la cuerda más grave —obviamente la superior— puede sostenerse en varios elementos de juicio:

a) que el dedo que se opone espacialmente, en efecto, a los demás, puede funcionar mejor como bordón que articulado con sus contrarios en secuencias de sonidos, sin suponer por ello que un bordón no pueda situarse en la voz superior, ni que la pulsación de la cuerda más grave no pueda formar parte de una melodía cualquiera;

b) igualmente, la disposición *inversa* de agudo a grave de la cuerda superior a la inferior, no se ajusta a la correspondencia entre las notas más agudas —y por tanto con más ‘movilidad’ para conformar las melodías— y los dedos más ágiles, entre los cuales no se cuenta el pulgar, que es además oponible a los demás, como ya se ha señalado;

c) a su vez, las cuerdas más finas requieren menos fuerza —pese a tener más tensión— para ser escuchadas, debido a la prominencia de los agudos sobre los graves; y al revés: las cuerdas más gruesas y graves requieren ser accionadas con más potencia para que sus vibraciones más lentas se perciban con claridad;

d) el hallazgo de la estela de Lutatia Lupata sugiere la co-existencia de cuerdas simples y cuerdas dobles, pudiendo operar las primeras a modo de bordón, tanto *por debajo* de la melodía como es el caso habitual, como *por encima* — en el supuesto apuntado antes: 3 órdenes dobles y una cuerda simple.

Es más sencillo, en cualquier caso, suponer que las cuerdas más sutiles, más finas —o más tensas— y más agudas, correspondiesen en efecto, como ocurre hoy, con los dedos meñique, anular, corazón e índice por este orden, y la más grave, por tanto, al pulgar, ya se trate de cuatro, cinco, seis o más cuerdas.

IV.2.2. *El problema de la mano derecha*

Es claro que un brazo derecho elevado sobre la caja y dispuesto a caer sobre las cuerdas *necesariamente* ha de “rasgar” —esto es, emitir acordes— y no pulsar cuerdas sucesivas tono tras tono, en cuyo caso la ubicación de la mano derecha ha de estar a la altura de las cuerdas y no *por encima* de ellas. La mano, además, presenta los dedos unidos y aparejados en el caso de Eros (posición inequívoca para los acordes rítmicos: H4), y separados articulando con uno u otro —o con varios— en el caso de la figura femenina (H3).

El primer caso remite obviamente a sonidos concomitantes (simultáneos), y resulta molesto en un sentido estético e incluso perceptivo, no ya el producir de un modo continuo 8.as o frases en heterofonía, sino el hecho chocante de no hacer prácticamente otra cosa con las melodías que, además, según se afirma, seguirían estrictamente a la línea vocal. Podríamos preguntar: ¿y si no hay línea vocal, es decir, si el intérprete está tocando a solo? ¿Deberíamos encontrarlo entonces tañendo únicamente melodías, duplicadas al unísono o a la 8.^a, y sin el concurso de ningún tipo de acorde ni bordón?

Además de la producción de acordes con toda la mano (rasgar), es pertinente insistir de nuevo en que la posición “opuesta” del pulgar respecto de los otros dedos hace de la pinza un recurso fácil para producir todo tipo de bi-cordes, y de la cuerda más grave (pulgar), en efecto un tipo de bordón para soportar las relaciones interválicas –modales, armónicas o de cualquier otro tipo– producidas al pulsar a la vez el pulgar junto con otro(s) de los dedos restantes, como parece ilustrar la Musa mantinea (H3).

Por último, no se ha de olvidar el hecho de que en aquellos casos en que se tañe sin plectro, los dedos de la mano derecha están libres y pueden pulsar *siempre* más de uno a la vez.

IV.2.3. *El problema de la mano izquierda*

La posición natural de la mano izquierda sobre un mástil con más de tres cuerdas no puede, en ningún caso, llevar – de una forma igualmente “natural” –a producir el mismo sonido con todas las cuerdas, o una heterofonía a 8.as de forma continuada: la disposición de los dedos en una mano humana hace que cada uno de ellos quede situado un poco más atrás del que le antecede y, por tanto, el sonido que se obtendría de cuerdas sucesivas ha de ser necesariamente diferente –con independencia del grosor y tensión de la cuerda–.

Todo ello a menos que se afine cada cuerda deliberadamente de modo que la posición “escalonada” de los cuatro dedos produzca invariablemente monodia o heterofonía de 8.as, cuando se pulsa más de una cuerda por vez, o bien cuando se pulsan varias o todas sincrónicamente.

