
TUBOS POLIFÓNICOS ANTIGUOS (I): GAITAS Y ÓRGANOS DE BOCA

ANCIENT POLYPHONIC PIPES (I): BAGPIPES AND MOUTH ORGANS

Manuel Lafarga Marqués, Vicente Llímerà Dus y Penélope Sanz González*

RESUMEN

Los instrumentos de viento con tubos múltiples tienen ya una existencia acreditada venerable: tubos dobles (aulós, *arghoul*, y flautas) desde los tiempos de los faraones e incluso antes en Mesopotamia, *launeddas* y otros dispositivos armónicos orientales (*sheng*, *khaen*, y similares) desde el primer milenio antes de Cristo, y gaitas al menos desde los tiempos de Alejandro; sin embargo, pese a que contamos con casi medio centenar de fuentes romanas para las gaitas y una veintena para el vocablo *symphonia*, los registros históricos muestran un vacío de casi siete siglos a partir del siglo IV d. C., aun estando probada su supervivencia en Oriente. El artículo, junto con una segunda parte dedicada a los tubos triples (*launeddas*), es una revisión exhaustiva de esta evidencia a fin de mostrar: a) que la práctica multifónica fue una realidad en el mundo pagano y quizás también después; b) que el silencio y la desaparición de estos instrumentos de cualquier fuente posterior puede ser en parte coherente con las prescripciones y prohibiciones de la nueva fe que heredaba un imperio milenario; y c) que pueden estar igualmente relacionados con las controversias iconoclastas y biblioclastas, y probablemente también musicoclastas, que asolaron Oriente y Occidente antes y después del fin del milenio.

* Manuel Lafarga Marqués es profesor de Estética e Historia de la Música en el CSM “Joaquín Rodrigo” de Valencia y anteriormente en el CSM “Oscar Esplà” de Alicante. Titulado superior de Oboe por el Real CSM de Madrid, ha sido Profesor Asociado de Historia de la Música en la Universidad de Valencia EG durante casi dos décadas, donde impartió, además, numerosos cursos sobre música y neurociencia. Autor de diversas publicaciones relacionadas con sus campos de interés: neurociencia, musicología y evolución humana.

Vicente Llímerà Dus es profesor de Oboe en el CSM “Joaquín Rodrigo” de Valencia y Doctor *Cum laude* por la Universidad de Valencia EG. Ha sido Profesor Asociado en la Universidad Jaume I de Castellón, miembro directivo y director del ISEACV, Premio Nacional de Interpretación 2005 y solista en las principales orquestas nacionales (ONE, OS Barcelona, Liceo, OS Valencia, Orquesta del Palau de les Arts).

Penélope Sanz González es profesora especialista en Educación Musical; responsable de la página www.musiclanguagefrontiers.com y del Canal de divulgación científica de Youtube asociado; así como colaboradora habitual en los cursos, conferencias y publicaciones dirigidas por Manuel Lafarga desde el comienzo de su actividad investigadora.

Recepción del artículo: 03.06.2015. Aceptación de su publicación: 10.07.2015.

Palabras Clave: Grecorromano; Polifonía; Aerófono múltiple; Gaitas; *Launeddas*; Persecuciones paganas.

ABSTRACT

Musical woodwind instruments made with multiple pipes have a well-known existence from early in Antiquity: double pipes (aulos, *arghoul*, and flutes) from the pharaohs' times and even before in Mesopotamia, *launeddas* and other oriental harmonic designs (*sheng*, *kebaen*, and others) from the first millennium BC, and the bagpipes at least from Alexander's time; however, despite its survival in Orient is proved, and that we have around fifty sources on the instrument, and twenty references to *symphonia*, Occidental historical records show a seven centuries vacuum for bagpipes from the fourth century AC. The essay, together with a second part devoted to triple pipes (*launeddas*), is a comprehensive review of these evidences in order to show that: a) multiphony was actually a practice in the pagan world, and even after in time; b) the absence and vanishing of these instruments from any posterior source may be coherent in part with the prescriptions and bannings of the new faith coming into a millenary empire; and c) absence and vanishing may be equally related to iconoclast and biblioclast (and probably also musicoclast) controversies that devastated Orient and Occident from here on out, before and after the End of the Millennium.

Keywords: Greco-Roman; Polyphony; Multiple aerophone; Bagpipe; *Launeddas*; Pagan persecutions.

I. INTRODUCCIÓN

Los tubos dobles eran conocidos en Egipto y Mesopotamia hace más de 4.000 años (O2, O3, O4, O5)¹. Ya desde los primeros tiempos de Grecia, el aulós doble fue el único instrumento que

¹ Véase la segunda parte de este artículo en Lafarga, Manuel, Llímerá, Vicente, y Sanz, Penélope, "Tubos Polifónicos Antiguos (II): Tubos triples (*launeddas*) en defensa de Francesco Ficoroni", *Quodlibet*, n.º 61, de próxima publicación. En ambos artículos, las mayúsculas numeradas entre paréntesis remiten a las Tablas. R: referencias literarias a las gaitas; O: tubos múltiples orientales (en este apartado se han incluido los *arghoul* más antiguos); G: gaitas, fuentes iconográficas; S: referencias clásicas al vocablo "symphonia"; P: referencias clásicas al vocablo "pythaulos"; L: *launeddas*, fuentes iconográficas (se incluirán las tres parejas con tubos dobles de las *Cantigas de Santa María*). Las dos parejas de gaiteros (R29, R30) más la gaita con 6 tubos (R31; Imagen 8b) y la del Psalterio de York (R28), aun tratándose de fuentes muy posteriores, y dado que aparecen en manuscritos, se han incluido como referencias literarias a fin de ilustrar el vacío en los registros históricos y su posterior reaparición.

La argumentación, discusión y conclusiones sobre la supervivencia de estas fuentes y su relación con

acompañó siempre a los coros de las tragedias, y el que no faltó en ningún funeral hasta el final del mundo pagano. Llegó a ser casi ubicuo en la sociedad romana, existiendo agrupaciones y profesionales por doquier. Sabemos por Ovidio y Livio que el *Collegium Tibilicinum* inició una huelga en 311 por no haber cobrado lo estipulado para su trabajo durante las Fiestas de Júpiter (R20)²: abandonaron la ciudad imperial y se trasladaron a otra próxima, dejando a Roma sin música en los ritos, en los espectáculos y en los funerales. Al cabo, la ciudad se vio obligada a enviar una embajada para resolver el conflicto, y les concedió tres días anuales para sus propias fiestas, entre otros privilegios. Este solo caso ilustra por sí mismo y con total claridad la relevancia social que tuvieron algunos de estos instrumentos multifónicos.

En cuanto a la gaita, es posible que alcanzase una difusión suficiente para constituirse en asociaciones similares, como se refiere ocasionalmente en la literatura: Johannes Gruterus (1560-1627) nombra en una lista de asociaciones profesionales de Roma un *Corpus et Collegium Utriculariorum*, y Jacob Spon (1647-1685) cita del mismo modo el *Collegio Utricular* (R21)³ –e incluso que estos músicos estuviesen integrados en los mismos colegios de *tibiae* junto con auletas y flautistas.

No obstante, las bolsas selladas hechas con pieles de animales tuvieron muchos usos durante el Imperio: para transportar vino y aceite en las numerosísimas rutas fluviales y terrestres; viajeros y mercancías con balsas entre orillas donde no había puentes o en el interior de los puertos; en el tendido de pasarelas fluviales y otros ingenios militares; en el abastecimiento de agua en barcos; en dispositivos para extinguir fuegos en las ciudades; en el diseño de gaitas, órganos neumáticos y fuelles; con frecuencia, también como recipientes para usos domésticos cotidianos.

fenómenos históricos, sociológicos y políticos de la Antigüedad se expondrán en la segunda parte citada, conjuntamente con la evidencia aún más crítica de la presencia de tubos triples (*launeddas*) antes de Roma, en tiempos del Imperio Romano pagano e, igualmente, durante la Edad Media hasta más allá de los tiempos de Guido.

² Esta fuente se ha incluido en la Tabla 3 por su relevancia y por la posibilidad apuntada en el párrafo siguiente. *Cit.* por Whitwell, David, “Thoughts on Music and Religion among the Romans and early Christians”, en *Essays on the Origins of Western Music*, 2011, n.º 6, p. 1. <<http://www.whitwellessays.com>> [Consulta: 24-XII-2012].

³ Es la Enciclopedia Británica de 1911 (vol. III, p. 222) la que nombra las dos asociaciones (R21) después de citar a Weston, quien en cambio sólo usa el término “utricularius” (p. 177). Weston, Stephen, “An Account of a Bronze Figure found at Richborough, in Kent, representing a Roman Soldier playing on the Bagpipes, in a Letter from the Rev. Stephen Weston, B.D. F.R.S. and S.A. to Sir Henry Charles Englefield, Bart, P.S.A. &c.”, Sección XIV, en *Archaeologia (The Society of Antiquaries of London)*, vol. XVII, Enero 1814, pp. 176-179. Por otro lado, la denominación *tibia utricularis* es cuestionada por Vereno, Michael “The Bagpipe: A popular instrument in Antiquity?”, en *Proceedings of the 4th Austrian Students’ Conference of Linguistics*. Irina Windhaber, Peter Anreiter (Editores), 2013. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 232-241 (p. 239), quien afirma no haber podido rastrearla más allá del *Syntagma Musicum* de Praetorius, publicado entre 1614 y 1619, sugiriendo que pueda ser este su origen. Es cierto, como apunta este autor, que aún no se ha llevado a cabo un estudio científico sobre el registro arqueológico ni sobre los datos lingüísticos de este instrumento (p. 232), y nuestra intención es atender únicamente a las fuentes iconográficas y a las referencias bibliográficas. En el apartado III.1 se anotarán algunos problemas terminológicos añadidos.