El mismo problema se presenta con la construcción de aulós dobles que tienen tubos de diferente longitud, en ejemplares conservados que tienen diferente número de agujeros en cada tubo, y en las disposiciones dispares de las manos a lo largo del tubo en las representaciones conservadas⁵⁰, y ello ya desde los primeros tiempos de la cultura egipcia.

⁵⁰ Véase Lafarga Marqués, Manuel, “Aulós Doble Grecorromano...”, *art. cit.*

V. LOS ARGUMENTOS DE GIROLAMO MEI

La eventual existencia de algún tipo de arte polifónico en la Antigüedad ha sido y es aún hoy una cuestión repetidamente ignorada. La afirmación de Girolamo Mei, acerca de que en las fuentes de su investigación no aparecía mención alguna a las voces humanas, en algún sentido similar al que hoy usamos –registros de voz–, sigue siendo una realidad: las fuentes conservadas no mencionan tal hecho⁵¹.

Su conclusión, sin embargo, merece ser observada con pulcritud inquisitiva. Dice Mei que tan solo este hecho es para él prueba suficiente de que los antiguos no practicaron la polifonía. Pero las fuentes y la evidencia que él manejó no son las actuales. Todo un mundo poblado de música habla en contra de esta afirmación: teatros casi en cada ciudad, festivales en la mayoría de ellas, fiestas, conciertos, actos religiosos y un largo etcétera de actividades cívicas musicales durante todo el año fueron la tónica del mundo grecorromano.

La suya, sin embargo, tiene el mérito de ser al menos la primera argumentación *razonada* sobre la naturaleza presuntamente monódica de la música griega antigua, y ello en relación con la controversia que enfrentó en el siglo xvi a los partidarios de las así llamadas *prima* y *seconda prattica*, esto es, de la primacía de la armonía o de la melodía, respectivamente, en el entramado compositivo musical.

En una serie de cartas de 1572 a Vincenzo Galilei, Girolamo afirma, basándose en “los resultados” de su “investigación”, que no solo el canto solístico griego, sino también sus formas corales, fueron monofónicos⁵². Hace observar que la música antigua fue “un medio poderoso para excitar los afectos” mientras que la música de su propia época –polifónica– “se adapta con extrema facilidad casi a cualquier cosa”. Su argumento consiste en contraponer la *supuesta* sencillez y efectividad expresiva de la música perdida, con la excesiva complejidad armónica, contrapuntística y rítmica, de la música polifónica de su tiempo.

Sostiene que los poderosos afectos que producía la música antigua se debían al hecho de que todos los cantantes cantaban juntos las mismas palabras, en el mismo modo, las mismas melodías, y el mismo ritmo a idéntica velocidad. Además, dice, ningún autor antiguo menciona registros de voz diferentes, tales como bajo o soprano, y este solo hecho le es ya de por sí suficiente para confirmar el carácter monofónico de aquella música.

Como ya hemos expuesto, es nuestra intención retomar, en este y otros trabajos, esta polémica –recuperada a su vez por Mei al fin desde los últimos siglos del Imperio Romano– cuya endeble validez argumental parece haber sido aceptada casi sin discusión durante los últimos 500 años, y cuya refutación ha sido repetidamente ignorada mediante el argumento indirecto de *la ausencia de fuentes*.

⁵¹ Véase la nota 34 sobre el término “policordia”.

⁵² Lippman, Edward A., *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, p. 32.

VI. DISCUSIÓN

La presencia de instrumentos de cuerda pulsada con una sola mano y con mástiles está acreditada por las representaciones mesopotámicas ya en torno a comienzos del III milenio a. C., lo cual abre la posibilidad a la existencia de instrumentos con más de una cuerda –al menos dos para la presente argumentación– y a su pulsación simultánea hace 5.000 años, toda vez que los dibujos de estos pueblos son iconográficos, a mitad de camino entre la apariencia y el símbolo, y por tanto no muestran el suficiente detalle.

Es más, en tales representaciones frecuentemente se observan más de dos y hasta cuatro y cinco lazos o cuerdas anudadas que penden del extremo del mástil, como ilustra la Imagen 2. En el relieve del reverso de un laúd sobre un obelisco egipcio (Imagen 11) se observan claramente cuatro clavijas en el extremo superior del mástil⁵³. Lo mismo ocurre en otro reverso (no consignado en la Tabla 1) representado en un fresco de la tumba de Sadosiris en Muzakawa, perteneciente a la XXII Dinastía (945 a 715 a.C.).



Imagen 11.
Tamboura procedente
de un obelisco egipcio.
Tomado de Engel
(1879),
p. 205, fig. 45

El laúd presenta muchas ventajas frente a otro tipo de instrumentos antiguos: es pequeño, fácil de manejar y de transportar, y es relativamente sencillo de construir, si se lo compara con arpas y otros dispositivos mayores y más pesados, si bien su volumen sonoro no debió de ser muy intenso – como ocurre igualmente, por lo demás, con sus descendientes modernos. Además de ser ligero y manejable, tiene muy pocas cuerdas en comparación con arpas y barbitós, y por tanto su afinación resulta mucho más sencilla sea cual sea esta y su propósito.

Pero su incomparable ventaja resulta de que todas y cada una de las cuerdas pueden ser presionadas sobre un mástil con los dedos de la mano izquierda, y accionadas por dedos independientes en la derecha, y por tanto la gama de sonidos obtenida supera con mucho la que puede ofrecer el resto de instrumentos –todos–, y ello incluso sobre una única cuerda: en realidad sobre todas y cada una de las que tenga. Es más, puede hacerlo también de un modo simultáneo, en forma de acordes y con una variedad incluso mayor que la que ofrece un arpa con muchas cuerdas.

Además de los teclados modernos, los instrumentos de cuerda pulsada con mástil son los únicos que permiten la posibilidad de una *variedad armónica* tan elevada. Los cordófonos de cuerdas fijas emiten el mismo número de sonidos que cuerdas poseen, si bien un arpa grande con un número suficiente de cuerdas puede ser pulsada *con ambas manos* de un modo similar, o acaso superior, al que

⁵³ Engel, Carl, p. 205, fig. 45.

se describe aquí para el tipo laúd, dado que en este caso se usan diez dedos y la posibilidad de pulsar, por tanto, queda duplicada⁵⁴.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que las representaciones más antiguas –aquellas mesopotámicas y egipcias–, son imágenes icónicas, esquemáticas, a medio camino entre el símbolo y la realidad: el diseño no “retrata” un caso particular de lo representado –por ejemplo, un determinado tañedor de laúd–, sino la abstracción simbólica de los rasgos comunes más relevantes y comunes a todos los tañedores, o a un subconjunto de laúd, por medio de una silueta que los sintetiza.

Consecuentemente, los detalles se pierden, se “abstraen” y suprimen en orden a representar funciones y prácticas comunes a la multitud de casos particulares representados. No son retratos ni imágenes reales, sino representaciones visuales de un concepto que engloba muchos aspectos diferentes de sí mismo en una figura “simplificada”. Se representa muchas veces una sola cuerda, o ninguna, a la vez que la misma representación puede mostrar, en cambio, tres o más clavijas –o cuerdas que penden– al extremo del mástil.

En segundo lugar, tomando el caso del mundo grecorromano –más civil y diversificado que las sociedades egipcias y mesopotámicas–, la práctica de la lira resultaba relativamente sencilla y al alcance de muchos ciudadanos educados, contando tan solo con cuatro cuerdas (y aun con siete) de afinación fija, mientras que la ejecución en el laúd adquiere bajo el mismo prisma un carácter mucho más técnico y profesional, dadas sus posibilidades melódicas y armónicas muy superiores.

Por último, el uso del plectro, evidente en muchas representaciones tanto antiguas como grecorromanas, aunque no en todas, previene del uso del pulgar como bordón sobre la cuerda prima, puesto que ha de destinarse a sujetar firmemente el mecanismo de pulsación, limitando así la mayor flexibilidad propia de la pulsación libre a cargo de los dedos.

Con todo, el plectro no impide en absoluto el juego y la variación digital de la mano izquierda ni tampoco la pulsación simultánea de dos o más cuerdas con sonidos diferentes (acordes) en la derecha. También es conocida la habilidad de algunos instrumentistas actuales de sujetarlo entre índice y corazón, dejando libre el pulgar a modo de bajo fundamental. Y, del mismo modo, sujetarlo entre corazón y anular, dejando libres los demás para pulsar por encima o por debajo de la cuerda que pulse el plectro.

Por otro lado, ya se ha aludido antes en las fuentes literarias al *pandourion*, que era tocado sin plectro, es decir, *pulsado*, en cuyo caso las objeciones y ventajas del plectro a los efectos de lo que se discute aquí, no son en absoluto relevantes: representaciones sin plectro se observan ya en las primeras figuras helenísticas.