De modo que los derivados del vocablo *utricula* (incluyendo la denominación profesional) desprovistos de un contexto suficiente pueden referirse a fabricantes y/o comerciantes de pellejos (pieles), a oficios vinculados al comercio de vino, aceite, o a la confección de dispositivos que utilizan aire y algún tipo de diseño en su mecanismo, p.e. luthiers, así como a músicos (gaiteros). En la mayor parte de inscripciones conservadas no queda explícito el tipo de profesional aludido (R22)⁴.

El propio diseño de los instrumentos que se van a considerar implica primariamente la existencia de dos o más sonidos simultáneos distintos: una drona fija y una melodía en ámbitos de 5.^a o de 8.^a en el caso del *arghoul*, y lo mismo en el caso de una gaita simple; mientras que en una con dos dronas o dos cantores pueden sonar en cambio tres sonidos a la vez –una melodía en ámbitos de 5.^a o de 8.^a acompañada de dos bordones fijos, usualmente en 5.^a y 8.^a, o en 3.^a y 6.^a, como se observa aún hoy, o bien dos melodías y un bordón. En este último caso, dos melodías se mueven y/o combinan con una drona pedal. Esto es similar al de las *launeddas* (aerófonos con tres tubos), y de hecho ambos instrumentos son virtualmente el mismo: uno con bolsa de aire y otro sin ella, cumpliendo la función de mantener un sonido constante la respiración circular que lleva a cabo el intérprete.

El *syrinx* o flauta de pan (“órgano de Pandea”) y la *masrakhbita*⁵ que, pese a tener muchos tubos, no son propiamente polifónicos –quizá pasos intermedios entre tubos simples (flautas) y multifónicos (gaitas, órganos, órganos de boca)–, eran igualmente conocidos ya en los primeros tiempos de Grecia.

II. TUBOS POLIFÓNICOS ORIENTALES

Una familia multifónica diferente pero igualmente milenaria se desarrolló en algunos pueblos orientales. Son llamados en ocasiones “órganos de boca”, y se extienden por China, el Sudeste asiático y Japón, y su presencia en monumentos antiguos fue ya advertida por Charles Burney en el siglo XVIII⁶. La similitud esencial con aulós, gaitas y *launeddas* radica en que el sonido se obtiene mediante una lengüeta que vibra libre en la base de cada tubo (como ocurre en los tubos labiales del órgano).

La diferencia básica consiste en que –pese a sonar siempre varios tubos a la vez y la cantidad de sonidos concomitantes, mucho mayor que en los instrumentos occidentales– no hay agujeros más

⁴ Para una revisión de las inscripciones halladas en Galia, véase Deman, Albert, “Avec les utriculaires sur les sentiers muletiers de la Gaule romaine”, *Cahiers Glotz*, 13, 2002, pp. 233-246. Sobre los *collegia* romanos puede consultarse en castellano Alzate Avendaño, Gilberto “Los ‘Collegia’ romanos”, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. I, n.º 2, 1937, pp. 156-182.

⁵ Rimbault, Edward F., “New History of the Organ”, en Hopkins, Edward J., *The Organ, its History and Construction*, 3 vols., 1987, London, Robert Cocks & Co., (3.^a reimpresión). De la 3.^a edición, The Netherlands, Uitgeverij Frits Knuf, [1855, 1870, 1877], p. 3.

⁶ Burney, Charles, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)* [1776-1789 (4 vols.), republished 1935 (2 vols.)], New York, Dover Publications, Inc. vol. I, 1957, p. 267. Véase también *Pictorial Bible*, vol. II, p. 665, *cit.* en Rimbault, Edward F., *New History of the Organ...*, 1855, p. 2.

allá de las lengüetas que permitan modificar el sonido obtenido, y ninguna de sus variantes admite la posibilidad de ejecutar melodías de forma lineal, de modo que la armonía resultante es de tipo homofónico o con pocas variaciones melódicas. En cambio, la complejidad temática y de la textura multifónica que se puede obtener resulta en muchos casos sorprendente.

El dispositivo recibe nombres diferentes (*sheng*, *kbaen* y *sho*, respectivamente), pero el diseño y funcionamiento son básicamente idénticos⁷. El *nan*, su más antiguo representante (O1), consiste en cinco tubos de bambú agrupados en círculo e insertos sobre una calabaza que funciona como cámara de aire, y todavía se toca en algunos pueblos de las montañas de China. Antiguamente se interpretaba con él un lenguaje musical codificado para parejas que aún no se habían casado.

El *nan* evolucionó en el *sheng* (lit. “voz sublime”), mayor y más sofisticado, que tuvo un papel importante en las orquestas de las cortes antiguas, además de tocar a solo, acompañar canciones folklóricas e integrarse en géneros musicales escénicos, todo ello hasta tiempos recientes. Según la tradición, fue la reina Nyn-Kwa quien lo inventó (O1), supuestamente alrededor del 3.000 a. C. Una fuente de hace al menos 3.000 años, el *Oráculo de Huesos* de la dinastía Yin (que finalizó entre los siglos XII y XI a. C.), lo menciona como *ho* (O7: lit. “sheng pequeño”). Más adelante, es citado de nuevo en otra fuente anterior al siglo VI a. C. (O8) y a los tiempos de Confucio (de quien se cree que también lo tocaba: O11), acreditando su uso tanto en las cortes de los poderosos como entre la gente común. Otro texto de la misma época, el *She-king*, lo nombra como un órgano de sople (O10).

Durante las excavaciones en Shantung en 1954, se desenterró un bajorrelieve de la dinastía West Han (que finalizó poco después de los tiempos de Alejandro Magno), con un grupo instrumental numeroso que acompaña a dos malabaristas y a un bailarín: compuesto por diecisiete músicos, uno de ellos toca un órgano de boca (O12). En tapices y otras pinturas de siglos posteriores, también se observa el mismo dispositivo en entornos palaciegos y en orquestas cortesanas compuestas por mujeres (O13). Aún hoy sigue formando parte de la música tradicional y popular, e incluso de la música actual de estos países, todo lo cual conforma el cuadro de una práctica multifónica ininterrumpida durante varios miles de años.



Imagen 1a. Cheng chino y Sho japonés. Tomada de Waldon Selden Pratt (1907), p. 35, fig. 12.

En Laos y en el nordeste de Tailandia encontramos un instrumento similar llamado *kbaen*, con una curiosa particularidad: la de permitir a un intérprete hábil la ejecución de una melodía, habitualmente en la voz inferior, además de clústers de

⁷ La información histórica de este apartado procede de The Classical Free-Reed, Inc. <www.ksanti.net/free-reed> [Consulta: 20-V-2014].

acordes y de una o dos dronas por encima –un agujero en la base de cada tubo permite que suene selectivamente mediante digitación. Los tubos se disponen en dos filas paralelas, y actualmente se construyen en cuatro tamaños: 6, 14, 16, y 18 tubos, pero el más frecuentemente utilizado es el *kehaen paat* (16 tubos). Su nombre se aplica a cualquiera de ellos que mida entre 60 y 105 centímetros.

El de 18 tubos (*kehaen gau*) llega a medir más de 180 centímetros, requiere un esfuerzo considerable para mantener su sonido, y es de difícil manejo: en el Museo Nacional de Bangkok se exponen ejemplares con tubos de hasta tres metros de largo. La afinación, en cambio, no está estandarizada y existe una amplia variación entre instrumentos, con escalas menores diatónicas de tonos y semitonos en un rango de dos octavas.

En el pasado fue utilizado (como sus parientes) en entornos cortesanos, mientras que hoy en día se limita a acompañar diferentes estilos de canto: pese a que puede tocarse a solo, no se ofrecen conciertos para él, ni se le asignan secciones cuando acompaña los cantos, y existen muy pocas grabaciones que muestren sus posibilidades armónicas propias. Con todo, se ve en ocasiones a músicos que consiguen tocar regularmente en los mercados públicos. La mayoría de intérpretes actuales no poseen instrucción formal, y muchas escuelas y universidades que ofrecen cursos no enseñan a improvisar –como ha sido la práctica habitual en la tradición de estos pueblos.

La antigüedad y perdurabilidad de un instrumento similar está acreditada también en Japón, con el nombre de *sho* (Imagen 1a). Introducido por músicos chinos y coreanos en el siglo VII d. C. (O14), ha estado asociado desde entonces a los ritos, ceremonias y entretenimientos de la corte imperial. El diseño estándar tiene diecisiete tubos y quince lengüetas, pero existe una gran variedad: los hay en uso con trece, diecinueve, veintiséis y treinta y seis lengüetas.

El *sho* se integró en orquestas cumpliendo mayormente una función armónica: los intérpretes tocan un total de diez clústers de tonos llamados *aitake*, y la distinción entre amateurs y profesionales consiste en la ejecución cuidadosa de ciertos patrones de transición (*te-utsuri*) para moverse de un *aitake* a otro –hay, por tanto, noventa combinaciones posibles, dado que cada *aitake* puede cambiar a otros nueve. Estas estructuras se construyen mediante 5.^{as} consecutivas sin progresiones armónicas similares a las occidentales, sino más bien con una estructura armónica para cada tono del sistema con sus correspondientes patrones de transición, y la música que ejecuta en escena acompañada de baile no se dirige a audiencias populares o anónimas, sino que consiste en diseños elaborados con propósitos religiosos y filosóficos para cortes y santuarios.