⁵⁴ Véanse las dos arpas dobles mesopotámicas consignadas en la Tabla 1.

Se puede admitir que las cuerdas estén duplicadas y, aparentemente, esta condición parecería apoyar la opinión que exige la monodía y la heterofonía de 8.^a, pero tal consideración pierde todo su sentido cuando las cuerdas representadas sobrepasan un cierto número: ¿qué sentido tiene triplicar, cuadruplicar o quintuplicar un mismo sonido? Con el mismo razonamiento podríamos suponer que la heterofonía también se llevaba a cabo con 4.^{as} y 5.^{as} paralelas, dado que se trata de intervalos igualmente universales –para todo tiempo y lugar–, mucho antes del *organum* paralelo de los medievales⁵⁵.

Un punto común de encuentro en todo tipo de escritos consiste en afirmar –cuando aparece evidencia como la que se está analizando aquí: varias cuerdas disponibles susceptibles de ser rasgadas o pulsadas a la vez– que sonaban siempre a unísono (octavas) o que, a lo sumo, duplicaban la línea vocal. Incluso que se afinaban todas a la misma altura. Unas afirmaciones sorprendentes, dado que no se basan tampoco en ninguna fuente escrita ni evidencia directa de que este fuera el caso.

VII. CONCLUSIONES

El Mundo Clásico fue un mundo musical en grado sumo que duró 1.000 años, y nos legó un arte y una ciencia que no fueron superados hasta 1.000 años después de su caída, y que aún hoy presta soporte a nuestras propias disciplinas académicas y científicas. Los griegos recibían educación musical y formación coral desde los cinco años, y cantaban en coros frecuente y regularmente, tanto como parte de sus obligaciones cívicas como en los banquetes y en cualquier ocasión que lo requiriese.

De allí en adelante hubo músicos por doquier, al punto de, siglos después, sumir a Roma en el caos a causa de una huelga de profesionales del aulós que dejó a la ciudad sin música en los actos religiosos, en los que intervenía casi invariablemente este instrumento⁵⁶. En las tragedias, comedias, competiciones y otros eventos musicales, participaban coros –tanto amateurs como profesionales– ya desde el siglo VI a.C. y al menos en las tragedias eran de nuevo invariablemente acompañados por un aulós doble. Y sabemos también de coros profesionales numerosos y de intérpretes de canto similares acompañados por instrumentos.

Sus laúdes probablemente contaban con tres, cuatro y hasta cinco cuerdas, y tanto ellos como el aulós doble –siendo ambos evidentemente policordes– fueron prolijos y estuvieron presentes por doquier⁵⁷: un instrumento con tan solo tres cuerdas como la balalaika actual, afinada do-sol-do, tiene innumerables posibilidades armónicas más, e incluso melódicas, que otros instrumentos con cuerdas fijas, como puede ser el arpa.

⁵⁵ Véase Kilmer, Anne D., Crocker, Richard L. y Brown, Robert R, *Sounds from Silence...*

⁵⁶ Ovidio, *Amores*, 94ff. *Cit.* en Whitwell, David, “Thoughts on Music and Religion among the Romans and early Christians”, en *Essays on the Origins of Western Music*, 6, (2011). <<http://www.whitwellessays.com>> [Consulta: 24-XII-2012].

⁵⁷ Lafarga Marqués, Manuel, “El oficio de tañer...”.

Como aportación personal a la presente revisión de ejemplares grecorromanos, incluimos una última representación no indicada en la Tabla 5: una gema tallada en calcedonia del siglo II d.C., que no es citada en las escasas revisiones realizadas hasta la fecha, muestra un laúd con tres clavijas y mástil curvado en el extremo, la única de este tipo que se conoce en el Mundo Clásico (Imagen 12).



Imagen 12. Gema en calcedonia del siglo II d.C.: Osiris, o acaso Apolo.
Gemme Antiche, Carsens de la Chausse, Roma 4to. 1700.
 Tomada de Chappell (1874), p. 302.⁵⁸

Si la práctica del unísono y la monodía hubiese sido un procedimiento obligado y exclusivo, es de suponer que alguna alusión a tal hecho hubiese sobrevivido, dado un fenómeno tan extendido como se afirma. Algo que, por lo demás, no ocurre, es decir: *tampoco hay fuentes en este sentido*.