En Japón existe una tradición interpretativa casi inalterada desde el año 1.150 d. C., siendo los músicos y bailarines actuales los descendientes directos de los músicos de corte del Período Heian. Muchos poseen un linaje que se remonta a más de 1.000 años y, al igual que sus antepasados, han sido estrictamente educados desde pequeños durante un período de diez años en el que memorizan el repertorio completo del estilo cortesano *togaku* (noventa y cuatro composiciones). Este repertorio

“oficial” no incluye otros propios de ceremoniales importantes ni las versiones de otros estilos y de otras muchas piezas, y pese a la apariencia de ser un tipo de música estático o “congelado” por el rito y la tradición, se siguen componiendo piezas nuevas para ocasiones especiales.

La primera huelga que hubo en Japón fue protagonizada precisamente por estos músicos, a quienes la familia real había encomendado formar una orquesta sinfónica al modo occidental en 1872 para atender a diplomáticos e invitados extranjeros, y que ellos no contemplaban con agrado.

III. GAITAS

Los componentes de este peculiar instrumento estaban ya presentes en el mundo antiguo como instrumentos individuales: lengüetas y tubos de aulós, flautas de pan y mecanismos que permiten la inserción continua de aire en otros dispositivos eran de largo conocidos y practicados ya por los antiguos egipcios y por los asirios. Sus antecedentes documentados se remontan, como ya se ha apuntado, a los tiempos de Roma, y algunos autores llevan su origen incluso hasta la India⁸.

Los tubos dobles se observan también en los palacios faraónicos de Amarna (O6), construidos entre los años 1348 y 1344 a. C. para el faraón Akhenatón. En los relieves egipcios aparecen igualmente parejas de fuelles para las fraguas accionadas de forma alterna por ambos pies de sendos varones de pie sobre el mecanismo conjunto (cuatro fuelles)⁹, y en un relieve asirio de la sala del trono en el Palacio de Nimrud¹⁰ se muestran soldados buceando que atraviesan un río con bolsas de aire para respirar, probablemente pieles de cordero cosidas y selladas (O9).

Otros relieves similares en el mismo palacio son muy realistas, de modo que es muy probable que los “buzos” hayan sido representados con precisión: se aprecia claramente una embocadura, distinta del cuerpo de la bolsa, con la que regulan la entrada del aire. Están fechados en el 800 a. C., y sabemos que los romanos usaban dispositivos similares en sus ejércitos.

Se ha sugerido que la invención de la gaita fue una solución ideada para prevenir la deformación de carrillos que provocaba el instrumento predominante en los cultos de griegos y romanos y también en sus espectáculos dramáticos¹¹. La distorsión facial fue considerada por muchos fea y poco atractiva, sobre todo porque a la larga causaba una deformación permanente, por lo cual era un modo fácil de

⁸ Reese, Gustave, *La Música en la Edad Media*, Madrid, Alianza Universidad, 1989, p. 36.

⁹ Chapell, William, *The History of Music. From the earliest records to the fall of the Roman Empire*, London, Chappell & Co., 1874, p. 370.

¹⁰ Seeler, Oliver, 2004. <<http://www.hotpipes.com>> [Consulta: 20-X-2014]. La ciudad asiria se halla a unos treinta km al sudeste de la actual Mosul en Irak.

¹¹ Lafarga, Manuel, “El oficio de tañer aulós”, *Scordatura* (Revista Digital CSM “Oscar Esplà” de Alicante), n.º 1. Aceptado para su publicación en septiembre de 2014 (en prensa).

reconocer a un auleta profesional. La solución aplicada por los griegos –y después por los romanos– fue la *phorbeia*¹², que facilitó además el mecanismo de la respiración circular o continua requerida para no interrumpir la música, dada la permanente necesidad de aire especialmente cuando se toca a solo (como solista o acompañando coros).

Dión Crisóstomo de Prusa (40-120 d. C.) menciona la cuestión¹³ en relación con el llamado “reproche de Atenea”: según los mitos griegos, Zeus inventó el aulós doble y regaló el instrumento a Atenea, pero esta lo rechazó lanzándolo al agua porque el sobreesfuerzo que requería para sonar alteraba sus facciones y su belleza, y el sátiro presente que contemplaba la escena (Dyonisos) se apropió entonces de él, quedando de este modo vinculados instrumento e intérprete. De aquí en adelante sería conocido como “el instrumento del sátiro”.

No tenemos indicios materiales del uso de la gaita en el mundo grecorromano anteriores al siglo II a. C., salvo las referencias de Aristófanes (R1, R2), y tampoco la mencionan Pollux ni Ateneo –autores de los siglos II y III d. C. respectivamente, que dejaron proliferas enumeraciones de tipos de aulós y de otros instrumentos–, pero es seguro que existía alrededor del Mediterráneo mucho antes¹⁴. Durante las excavaciones de Jacques de Morgan en Susa (Persia), aparecieron varias estatuillas de terracota, y entre ellas algunos músicos, dos de los cuales parecen tocar gaitas (G1: Imagen 1b): se aprecian el cantor y la bolsa, y un agujero redondo en una de ellas sugiere que el tubo de insuflado estuvo igualmente representado¹⁵. Las figuras corresponden al siglo VIII a. C.



Imagen 1b. Tomada de Morgan, Jacques (1902), lámina VIII, n.º 14.

Si pudo ser importada a Grecia desde estas mismas tierras o desde la India tras las conquistas de Alejandro, y si su invención responde al intento de evitar el problema apuntado con el aulós o a la posibilidad de acompañar a otros instrumentos, permanecen como temas de especulación. La evidencia antigua es tan exigua que se ha apuntado a la escasez de investigaciones sobre estos dispositivos como causa de que la propia arqueología no los detecte cuando ocasionalmente

¹² Se trata de una especie de bozal de cuero fuertemente anudado sobre los carrillos, con dos orificios bucales para la inserción de ambas dobles lengüetas.

¹³ Véase nota 44.

¹⁴ West, Martin L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, 1994, p. 107.

¹⁵ Morgan, Jacques de, *La Délégation en Perse du Ministère de l' instruction publique 1897 à 1902*, Paris, E. Leroux, vol. I, lámina VIII, n.º 10 y 14, cit. en *Encyclopaedia Britannica*, 11th edition, 1911, <<http://www.gutenberg.org>>. En su publicación original (p. 131), el autor dice que no puede reconocer los objetos que portan estas dos figuras, pero la *Encyclopaedia* los describe pocos años después como gaitas.

emergen, una situación que ha intentado ser remediada por el ISGMA de Berlín con la edición de una serie de volúmenes en colaboración con el Instituto de Arqueología Alemán¹⁶.

Su asociación con ámbitos populares y de bajo estatus social se desprende, en opinión de ciertos autores, de alguna de las referencias literarias romanas que se citan a continuación. Parece que fue utilizada por mendigos y charlatanes en las ciudades¹⁷. Ambientes callejeros, músicos ambulantes (G19: Imagen 2a), y burdeles, han sido citados como propios del instrumento en el mundo clásico, aunque probablemente también sirvió al ataque de los regimientos de infantería romanos — mientras que las trompetas hicieron lo propio con la caballería (R25)¹⁸.

III.1. Gaitas: problemas terminológicos

La gaita fue conocida como *askanlós* en su forma griega, que resulta de la combinación de “askos” (bolsa) y “aulos” (tubo) —nombre con el que aparece también en la *Suda*, una enciclopedia bizantina del siglo X con 30.000 entradas, muchas derivadas de otros compiladores cristianos anteriores (R26)—, aunque fue llamada *saccommusa* (R19) en tiempos del Imperio¹⁹. El vocablo *utricularius* aparece tardíamente en una obra contemporánea de Procopio (R25), el *Glosario* de Philoxeno (R24)²⁰, el primer intento de correspondencia léxica entre griego y latín, escrito en el 550 d.C. y publicado por primera vez en 1573.

Además de los problemas apuntados en primer lugar con el término latino *utricula*, algunas de las referencias en la literatura resultan erróneas por la confusión con instrumentos llamados *tibia* (“tubo”; “pipe” en su traducción inglesa)²¹. La traducción correcta del término es hoy reconocida como *aulós* —y no *flauta*, como ha sido repetidamente aludido durante casi todo el siglo XX²². Lo mismo cabe decir de las múltiples referencias a flautistas en multitud de textos clásicos. Es más probable que fueran en efecto auletas cuando se tratase de más de un tubo.

¹⁶ International Study Group on Music Archaeology <www.musicarchaeology.org>, cit. en Cheape, Hugh, *The Bagpipe. Perceptions of a National Instrument*, Tesis Doctoral, Universidad de Edimburgo, 2007, p. 10.

¹⁷ Por ejemplo, Baines, Anthony. *Bagpipes*, Oxford, Oxford University Press, 1960, 66 ff.

¹⁸ Procopio (500-560 d.C.). Flood, William, Henry Grattan, *The Story of the Bagpipe*, London, The Walter Scott Publishing Co. Ltd., 1911, p. 17. También se refieren al uso militar Suetonio y Dión, citados por Morais, Rui, Sousa, María J. y Salido, Javier, “Arqueología de la Música: Gaita, órgano hidráulico y otros instrumentos musicales romanos de Bracara Augusta (Braga, Portugal)”, *Portugalía, Nova Serie*, vol. XXXV, 2014, pp. 101-116.

¹⁹ Bechet, F., “La cornemuse romaine: une outre polyphonique”, *Studii clasice - Bucure ti*, 42-44, 2006, pp. 89-12 y p. 102.

²⁰ Weston, Stephen “An Account...”, *op. cit.*, pp. 176-179.

²¹ Por ejemplo, McCoy, Jill, “Piob Mhor Revealed: The Story and Music of the Great Highland Bagpipe”, *Discoveries: Johns S. Knight Institute for Writing in the Disciplines*, n.º 8, Cornell University, Ithaca, New York, 2007, p. 45-58.