Se puede entender la práctica de la duplicación de cuerdas —al modo de las bandurrias modernas— para obtener efectos de “articulación” o duplicaciones de octava (8.^a)⁵⁹, pero no se entiende de nuevo el hecho de repetir este procedimiento en tres o cuatro cuerdas más que han de afinarse al unísono o, en el caso de que estén afinadas a diferentes alturas, a fin de obtener los mismos sonidos en todas ellas.

La respuesta de que no hay fuentes no explica nada, en especial y en mucha menor medida, tampoco las peculiares características técnicas —melódicas y armónicas— de este instrumento. El reducido número de cuerdas de un laúd frente a las arpas o dispositivos similares, se ve compensado con creces por la posibilidad de pulsar cada cuerda en muchos puntos diferentes —y próximos entre sí— sobre un mástil firme. Y, por tanto, también la de adaptarse a todos los entornos melódicos, modales y/o armónicos que se le presenten.

Por un lado, las no menos escasas —en este caso por otras contingencias históricas y culturales— fuentes medievales acerca del mundo pagano, son evidentemente hostiles a una música en su tiempo ya perdida y largamente perseguida y prohibida, junto con todas sus manifestaciones, desde los primeros

⁵⁸ *Cit.* en Chappell, William, *The History of Music. From the earliest records to the fall of Roman Empire*, London, Chappell & Co., 1874, p. 302.

⁵⁹ Incluso paralelismo de octavas como el que se supone se llevaba a cabo en la *magadis* al barbitós o en otros instrumentos.

síglas de nuestra era, amén de no poseer la coherencia y el rigor científico de otras innumerables obras de todo tipo que circularon en la Antigüedad⁶⁰.

Por otro, el argumento de Mei, que no es realmente tal, ha venido repitiéndose sin más hasta nuestros días, aceptando –implícita o explícitamente– que la escasez de fuentes musicales y de referencias escritas no permite resolver la cuestión. Sorprende por tanto, el hecho de que tal ausencia sirva para negar la práctica de la polifonía a estos pueblos, y no sirva en cambio para mantener la llama de la duda y de la curiosidad encendida: su afirmación, es evidente, puede ser rebatida con las mismas armas que emplean quienes aceptan estas tesis.

Los autores modernos, aun aceptando y dejando abierta esta posibilidad, simplemente no tratan el tema ni en profundidad ni en detalle, sino aludiendo de pasada a la cuestión y prosiguiendo con lo que sabemos hoy a ciencia cierta que, evidentemente, es mucho. Con todo, lo que media entre cuanto sabemos y sospechamos que hizo el Mundo Clásico –en todos los órdenes de la cultura y la civilización– y lo que en efecto nos ha llegado, es un abismo de ignorancia y oscuridad.

La búsqueda recurrente de la monodía y la heterofonía de 8.^a en las producciones musicales en este tipo de instrumentos –en buena medida por oponerse a la naturaleza de su diseño– conduce a más problemas de los necesarios y de los que realmente existen, como la necesidad de justificar modos enrevesados de tensar y afinar cuerdas diferentes para que produzcan el mismo sonido a la vez, o la necesidad de insistir recurrentemente en afirmaciones carentes de todo sentido, como la pretensión de que los humanos, y en especial griegos y romanos, no practicaron la concurrencia de voces (melodías) diferentes hasta algún momento incierto del siglo IX d.C.

Dado, en efecto, que no existen fuentes en ninguno de los dos sentidos, no se comprende con qué tipo de argumentos se hace esta afirmación, ni tampoco el método empleado para deducir este tipo de absolutos excluyentes: constatar una y otra vez la ausencia de aquellas no puede constituirse en una explicación circular, ni para negar ni para afirmar. La mera existencia del Eros procedente de Eretria (H4) confirma por completo la afirmación romántica que encabeza este artículo.

⁶⁰ En este caso, al igual que en el del Mundo Clásico, lo que nos ha llegado son unas pocas obras teóricas, y es pertinente recordar que un tratado de arte no es un cuadro, como un tratado de música no es tampoco una obra musical.

TABLAS

	Ejemplares Antiguos	Datación	Ciudad	Museo
A1	Sello mesopotámico. Período Uruk	3500 - 3200 aC		Museo Británico
A2	Tableta cuneiforme: 'pantur' (arco pequeño) / 23 referencias musicales	2600 BC	(Sumer)	MS 2340 The SCHØYEN Collection
A3	Placa de terracota: pastor con perro	2500 BC	Nippur	Museo de Philadelphia
A4	Sello acadio	2370-2110 aC		Museo Británico, 89096
A5	Tableta cuneiforme: notación para laúd de 4 cuerdas. Afinado en 5ªs: do-sol-re-la	2000-1700 aC	Larsa	MS 5105 The SCHØYEN Collection
A6	Figura de terracota: tañedor de laúd con indicación de TRASTES	II milenio aC	Susa (Irán)	Museo del Louvre
A7	Tableta cuneiforme: clase de música	1900-1700 BC	Larsa	MS 2951 The SCHØYEN Collection
A8	Placa de terracota: pastor con perro	1800 aC	(Babilonia)	
A9	Cerámica acadia: músico tañe laúd con TRASTES	1500 aC	Bos-ojuk	Museo Otomano de Estambul
A10	Tableta cuneiforme: himno completo (6 voces)	mitad II milenio aC	Ugarit	
A11	Placa de terracota: tañedor de laúd mira directamente la mano izquierda	1500 aC	Sendschirli (Hitita)	Vorasiatische Museum, Berlín
A12	Figura de terracota: tañedor de laúd	1500-1100 aC	Susa (Irán)	
A13	Botella cerámica: biberón	1479-1352 aC	Tebas (Egipto)	Museo Británico
A14	Cuenco cerámico azul para vino: tañedor de laúd	1400-1300 aC	(Egipto)	Museo Nal. de Antigüedades, Leiden
A15	Figurilla de bronce	ss. XV-XIII aC	Bet She 'an (Israel)	Haifa Museum
A16	Fresco egipcio: Tumba de Nebamun: dos tañedoras de laúd con TRASTES	1350 aC		
A17	4 figuras de terracota	ss. XIV-XII aC	Susa (Irán)	Museo del Louvre Sb 7899, 7910, 7887, 6579

Tabla 1. Ejemplares anteriores a Grecia

Ejemplares Antiguos	Datación	Ciudad	Museo
A18 Placa de terracota: tañedor de laúd	1250 aC	(Babilonia)	Museo Británico
A19 Fragmento de caliza: parada de músicos, guerreros y animales	s. XII aC	(Babilonia)	
A20 Rebab en forma de pera	1000 aC	Goshen	
A21 Primera descripción de laúd	ss. X-IX aC		
A22 Rebab en forma de cuchara	789 aC		
A23 Figura de terracota: laudista itifálico	500-300 aC	Naukratis (Egipto)	Cambridge, 1973.0501.42. Museo de Arqueología Clásica
A24 Rebab en forma de pera: 4 cuerdas (Figura antropomorfa: ¿?)	200 aC	Khotan	
A25 Rebab en forma de cuchara: 4 cuerdas (Figura antropomorfa: tortuga)	200 aC	Khotan	
A26 Rebab en forma de pera: 4 cuerdas (Figura antropomorfa: mono)	200 aC	Khotan	
A27 Placa de terracota: tañedor de laúd: 2 cuerdas	200 aC	(Egipto)	Museo Británico
A28 Figura de terracota: tañedor de laúd de mástil largo: 2 ó 3 cuerdas	200 aC-200 dC	Imperio Parto	
A29 Detalle de friso : 4 cuerdas	s. I dC	Airtam (Uzbekistan)	Museo Hermitage, Leningrado
Placa de barro	¿?	Larsa	
Figura de terracota: tañedora de laúd	¿?		
Cuello de jarra fragmentado	¿?		
4 estatuillas. Dinastías Shui y Tang	618-906 dC	(China)	
Placa bajorrelieve: conjunto instal. con laudista y un arpa con 2 arpistas			
Vaso: arpa con 2 arpistas		(Hitita)	