²² Collinson, Francis M., “Syrinx and Bagpipe: A Roman-British Representations?”, *Antiquity*, XLIII, 1970, pp. 305-308 y p. 22. También en Cheape, Hugh, p. 45.

Una situación parecida afecta al vocablo *organon*, que comenzó designando cualquier artefacto, máquina o dispositivo, compuesto de partes y capaz de desplazar grandes pesos, masas o volúmenes, y que con el tiempo se aplicó genéricamente –p.e., San Agustín– no solo a gaitas sino también a todos los instrumentos musicales²³, además de a otros mecanismos complejos, una situación que perduró hasta más allá del milenio.

Un tercer ejemplo se encuentra en el término *symphonia*, que parece haberse aplicado de antiguo a las gaitas, acaso por su matiz de *concordancia* o *consonancia* –lit. “sonido(s) o intervalo(s) concordante(s)”²⁴. El vocablo arameo “sumponya” podría ser, además, una pronunciación deformada del griego *symphonia*. Su mención en el verso 10 de *Daniel* (siglo II a. C.) sugiere una derivación del griego *sypon* (“tubo”)²⁵: el término es traducido habitualmente como ‘dulcimer’ (de cuerda), como ‘sinfonía’, y también como ‘gaita’²⁶.

Tras su reaparición en la última Edad Media, se la llamó “zampogna” o “sampogna”, pero ya incluso en el siglo IV d. C. había sido de nuevo designada con otro nombre igualmente genérico, en el sentido apuntado para el de ‘organon’, a saber: *chorus*²⁷. Diferentes pueblos han aplicado en cada momento sus propias denominaciones, pero este es otra vez una cuestión que no afecta directamente al presente trabajo, limitado a las fuentes grecorromanas y la eventual polifonía pagana, y nuestra observación filológica se detendrá aquí²⁸.

En tiempos del Gótico, el vocablo *symphonia* fue igualmente aplicado a un nuevo instrumento multifónico (bordón más melodía) que pretendía, una vez más, emular el timbre sonoro múltiple del órgano –ahora con cuerdas en lugar de tubos. Y este a su vez recibió durante un par de siglos también otro nombre curioso reflejado en algunos manuscritos (*organistrum*)²⁹.

²³ Hope, Robert Charles, *Medieval Music. An Historical Sketch*, London, Elliot Stock 62, Paternoster Row, E.C., 1899, p. 58.

²⁴ Michaelides, S., *The Music of the Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres, Faber & Faber Ltd in assoc. with Faber Music Ltd., 1978, pp. 307-308.

²⁵ *Daniel* III, 5, 10, 15, cit. en *Encyclopaedia Britannica*, 11th edition, <<http://www.gutenberg.org>>, 1911, p. 222.

²⁶ Koehler, L. y Baumgärtner, W., *Lexicon in Veteris Testamenti Libros*, Leiden, E.J. Brill, 1958, p. 1103.

²⁷ Véase nota 48.

²⁸ A fin de no entrar en los problemas que entraña la polémica etimológica, estas referencias de época romana se han incluido genéricamente en la Tabla 1 (R3), y detalladas en una tabla aparte (Tabla 4), según las cita Barry, Phillips. “On Luke XV, 25. Symphonia: Bagpipe”, *Journal of Biblical Literature*, vol. 23, n.º 2, 1904, pp. 180-190, y que autores posteriores no han cuestionado, a excepción de Moore, George F., “Symphonia not a Bagpipe”, *Journal of Biblical Literature*, vol. 24, n.º 2, 1905, pp. 166-175. Es claro que se trataba de instrumentos de viento en todos los casos, aunque según distintos autores no siempre es posible atribuirlo a una gaita. Lo mismo se ha hecho respecto de los vocablos “pythaulos” y “phusallides”, y derivados, en la Tabla 1 (R4) y en la Tabla 5.

²⁹ R27: Herrad von Hohenburg, *Hortus Deliciarum, Die Philosophie mit den sieben freien Künsten*. c. 1180. Véanse notas 26 a 29 de Lafarga, Manuel, Llimerá, Vicente, y Sanz, Penélope. “Tubos Polifónicos Antiguos (II): Tubos triples (launeddas) en defensa de Francesco Ficoroni”, *Quodlibet*, n.º 61, 2016, de próxima publicación.

Un problema diferente en relación a este término afecta a otro instrumento multifónico que podría estar simplemente mal representado: aparece en el *Psalterio de York*, y es descrito por la *Enciclopedia Británica* con la voz “ganistrum”, compuesto de cuatro tubos, quizá un error de escritura –esta referencia problemática, L8, será revisada en la segunda parte de este trabajo).

Así pues, los problemas terminológicos relacionados con aulós, gaitas y órganos –todos instrumentos de viento con tubos múltiples en su diseño acústico–, se entremezclan y confunden entre ellos y con los propios diseños a los que designan en uno u otro momento, ya desde antiguo y más allá de la edad que llamamos *oscura* por la ausencia de fuentes. Circunstancias parecidas a las apuntadas afectan en no pocas ocasiones a buena parte de las referencias antiguas, pero en especial en estos casos han contribuido a confundir las lecturas y relecturas desde el Renacimiento a nuestros días.

III.2. Gaitas: fuentes literarias

Es posible que los griegos recibieran algún dispositivo similar de egipcios o de caldeos, si bien pudo permanecer durante tiempo como un instrumento rústico, tocado por pastores y campesinos. En dos comedias de Aristófanes aparecen las referencias más antiguas que podrían aludir a algún tipo de gaita.

Una de ellas (R1) puede traducirse como “cámaras” de aire o bien como “instrumentos de viento”³⁰. En la obra, un personaje espartano pide a su asistente un instrumento que llama *phusateria* para poder cantar y tocar una de sus danzas patrias, y otro ateniense alaba su petición refiriéndose a *phusallides*. Según West, el primer vocablo puede aludir tanto a tubos para soplar como a fuelles, mientras que el segundo podría referirse a bolsas que se inflan antes que a tubos, aun cuando no se comprende bien el uso del plural³¹. En *Los Acarnienses* aparece otra referencia (R2) que West no considera digna de comentario aunque la cita³², mientras que otros autores han interpretado que podría tratarse de una alusión humorística al título de una canción famosa de su tiempo³³.

³⁰ *Lysistrata* (ll. 1242 y 1245), cit. en *Encyclopaedia Britannica*, 11th edition, 1911, p. 222. También por Wardle, M. Angela, *Musical Instruments in the Roman World*, Londres, Universidad de Londres, Facultad de Artes, Tesis Doctoral, 1981, p. 165, y por West, Martin L., p. 109.

³¹ *Id.* No obstante, en algunas representaciones muy posteriores del Gótico, se observan gaitas con dos bolsas.

³² *Los Acarnienses* (863 ff.), cit. en West, Martin L., p. 109n.

³³ Wardle, M.A., p. 165. Tomado de Landels, John G., *Ancient Greek Musical Instruments of the Woodwind Family*, Unpublished Ph.D. Thesis, Yorkshire, Hull University, 1960. También cita esta interpretación –pp. 233-234–, pero remitiéndose a Stephan Hagel, Vereno, Michael, “The Bagpipe: A popular instrument in Antiquity?”, en *Proceedings of the 4th Austrian Students’ Conference of Linguistics*, Irina Windhaber, Peter Anreiter (eds.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 232-241.

Tres siglos después, Julio César –según cuenta una leyenda entre gaiteros italianos³⁴– reunió a todos sus tañedores en un combate contra los celtas haciendo que sus caballos enloquecieran, de modo que tras la derrota adoptaron el instrumento considerándolo portador de poderes mágicos; no obstante, al margen de leyendas, el hallazgo de un pequeño altar cerca de Gloucester (Inglaterra) podría confirmar la adoración del instrumento por los bretones ya en el siglo II d.C.: una figura femenina sostiene tubos individuales con la mano derecha y una bolsa rota en su base en la izquierda –que en un principio se creyó una piña de pino o una granada (G17)³⁵.

En cualquier caso, su uso militar está documentado desde el siglo I d.C. (Suetonio y Dión: R11 y R12) hasta el siglo VI d.C. (Procopio: R25), aunque ya lo citan dos fuentes romanas anteriores –Tito Lucrecio Caro (99-55 a.C.) alude al instrumento ya en el siglo I a.C. (R6)³⁶, y en un poema de Publio Virgilio Marón (70-19 a.C.) se describe un instrumento en manos del pastor Tonius que tiene tubos con agujeros laterales y un tubo de insuflado para hinchar una bolsa de cuero en la boca del intérprete (R7)³⁷. Lucio Anneo Séneca el Joven (4 a.C. – 65 d.C.), cita además su uso en el teatro (R8)³⁸, aunque sabemos que estaba presente también en festivales (R9)³⁹ y en banquetes (R10)⁴⁰.

Marco Valerio Marcial (40-104 d.C.) es el primero en mencionar explícitamente el vocablo *ascaules*, forma latinizada del griego “askaulós” (R16) en relación con el emperador Galba⁴¹. El término aparece, poco después, varias veces en un texto en papiro de los años 131-132 d.C. en relación con ritos fúnebres (R17): una lista con al menos nueve gaiteros entre otros músicos, todos tañedores de diferentes tipos de tubos⁴².

Gayo Suetonio Tranquilo (70-130 d.C.) habla de la afición de Nerón (37-68 d.C.) por este y otros instrumentos. El emperador participaba en los certámenes musicales en varias modalidades:

³⁴ Dada su existencia probada en el siglo I d.C., se la ha incluido como referencia literaria: R5.

³⁵ Collinson, Francis M., pp. 305-308. La figura fue identificada como la diosa Atys, por Toynbee, Arnold, *Art in Britain under the Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1964, de apariencia similar a la terracota helenística hallada en Alejandría (Imagen 2b) que se describe más adelante (Berlín Staatliche Museum: véase nota 52).

³⁶ *De rerum natura*, Lib. V., cit. en Rimbault, Edward F., *New History...*, 1855, p. 3.

³⁷ Se puede leer el texto original en latín en Rimbault, Edward F., *New History...*, 1855, p. 5.

³⁸ Lib. X. epist. LXXVII, cit. en Maccari, Orazio, “Dissertation on an Ancient Marble Statue Representing a Bagpipe Player; In the Museum of Signor Marchese D. Mareillo Venuti”, *The Belfast Monthly Magazine*, vol. III, n.º 12 (jul. 31), 1809, pp. 7-12. También por Flood, William Henry Grattan, p. 15.

³⁹ Cit. por Maccari, Orazio, pp. 7-12, p. 10.

⁴⁰ Lo dice Virgilio, cit. en Montfaucon, Bernard de, *Diarium Italicum*, París, apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum, tomo III, 1702, p. 188; citados ambos a su vez en Flood, William Henry Grattan, p. 16.

⁴¹ *Epigramas*, Libro X, 3.8., cit. en Ficoroni, Francesco, *Le maschere sceniche e le figure comiche d' antichi Romani*, Roma, Stamperio di Antonio de' Roffi, 1736, p. 216. También por Wardle, M.A., p. 109, aunque no así la mención de Galba.

⁴² *Papyri Societatis Archaeologiae Atheniensis*, Petropoulos, G.A. (ed.), Athens, Academia Scientiarum Atheniensis, 1939, n.º 43, cit. en Wardle, M.A., p. 166. También en West, Martin L., p. 109.

como *choraulés* –auleta que acompaña y en ocasiones dirige los coros de las tragedias–, y también como intérprete de *hydraulis* y de gaita⁴³. En torno al año 100, Dión Crisóstomo alude explícitamente al instrumento en manos del emperador (R13): “Dicen que puede escribir, esculpir estatuas y tañer el aulós, tanto con su boca como con una bolsa bajo la axila, a fin de poder escapar de la desfiguración de Atenea”⁴⁴.

Sabemos que los nombres griego y latino eran conocidos en la península italiana en ese momento: el vocablo *ascaules* aparece en un graffiti (R15) de un burdel de Pompeya⁴⁵ y en la cita de Marcial (R16); y el de *utricularius*, en la cita de Suetonio (R13). Claudio Galeno de Pérgamo (130-200 d. C.), que vivió poco después, habla de “soplar bolsas de piel” (R18)⁴⁶. Con todo, por alguna razón, Dión no lo nombra aunque sí cita, en cambio, una de sus ventajas (R14): el intérprete puede “escapar de la desfiguración de Atenea”⁴⁷.

Por último, en la famosa *Epístola a Dardannus*, atribuida apócrifamente a Jerónimo de Estridón (347-420 d. C.), se alude a un instrumento llamado “chorus” compuesto de un odre con dos tubos – uno para insuflar y otro para tañer (R23): “También el *chorus* consiste en una sola piel con dos tubos de metal: se sopla en el primero y el segundo produce el sonido”⁴⁸.

⁴³ “Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularum”, *Nero*, LIV., *cit.* en Ficoroni, Francesco, *Le maschere sceniche e le figure comiche d’ antichi Romani*, Roma, Stamperio di Antonio de’ Roffi, 1736, p. 215. También en Wardle, M.A., p. 165.

⁴⁴ *Orationes*. LXXXI 9, 381, *cit.* en Baines, Anthony, *Bagpipes*, Oxford, Oxford University Press, 1960, pp. 63-64: “They say that he can write, carve statues, play the aulos both with his mouth, and also with the armpit, a bag being thrown under it, in order that he might scape the disfigurement of Athene”. También en Wardle, M.A., p. 165, y por West, Martin L., p. 109. Nerón tenía la fama, eso sí, de interpretar a la perfección el papel de debutante temeroso y nervioso por sus realizaciones. Según parece resultaba vencedor en las competiciones por el temor que inspiraba en los jurados, sin perjuicio del buen o mal resultado de sus interpretaciones: con frecuencia es representado en la literatura moderna y en el cine tañendo lira y cantando sin mucho éxito. Para una revisión de las aficiones musicales de este emperador, véase Belis, Annie, “Néron musicien”, en *Comptes rendus des séances de l’ Academie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1989, 133^e année, n.º 3, pp. 747-768.

⁴⁵ CIL 4.636, *cit.* en West, Martin L., p. 109.

⁴⁶ Galen IV. 459 K. *Id.*

⁴⁷ Wardle, M. Angela, p. 166.

⁴⁸ Pseudo-Jerónimo, “Ad Dardanum de diversis generibus musicorum”, en *Recueil de lettres et opuscules, la plupart de saint Jérôme, d’autres à lui adressés ou en rapport avec lui*, Paris, Bibliothèque Mazarine (Siglo XV), 14 (f. 41): “Chorus quoque simplex pellis est cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur: per secundam, vocem emittit”. *Cit.* también en Ficoroni, Francesco, *Le maschere sceniche...*, p. 216; y en Bianchini, Francesco, *De tribus generibus instrumentorum veterum dissertatione*, Roma, Impensis Fausti Amidei, 1742, p. 12.

III.3. Gaitas: fuentes iconográficas

En algunos museos europeos (p.e., París o Turín) se conservan mecanismos similares a las lengüetas que usa este instrumento, procedentes de tumbas y sarcófagos egipcios, si bien los tubos y eventuales bolsas están perdidos, de modo que estos objetos no han sido incluidos en la presente revisión.

Acerca de dos figuras que se creyeron romanas durante mucho tiempo, solo diremos que una de ellas, procedente de Richborough (condado de Kent, UK), es realmente un mango de cuchillo del siglo XVII –fue reproducida un siglo después en tres posiciones distintas⁴⁹. La otra, un relieve hallado en Stanwix, es también posterior al período romano⁵⁰.

Las evidencias grecorromanas más antiguas del instrumento son un grabado sin datación sobre una joya con un sátiro (G2: probablemente anterior al siglo I a. C.), y una figurilla helenística procedente de Alejandría fechada entre el 300 y el 100 a. C. (G3: probablemente del siglo I a. C.), actualmente en el Museo Staatliche de Berlín (Imagen 2b). En la joya grabada, el sátiro descansa sentado sobre una piedra bajo un árbol –en postura similar a la del *Pensador* de Rodin–, de cuyas ramas penden un syrinx y una gaita con al menos tres tubos: drona (el más largo) con dos cantores *iguales* y lo que parecen otros dos tubos menores en su parte superior⁵¹.

El músico de Alejandría (G3) sostiene una flauta de pan (syrinx) de un tamaño considerable con su mano izquierda, y bajo el mismo brazo una bolsa hinchada de la que sobresale un solo tubo cilíndrico que sujeta con la derecha. Con el pie derecho acciona una especie de *scabellum* y es acompañado por un enano grotesco itifálico, en el mismo lado, que toca los címbalos. Dada la multitud y variedad de instrumentos que porta este “hombre-orquesta”, se han planteado varias conjeturas alternativas (a-d), basadas en la posibilidad de otros mecanismos ocultos tras el syrinx o bajo los ropajes, e incluso que una función del enano fuera insuflar aire en la bolsa, aun cuando evidentemente contiene el suficiente

⁴⁹ Los dibujos corresponden a King, Edward, *Munimenta antiqua: or, Observations on antient castles. Including remarks on the whole progress of architecture, ecclesiastical. as well as military, in Great Britain; and on the corresponding changes, in manners, laws, and customs. Tending both to illustrate modern history; and to elucidate many interesting passages in various ancient classic authors*, London, Printed by W. Bulmer & Co. for G. Nicol, 1799, pp. 21-22, placa XX. Un artículo posterior sobre esta figura es el de Weston, Stephen, “An Account of a Bronze...”, *op. cit.* La datación correcta es de Scott, J. E. “Roman Music”, en *The New Oxford History of Music*, Oxford, 1960, pp. 404-420, 2.ª ed., p. 408, *cit.* en Morais, Rui, Sousa, María J. y Salido, Javier, pp. 101-116.

⁵⁰ Bruce, J.C., *Handbook to the Roman Wall: with the Cumbrian coast and outpost forts*, London, New Castle Upon Time, 13th ed., 1.ª ed., 1885, p. 225, *cit.* en Morais, Rui, Sousa, María J. y Salido, Javier, p. 106.

⁵¹ Boardman, John, *Engraved Gems: The Ionides Collection*, London, Thames and Hudson, 1968, *cit.* en West, Martin L., p. 108.

para emitir frases largas si hubiese que interrumpirlas para insuflar de nuevo —el enano en tal caso se limitaría a los címbalos.



Imagen 2a. Ilustración de la estatuilla de bronce perdida.
Tomada de Rich, Anbony, (1883), p. 58.

Imagen 2b. Ilustración propia del gaitero de terracota de Alejandría, ejemplar n.º 8798.
Tomada de Sachs, Curt, (1940), lámina VIII c.



En un principio, se creyó que representaba un primitivo fuelle de órgano y un todo como aparato (a), con una conexión entre ambos —un caso similar al del *sheng*, en el que un tubo puede sonar cuando se tapa el agujero de su base: en este caso sin bolsa, pero con cámara de aire intermedia. Los tubos del *syrix* no presentan mecanismos de silbato ni cañas y, ciertamente, los instrumentos existían independientemente unos de otros (b): percusión, *syrix* y gaita eran dispositivos en uso en el momento, aunque la de la figura solo muestra un tubo (quizá una drona simple). Por otro lado, el objeto que presiona con el pie podría ser un percutor de ritmo o bien un fuelle (c); y se puede considerar también la eventual existencia de un fuelle oculto bajo el manto en el lado derecho —el caso del enano insuflador (d).