Continuación Tabla 1. Ejemplares anteriores a Grecia

Referencia helenística	Datación	Autor	
Pandoura	s. VI-V aC	Pitágoras (¿?)	Según Atheneo
Boda: música de laúdes	s. V aC	Eurípides	
Skindapsos . Luthier (4 cuerdas)	s. IV aC	Anónimo	(fragmento cómico)
Skindapsos . Otros instrumentos (¿)	s. IV aC	Aristoxeno	(fragmento atribuido)
Skindapsos . Intérprete (4 cuerdas)	s. IV aC	¿?	
Skindapsos . <i>Prolomos</i> (sauce)	indeterminada		
Skindapsos	s. IV-III aC	Aristoxeno	Según Atheneo
Skindapsos	s. IV-III aC	Anaxilas	Según Atheneo
Skindapsos	s. IV-III aC	Matron	Según Atheneo
Skindapsos	s. IV-III aC	Phillis	Según Atheneo
Pandoura : mangrove tropical	s. III aC	(geógrafo)	
Pandoura	s. III aC	Euphorion (Chalcis)	Según Atheneo
Pandoura	s. II aC	Protagórides (Cyzicus)	Según Atheneo
Pandoura : Árbol del manglar	final ss. II-III dC	Atheneo (Naucratis)	Atheneus IV 182f; XIV 636b.
Skindapsos (4 cuerdas)	final ss. II-III dC	Atheneo (Naucratis)	Atheneus IV 183a-b

Tabla 2. Fuentes literarias griegas

Referencia romana	Datación	Autor	
El monocordio no es un instrumento	100-170 dC	Claudio Ptolomeo	
Monocordio y Tricordio “que los asirios llaman pandoura ” (3 cuerdas)	s. II dC	Pollux	
Skindapsos (3 cuerdas)	s. II dC	Pollux	
Monocordio y Pandouros	s. II dC	Nicomaco	
Heliogábalo tañe laúdes	s. III dC	Lampridius	Única referencia del Período Imperial
“ Asterius Pandouros ”	s. VI dC	<i>Inscripción</i>	Aphrodisias
Pandouristes , tañedor profesional		<i>Epitafio cristiano</i>	Gerasa
Pandouros , tañedor profesional		<i>Epitafio cristiano</i>	Seleuceia-ad-Calycadnum
Cornelius , tañedor profesional (invención egipcia)	comienzo s. V dC	Theodoulos Estilita	Constantinopla
	s. V dC	Marciano Capella	
	522-590 dC	Simeón de Emesa	Laúdes en tabernas
	s. VI dC	Isidoro de Sevilla	Alusión: confusión con el syrinx
Pandourion . Lidio. Sin plectro	810-891 dC	Photius	
	s. X dC	Suidas	

Tabla 3. Fuentes literarias romanas

Ejemplar helenístico	cc	Mástil / Caja	Datación	Ciudad	Museo
H1 Vasos griegos varios					
H2 Placa metálica: conjunto instrumental		largo / redondeada	s. V aC	(Ática)	
H3 Relieve en un pedestal: Musa		largo / triangular	330-320 aC	Mantineia	Museo Nacional de Arqueología de Atenas
H4 Figura de terracota: Eros tañe laúd	(4)	ancho / rectangular	330-200 aC	Eretria	Museo Británico
H5 Figura de terracota: mujer tañe laúd		ancho / no diferenciado	final s. IV aC	Cyprus	Museo Británico 1919.6-20.7
H6 Figura de terracota: acaso una Musa		corto / forma de pera	350-200 aC	Tanagra	Museo del Louvre CA 574
H7 Vaso griego lecito: mujer tañe laúd			320 aC	Canosa	Museo Británico, Cat. of Vases IV, 1896, G21
H8 Aplique de terracota			final s. IV aC	Tarento	München, Museo Cabaret Antiguo
H9 Figura de terracota: muchacha tañe laúd		ancho / no diferenciado	330-300 aC	Alejandría	Museo de Alejandría
H10 Figura de terracota: Eros tañe laúd		medio / redondeado	comienzo s. II aC	Myryna	¿?
H11 Figura de terracota: Eros tañe laúd		forma de palo		Cyprus	Museo del Louvre
H12 Figura de terracota: Eros tañe laúd	4			Alejandría	Museo de Stuttgart
H13 Figura de terracota: Eros tañe laúd	(4)			Bajo Egipto	Colección Fouquet
H14 Figura de terracota: Eros oriental		forma de palo		Alejandría	
H15 Figura de terracota: mujer de capa frigia	(4)		s. II aC (?)	Damasco	Museo de Damasco n° 10114
H16 Figura de terracota: enano grotesco			s. I aC (?)	Memphis	
H17 Laúd entero hallado en 1807			s. II-III aC	tumba ática	Actualmente perdido