La publicación de este ejemplar⁵² dio lugar, poco después, al anuncio del Museo de El Cairo de que poseía al menos otras tres estatuillas similares de músicos solos sin enanos ni otras figuras, vestidas del mismo modo con gaita, *syrix* y gorro frigio (G4, G5, G6)⁵³ —asignadas como el sátiro que descansa (G2) al siglo I a. C. durante los reinados de Ptolomeo VII, Ptolomeo IX y Ptolomeo X. Es interesante

⁵² Collinson, Francis M., *op. cit.* Es también posible que la gaita se utilizara solo para acompañar a la voz o a otro instrumento (habitualmente el *syrix*) y que evolucionara con este fin antes que el apuntado de prevenir la deformación de los carrillos. En cualquier caso, añadir un bordón o pedal a una flauta de pan —estén o no conectadas ambas fuentes sonoras— constituye igualmente un ejemplo simple de multifonía similar al que puede producir, p.e., un *arghoul*. La sugerencia de que el *scabellum* pudiera ser un fuelle es de Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton & Co. Inc., 1940, p. 143.

⁵³ Dos de ellas aparecen en Hickmann, Hans, “Ägypten”, en *Musikgeschichte in Bildern. Volumen II - Musik des Altertums*, 1961. Besseler, H. y Schneider, M. (eds.), Fascículo 1, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, p. 94, *cit.* en Wardle, M.A., p. 169.

advertir que las cuatro proceden de Egipto, y la más compleja de Alejandría, una ciudad donde se llevó a cabo una experimentación científica y artística sin precedentes desde el siglo II a. C. en adelante⁵⁴.



Imagen 3. Moneda de plata de época republicana,
© The Trustees of the British Museum.

Contamos también con una moneda de época republicana, datada en el 64 a. C. (G7, Imagen 3), que muestra de forma esquemática una especie de bolsa con tres tubos, obviamente una gaita. En cambio, un medallón conmemorativo presuntamente contemporáneo de Nerón (G12), presenta bastantes problemas de datación y muchas dudas sobre su autenticidad: la fuente, frecuentemente citada, consiste en el dibujo de una gaita con dos cantores perforados que está superpuesta a un órgano neumático de once tubos conectados por su base con un gran fuelle (Imagen 4a). El contorniato referido es en realidad uno que contiene, al igual que un cierto número de otros conservados, un *hydraulis* junto con la leyenda *Laurentinus Aug.*, pero no una gaita⁵⁵.

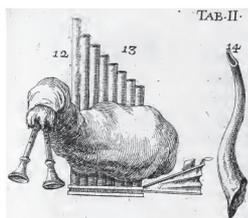
La confusión parece arrancar con la interpretación que hizo Bernard de Montfaucon (1655-1741)⁵⁶ del texto de Francesco Bianchini Veronese (1662-1729) referido al dibujo que aparece en la edición de su disertación publicada póstumamente en 1742, y en el que este superpuso ambos instrumentos, si bien numerándolos y describiéndolos por separado —Tabla II, ángulo superior izquierdo: número 12 para la gaita, y número 13 para el órgano con fuelle⁵⁷.

⁵⁴ De estas fechas y lugares procede también la invención del precedente de los órganos (*hydraulis*) y de mecanismos astronómicos muy complejos, como la famosa máquina de Antikythera. La producción de estatuillas similares en serie que representan instrumentos musicales está acreditada en torno a finales del siglo II d. C. por una fábrica de cerámica que elaboraba lámparas de aceite en Cartago con forma de órganos (cabe suponer que también de otros instrumentos y objetos cotidianos): se han hallado tres ejemplares procedentes de allí (estos, junto con el resto de fuentes grecorromanas citadas sobre órganos, serán objeto de una revisión posterior).

⁵⁵ Aparece en Suetonius, *Vitae Neronis*, ed. Charles Patin, cap. 41, p. 304, *cit.* en *Encyclopaedia Britannica*, 1911.

⁵⁶ *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*, 1739, vols. I-II. Los instrumentos representados difieren esencialmente de los dibujos de ambos autores. Véase igualmente más adelante una nueva discordancia de Montfaucon con otra fuente contemporánea, en el caso de las *launeddas* (L19), en las notas 39 a 61 de: Lafarga, M., *et al.*, “Tubos Polifónicos Antiguos (II): Tubos Triples ...”, en *Quodlibet*, n.º 61.

⁵⁷ Bianchini, Francesco, *op. cit.* También *cit.* en *Encyclopaedia Britannica*, 11th edition, 1911, p. 223. En el texto, Bianchini alude igualmente a uno de los dibujos de Ficoroni (G22 véase nota 70) y a uno de los dos pastores que cita Maccari (G15: véase nota 64).



Imagene 4a. Dibujo de Bianchini, Francesco, en *De tribus generibus instrumentorum veterum disertatione*, (1742), tab. 2. 12-13.



Imagene 4b. Id. 4a. Tomada de O'Neill, F., (1913), p. 30.

Parece que no es posible comprobar si la ilustración refleja relieves romanos auténticos de su tiempo (juntos o por separado); si fue una invención de Bianchini, como fue calificada por otros autores⁵⁸; o bien, si intentó dejar una solución gráfica del famoso epigrama enigmático del emperador Juliano (330-363 d. C.), en el cual el aire es insuflado mediante una gaita⁵⁹; o incluso un dibujo alusivo a las aficiones de Nerón. Aparece erróneamente atribuida en algunas fuentes, además de carente de citas de referencia, y también en una versión “actualizada”, un dibujo mejorado pero invertido (Imagene 4b).

En el ángulo inferior derecho de la misma lámina, en cambio, aparece el dibujo de otra gaita, con el mismo número asignado a la anterior (el 12), esta con un cantor y dos dronas, y el agujero de insuflar abierto sin mecanismo, que se muestra en la Imagene 5a (G11)⁶⁰. Bianchini habla, además, de otra gaita que aparece en un relieve de mármol sobre la entrada del palacio del príncipe de la Santa Cruz en Roma, cerca de la iglesia de San Carlo en Catinarios, aunque no la representa (G13: Imagene 6b)⁶¹.

⁵⁸ Por ejemplo Fétis, M. *The Harmonicon*, 1829, p. 4, *cit.* en Hopkins, Edward J., *op. cit.* También en Rimbault, Edward F., *New History...*, 1855, p. 5.

⁵⁹ Hyde, Walter W., *The recent discovery of an inscribed water-organ at Budapest*, (Transactions and Proceedings of the American Philological Association), n.º 69, 1938, pp. 392-410.

⁶⁰ El dibujo correspondiente del autor de la versión moderna del contorniato de Nerón (también invertido) se muestra en la Imagene 5b. O'Neill, Francis, *Irish Minstrels and Musicians: with numerous dissertations on related subjects*, Chicago, Regan Printing House, 1913, p. 30.

⁶¹ Bianchini, Francesco, p. 11. Este ejemplar aparece dibujado en Stainer, John, *The Music of the Bible with an account of the development of modern musical instruments from ancient types*, London, Novello and Company Ltd., 4.ª edición, 1900, p. 122, fig. 71, aunque el autor no cita la fuente del dibujo. *Cit.* también en *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, p. 223. Otra fuente que no hemos podido comprobar y, por tanto, no se ha incluido en las Tablas es la de Flood, que se refiere a un bajo relieve de la Casa del Príncipe de Santa Cever en Roma aludida como *piob mor* (y también *pythaulos*), con un celta tocando tubos de guerra irlandeses: no aparece en ninguna otra publicación de entre cuantas hemos consultado, ni tampoco hemos localizado nada referido al Príncipe o a Santa Cever, y no se ha podido ir más allá de la presente referencia. Pudiera encontrarse entre los numerosos textos de Bianchini, o bien tratarse del mismo relieve que este cita en la Santa Cruz, dado que Flood solo cita un ejemplar informado por él. *Cit.* en Flood, William Henry Grattan, p. 16. Bianchini cita igualmente a Varrón en relación con el vocablo “pythaulam”.

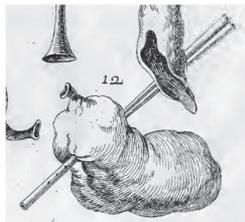


Imagen 5a. Bajorrelieve en un palacio romano según dibujo de Bianchini, Francesco, en *De tribus generibus...*, tab. 2. 12b.

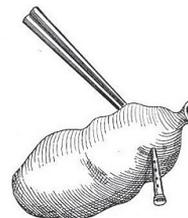


Imagen 5b: Id. 5a. Tomada de O'Neill, F., (1913), p. 30.

Charles Burney (1726-1814) ofrece un dibujo de otra joya (G10) en la que se ve a Apolo caminando con una lira en su mano y una gaita colgando sobre sus hombros⁶².

Otra pieza, un busto sin cabeza procedente de Tarsus, en Cilicia (Siria) –G8: Imagen 6a–, sujeta sobre su pecho una caja prismática con lo que parece ser un mecanismo de fuelle accionado por la mano derecha: la caja está hinchada en su parte central, y por debajo de esta sobresalen los restos de seis tubos verticales⁶³. Desgraciadamente, la figura rota no permite apreciar muchos detalles: falta también su brazo izquierdo, y la rotura de la caja a este lado indica una prolongación perdida sobre la cual pudiera haber operado el brazo del intérprete. El dispositivo podría representar un intento de combinar una caja de aire con la flauta de pan, de modo similar al de gaitas y órganos neumáticos, como se ha propuesto sobre el gaitero de Alejandría (G3: Imagen 2b).