Tabla 4. Fuentes iconográficas helenísticas

Ejemplar romano	cc	Mástil / Caja	Datación	Ciudad	Museo
R1 Laudista de terracota			prerromano	Castulo	
R2 Figura de terracota: mujer de pie sostiene laúd (izquierda)		mástil largo	s. I dC (?)	Susa, Hadrumetum	
R3 Relieve: figura de pie sin cabeza	3 ó 4	largo /redondo / puente	s. I dC	Tunis	Museo de Bardo
R4 Estela funeraria: Lutatia Lupata tañe laúd	4 ó 7	¿cuerdas dobles?	s. II dC	Emerita Augusta	Museo Arqueológico de Mérida
R5 Relieve de sarcófago: joven sentada tañe laúd			final s. II dC	Ostia	Museo de Ostia
R6 Relieve de sarcófago: dos mujeres sostienen laúd	6 ?	mástil ancho	ss. II-III dC	París	Museo del Louvre
R7 Relieve de sarcófago: Giulia Tirrania	3	esférico ^a / clavijas	ss. II-III dC	Arles	Museo Lapidario de Arles
R8 Relieve de sarcófago: Caecilius Vallianus	4	ancho/redondo / rosetas	comienzo s. III dC	Roma	Museo Paolino del Vaticano
R9 Relieve de sarcófago ático: mujer de pie sostiene laúd	+ 6	largo y ancho / redondo	240 aC	(desconocida)	Museo del Louvre
R10 Relieve de sarcófago: varón sentado lee y musa con laúd		mástil diferenciado	s. III dC	Palermo	Cripta de la Catedral
R11 Relieve de sarcófago: mujer sentada tañe laúd		mástil diferenciado	s. III dC	Roma	Berlín, Museo Konigliche
R12 Relieve de sarcófago: grupo de mujeres (dos tañen laúd)	+ 6	ancho/redondo y alargado	s. III dC	Agrigento	Catedral de Agrigento
R13 Relieve de sarcófago: difunta tañe laúd (centauros/ nereidas)		largo / pequeño	s. III dC	Roma	Museo Lateran
R14 Tapa de sarcófago: pareja de difuntos (ella tañe laúd)	6	redondeada	200-250 dC	Roma	Palazzo dei Conservatori
R15 Relieve de sarcófago: mujer semivestida tañe laúd	4	pera / clavijero	230-260 dC	Roma	San Crisogono

Tabla 5. Fuentes iconográficas romanas

^a Panum, Hortense, *The Stringed Instruments of the Middle Ages, Their Evolution and Development: A Detailed and Comprehensive History, with Illustrations, of the Evolution of the Mediaeval Stringed Musical Instruments from Their First Appearance in the Records of the Earliest Civilisations, Through Their Gradual Development in the Greek, Roman and Christian Eras Down to More Recent Times*. Jeffrey Pulver (ed.), Londres, William Reeves Bookseller Ltd., 1939, p. 211, fig. 183.

Ejemplar romano	cc	Mástil / Caja	Datación	Ciudad	Museo
R16 Relieve de sarcófago: anciana leyendo y mujer con laúd	4	ancho/redondo / clavijas	250-300 dC	Roma	Museo Lateran
R17 Relieve de sarcófago: mujer tañe laúd y dos figuras en pie			mitad s. III dC	Tívoli	Villa Albani
R18 Relieve de sarcófago: difunta tañe laúd Nereida tañe laúd similar	4	largo / clavijero largo / triangular	final siglo III dC	Nápoles	Nápoles Inventario 6598
R19 Relieve de sarcófago: mujer tañe laúd (Cupido y Psyché)	4 ó 5	clavijero	s. III dC	Roma	Museo Británico
R20 Fragmentos de sarcº: pareja de difuntos (ella tañe laúd)				Roma	Abadía de San Pablo
R21 Relieve de sarcº: laudista tañe sentada con otras tres figuras		mástil diferenciado		Roma	Catacumba de Praetextatus
R22 Relieve de sarcófago: joven difunta sostiene laúd (izda.)				Roma	Museo Torlonia
R23 Relieve de sarcófago: cupido sostiene laúd (izquierda)		¿ancho? / esférico ^b			Museo Lateran
R24 Relieve de sarcófago: Sosia Juliana tañe laúd		ancho / hexagonal		Ravenna	Iglesia de San Vittore
R25 Laúd de madera reconstruido		completo / mástil largo	ss. III-IV dC	(Egipto)	Museo Metropolitano de Nueva York

Continuación Tabla 5. Fuentes iconográficas romanas

Las tablas presentan una selección de fuentes anteriores a Grecia, junto con otras orientales contemporáneas y algunas posteriores. En el caso de Grecia y Roma, sí se han incluido de forma exhaustiva todas las fuentes conocidas a fecha de hoy. ■

^b *Id.*