Imagen 6a. Busto sin cabeza procedente de Tarsus (Cilicia). Tomada de Rimbault, E.F., (1855), p. 3.

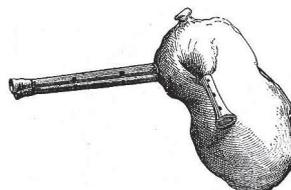


Imagen 6b. Dibujo del relieve del palacio del príncipe de la Santa Croce. Tomada de Stainer, John, 1900), p. 122, fig. 71.

⁶² Burney, Charles, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, New York, Hartcourt Brace and Co., 1789. *Cit.* en Flood, William Henry Grattan, p. 15; también en *Encyclopaedia Britannica*, 11th edition, 1911.

⁶³ Barker, William B., *Lares and penates, or, Cilicia and its governors: being a short historical account of that province from the earliest times to the present day: together with a description of some household gods of the ancient Cilicians, broken up by them on their conversion to Christianity, first discovered and brought to this country by the author*, London, Ingram, Cooke, and Co., 1853.

Orazio Maccari (1729-1808) llama *tibia utricularis* al instrumento que aparece en una estatua de mármol blanco (G14) procedente de Cortona⁶⁴. Un pastor joven en pie con gorro frigio y vestido con dos túnicas –con pies desnudos pero piernas cubiertas por algún tipo de botas de pastor, y el izquierdo cruzado sobre el derecho– sostiene una gaita con la mano izquierda, de cuya base sobresale un tubo con tres agujeros sobre los que digita con la derecha. Otros dos tubos en la parte superior, quizá insuflador y drona, están rotos.

Maccari cita, además, otras dos figuras con gaitas, de las cuales no hemos encontrado mención en ninguna otra fuente de las consultadas. La primera (G15), en casi todo similar a la descrita, dice que puede observarse en el Museo Alban: en este caso el pastor está tocando, con la diferencia de que son dos los tubos que sobresalen de su base. De la segunda (G16), una bacante que baila con una vara ceremonial (*thyrsus*) en su mano derecha, dice que sostiene con la izquierda un instrumento en todo similar al de Cortona, que es el objeto de su breve ensayo⁶⁵.

También se observa un músico con gaita sobre el Obelisco de Teodosio en el hipódromo de Constantinopla: la cuarta figura desde el órgano neumático a la izquierda del observador (G18)⁶⁶. Y recientemente se ha recuperado otra representación sobre una lucerna (lámpara de aceite) en la ciudad romana de Bracara Augusta (G9), la actual Braga en Portugal⁶⁷. Existe, por último, evidencia de una estatuilla de bronce perdida de un músico ambulante con una bolsa bajo su brazo izquierdo (G19: Imagen 2a)⁶⁸.

Un par de siglos después de la Roma pagana encontramos un pequeño grupo de cuatro músicos esculpido en una de las paredes del Arco de Takht-i-Bostan en Persia (siglo VI d.C. durante el reinado de Cosroes II), uno de los cuales –el primero por la derecha del observador– toca una gaita: sostiene una gran bolsa que se apoya sobre su hombro izquierdo (G20 Imagen 7). El conjunto forma parte de una gran composición de caza rodeada de otras escenas menores: la que nos ocupa se encuentra encima del jinete a la izquierda del observador⁶⁹.

⁶⁴ Maccari, Orazio. Véase nota 3 respecto al término utilizado.

⁶⁵ Maccari, Orazio, p. 8. Una figura similar dibujada por Ficoroni se muestra en la Imagen 8a (G22).

⁶⁶ Nélis-Clément, Jocelyne, “Le cirque et son paysage sonore”, ‘Deuxième Partie: Les spectacles du cirque et leur réception’, de “Le cirque romain et son image”. [Actes du colloque tenu à l’institut Ausonius, Bordeaux, 2006], *Mémoires* 20, Nélis-Clément, J. et Roddaz, J.-M. (eds.), Bordeaux, Ausonius, 2008, pp. 413-430.

⁶⁷ Morais, Rui; Sousa, María J. y Salido, Javier, *op. cit.*

⁶⁸ Bechet, F., “La cornemuse romaine: une outre polyphonique”, *Studii clasice - Bucure ti*, 42-44, 2006, pp. 89-112. La única representación conservada es la ilustración de Rich, Anthony, *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 3.ª ed. Entrada: Ascaules, 1883, p. 58. Ambos autores citados por Morais, Rui, Sousa, María J. y Salido, Javier, p. 106.

⁶⁹ Porter, Robert K., *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia*, London, Longmann, Hurst, Rees, Orme, and Brown, vol. II, 1821, p. 177, pl. LXIV.

Desgraciadamente, tras ser documentado, el arco resultó destruido en conflictos militares y actualmente solo contamos con el dibujo que Sir Robert Ker Porter (1777-1842) realizó en sus viajes por las tierras de Georgia y de la antigua Mesopotamia (Imagen 7b): la silueta de la izquierda sobre la imagen muestra el cuarteto de músicos ampliado (Imagen 7a). Del mismo siglo es el gaitero que aparece en el centro de un mosaico bizantino del circo de Gafsa en Túnez, en el que se aprecia con claridad la bolsa fabricada a partir del pellejo de un animal (G21).



Imagen 7a. Cuarteto de músicos con gaita de la antigua Persia, en *Encyclopaedia Britannica*, (1911), vol. III, p. 206, fig. 2.



Imagen 7b. Cuadrante superior izquierdo (detalle) de la escena completa del arco perdido de Takht-i-Bostan. Tomada de Porter, Robert K., (1821), p. 177, lámina LXIV.

Con estas últimas fuentes de evidencia completamos el cuadro que muestra la existencia de gaitas en Roma al menos desde el Período Helenístico hasta el fin del paganismo en el siglo IV, así como su presencia dos siglos después, al menos en las áreas orientales del Imperio y en el norte de África. Su reaparición, documentada en Europa en torno a comienzos del segundo milenio, pudo proceder en efecto de Oriente, o haber permanecido aislada como curiosidad instrumental en determinadas zonas, o bien, como ya se ha apuntado, haber sobrevivido en manos de músicos ambulantes (p.e., G19).



Por último, Francesco de Ficoroni (1664-1747) nos dejó una ilustración (G22: Imagen 8a) de un varón que danza desnudo sosteniendo una gaita en su mano izquierda con tubo insuflador en un extremo, y otros tres más largos en el otro, con formas particulares: “due a guisa de corni, e uno a simiglianza di tromba” (sic)⁷⁰.

Imagen 8a. Bailarín desnudo con bastón ritual y gaita. Tomada de Ficoroni, Francesco, (1736), lámina 83, p. 214.

⁷⁰ Esta fuente se ha incluido al final de la tabla correspondiente (T3), en función de la polémica que se expondrá en la segunda parte de este trabajo, tal y como se hará igualmente y por la misma razón con otro de sus dibujos, L18, una fuente ignorada y crítica para demostrar la presencia de tubos triples en tiempos de la Roma pagana. Ficoroni, Francesco, *Le maschere sceniche...*, lámina LXXXIII, p. 214; lámina XI, pp. 52-53; respectivamente.



Imagen 8b. Gaita con dos cantores y dos dronas dobles. Tomada de Cantigas de Santa María, *Codex del Escorial*, Cantiga 240.

TABLAS

	Referencia	Datación	Ciudad	Fuente
R1	Comedia <i>Lysistrata</i>	s. IV a. C.	Atenas	Aristófanes
R2	Comedia <i>Los Acarnienses</i> . (¿juego de palabras?)	s. IV a. C.	Atenas	Aristófanes / Wardle (1981) / Vereno (2013)
R3	Referencias romanas al instrumento de viento llamado “symphonia”			Barry (1904)
R4	Otras referencias a “pythaulēs” y “phusallides”			(varios)
R5	Leyenda entre gaiteros italianos	(s. I a. C.)	(Britania)	(Julio César)
R6	Uso del instrumento	s. I a. C.	(Roma)	Lucrecio
R7	Descripción en poema: pastor Tonius tañe gaita	s. I a. C.	(Roma)	Virgilio
R8	Uso en teatros	s. I d. C.	(Roma)	Séneca
R9	Uso en festivales		(Roma)	Maccari, p. 10
R10	Uso en banquetes	s. I d. C.	(Roma)	Virgilio
R11	Uso en el ejército	s. I d. C.	Roma	Suetonio
R12	Uso en el ejército	s. I d. C.	Roma	Dión Crisóstomo
R13	Afición de Nerón	s. I d. C.	Roma	Suetonio
R14	Habilidad de Nerón / Reproche de Atenea	s. I d. C.	Roma	Dión Crisóstomo
R15	Graffiti en un burdel: “ascaulos”	79 d. C.	Pompeya	West (1994)
R16	Vocablo “askaulós”	com. s. II d. C.	(Roma)	Marcial

R17	Inscripción: nueve gaiteros y otros músicos de tubos	131-132 d. C.	(Egipto Ptolem.)	Petropoulos (1939)
R18	“Soplar en <i>askoi</i> (bolsas)”	s. II d. C.	Pérgamo	Claudio Galeno. West (1994)
R19	Vocablo “ <i>saccommusa</i> ” (Alto Imperio Romano)	ss. I-II d. C.	(Roma)	Bechet (2008)
R20	Huelga del Collegium Tibilicinum de auletas	311 d. C.	Roma	Ovidio / Livio
R21	Colegios Profesionales (Gruterus, Spon)	?	Roma	Weston (1814) / <i>Encic. Britan.</i> (1911)
R22	Inscripciones romanas		(Galia)	Demant (2002)
R23	<i>Carta a Dardanus</i> : bolsa con dos tubos	s. IV d. C.		Jerónimo de Estridón (?)
R24	<i>Glosario</i> de Filoxeno: vocablo “ <i>utricularius</i> ”	550 d. C.		Weston (1814)
R25	Uso en el ejército	s. VI d. C.		Procopio
R26	Vocablo “ <i>askaulós</i> ”	s. X		<i>Suda</i>
R27	Mención del <i>organistrum</i> referido a la <i>symphonia</i>	Fin. s. XII	Hohenburg (Alsacia)	<i>Hortus Deliciarum</i>
R28	Gaita: conjunto instrumental del Rey David	Fin. s. XII	York	<i>Psalterio de Hunter</i>
R29	Pareja de gaiteros (cantores decorados)	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> (J.b.2). Cantiga 260
R30	Pareja de gaiteros (cantores decorados)	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> (J.b.2). Cantiga 280
R31	Gaita: seis tubos: dos cantores y dos dronas dobles	s. XIII	El Escorial	<i>Cantigas de Santa María</i> (J.b.2). Cantiga 240
R32	Primera descripción detallada del instrumento	1619	El Escorial	<i>Syntagma Musicum</i> , vol. II

Tabla 1. Gaitas: fuentes literarias

	Ejemplar / Referencia	Datación	Ciudad	Fuente
O1	Naw/sheng: reina Nyn-Kwa, según la tradición	3.000 a. C.	(China)	
O2	Memet (arghoul)	2.700 a. C.	Sakkara (Egipto)	Rice (1992)
O3	Memet (arghoul)	2.700 a. C.	Ghiza (Egipto)	Rice (1992)
O4	Memet (arghoul). Tumba de la Reina Khentkaus	2.500 a. C.	Ghiza (Egipto)	Rice (1992)
O5	Flauta doble de plata mesopotámica	2.500 a. C.	Ur	
O6	Tubos dobles	1348-44 a. C.	Amarna (Egipto)	
O7	Mención del <i>bo</i>	s. XII a. C.	(China)	<i>Oráculo de los Huesos</i>
O8	Uso en las cortes y entre el pueblo	antes s. VII a. C.	(China)	www.ksanti.net/free-reed
O9	Buzos militares con bolsas	800 a. C.	Nimrud	Sala del trono de palacio
O10	Mención de “órganos de sople”	s. VII a. C.	(China)	<i>She-King</i>
O11	Afición de Confucio	ss. VI-V a. C.	(China)	www.ksanti.net/free-reed
O12	Bajorrelieve: conjunto instrumental con <i>sheng</i>	s. III a. C.	Shantung (China)	www.ksanti.net/free-reed
O13	(Otros en adelante: tapices, etc.)		(Oriente)	
O14	Introducción del <i>sho</i> desde el continente	s. VII d. C.	(Japón)	www.ksanti.net/free-reed

Tabla 2. Tubos orientales polifónicos

Ejemplar	Datación	Ciudad	Fuente	
G1	Dos figuras de terracota. Imagen 1b	s. VIII a. C.	Susa	Jacques de Morgan (1902)
G2	Sátiro (gaita, syrinx) descansa al modo de Rodin. (2 cantores)	s. II a. C. (?)		Londres, Colección Ionides, Boardman (1968)
G3	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa, y syrinx. (“hombre-orquesta”) / Imagen 2b	s. II a. C.	Alejandro	Museo Estatal de Berlín
G4	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa y syrinx	s. I a. C.	Alejandro	Museo de Alejandro
G5	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa y syrinx	s. I a. C.	Alejandro	Museo de Alejandro
G6	Gaitero de terracota: gorro frigio, bolsa y syrinx	s. I a. C.	Alejandro	Museo de Alejandro
G7	Moneda republicana con gaita. Imagen 3	64 a. C.		Museo Británico
G8	Busto sin cabeza: caja con fuelle (mano derecha). Imagen 6a	?	Tarsus (Cilicia)	Rimbault (1855)
G9	Lucerna (lámpara) de producción local	fin. s. II d. C.	Bracara Augusta	Morais et al (2014)
G10	Apolo camina con lira y gaita al hombro	?		Burney (1789). Flood (1911)
G11	Bajorrelieve: gaita con un cantor y dos dronas. Imagen 5a	?	Roma	Bianchini (1742). Tabla II: abajo
G12	Dibujo compuesto de gaita y órgano neumático. Imagen 4a (dos cantores)	s. I d. C.?	Roma	Bianchini (1742). Tabla II: arriba
G13	Bajorrelieve en un palacio: dos tubos sin soplador. Imagen 6b		Roma (Sta. Croce)	Bianchini (1742). Stainer (1900)
G14	Estatua de mármol blanco	?	Cortona	Maccari (1807)
G15	Pastor joven de figura similar a la de Cortona. (2 cantores)	?	?	Maccari (1807), p. 8. Alban Museum
G16	Bacante con gaita idéntica a la de Cortona	?	?	Maccari (1807), p. 8
G17	Terracota: altar con la diosa Atys	s. II d. C.	Gloster (UK)	Collinson (1970)
G18	Obelisco de Teodosio	s. IV d. C.	Constantinopla	Nélis-Clément (2008)
G19	Figurilla de bronce perdida. Imagen 2a	?		Rich (1883). Bechet (2006)
G20	Cuarteto con gaitero: mural en arco perdido. Imagen 7	s. VI d. C.	Takht-i-Bostan	Porter (1821)
G21	Figura central de mosaico (pellejo animal)	s. VI d. C.	Gafsa (Túnez)	Nélis-Clément (2008)
G22	Bailarín desnudo similar a la bacante de Maccari. Imagen 8a (dos cantores)	?	Roma	Ficoroni (1709)

Tabla 3. Gaitas grecorromanas

	Autor	Referencia	Vocablo	Fuente
S1	Daniel	<i>Dan.</i> 3. 5	symphonias	Barry (1904)
S2	Polibio	XXVI. 10	symphonias	Barry (1904)
S3	Polibio	XXXI. 4	symphonias	Barry (1904)
S4	Lucas	15. 25	symphonias	Barry (1904)
S5	San Jerónimo	<i>Ep.</i> XXI. 29	symphoniam	Barry (1904)
S6	Séneca	<i>Ep.</i> LI. 12	symphonia	Barry (1904)
S7	Celso	<i>De Med.</i> III. 10	symphoniae	Barry (1904)
S8	Plinio	<i>N.H.</i> IX. 8	symphoniae	Barry (1904)
S9	Prudencio	<i>Symm.</i> II. 527	symphonia	Barry (1904)
S10	Cicerón	<i>Cael.</i> 35	symphonias	Barry (1904)
S11	Cicerón	<i>Pro Gellio</i> , fragm. IX. Baiter	symphoniae	Barry (1904)
S12	Cicerón	<i>Verr.</i> III. 105	symphonia	Barry (1904)
S13	Cicerón	<i>Verr.</i> V. 31	symphoniae	Barry (1904)
S14	Cicerón	<i>Verr.</i> V. 92	symphonia	Barry (1904)
S15	Petronius	<i>Cena. Trim.</i> 34	symphonia	Barry (1904)
S16	Séneca	<i>Dial.</i> III. 9	symphoniatarum	Barry (1904)
S17	Séneca	<i>Ep.</i> XII. 8	symphoniam	Barry (1904)
S18	Séneca	<i>Ep.</i> LI. 4	symphoniatarum	Barry (1904)
S19	Séneca	<i>Ep.</i> CXXIII. 8	symphoniam	Barry (1904)
S20	Fortunatus	<i>Vita Mart.</i> IV. 48	symphonia	Barry (1904)
S21	Suetonio	<i>Caligula</i>	symphonias	Barry (1904)
S22	Horacio	<i>A.P.</i> 374	symphonia	Barry (1904)
S23	Plinio	<i>N.H.</i> VIII. 64	symphoniae	Barry (1904)
S24	Virgilio	<i>Georg.</i> II. 193	symphoniae	Barry (1904)
S25	Virgilio	<i>Aen.</i> I. 67	symphoniae	Barry (1904)

Tabla 4. Vocablo “symphonia” en las fuentes romanas

	Referencia	Vocablo	Fuente
P1	Comedia <i>Lysistrata</i> de Aristófanes (R1)	phusateria	West (1994)
P2	Comedia <i>Los Acarnienses</i> de Aristófanes (R2). (¿Juego de palabras?)	phusallides	West (1994)
P3	Séneca: teatro público de Nápoles	pythauls	Maccari, p. 10
P4	Emperador Carinus. Citado por Flavius Vobiscus	pythauls	Maccari, p. 10
P5	Juegos Píticos. Citado por Horacio: El arte de la poesía	pythauls	Maccari, p. 10
P6	Juegos Píticos. Citado por Higinio	pythauls	Maccari, p. 10
P7	Varron	pythaulam	Bianchini, p. 11

Tabla 5. Otros vocablos para tubos múltiples

FIGURAS

Imagen 1a. *Cheng* chino y *Sbo* japonés. Tomada de Selden Pratt, Waldon, *The History of Music*, New York, G. Schirmer Ed., 1907, p. 35, fig. 12. **1b.** Morgan, Jacques de, *La Délégation en Perse du Ministère de l'instruction publique 1897 à 1902*, vol. I, Paris, E. Leroux, 1902, lámina VIII, n.º 14.

Imagen 2a. Ilustración de la estatuilla de bronce perdida (G19) tomada de Rich, Anhony, *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, 3.ª ed. Paris, Librairie Firmin-Didot, 1883, p. 58 (entrada: Ascaules). **2b.** Ilustración propia del gaitero de terracota de Alejandría, ejemplar n.º 8798 en el Museo Estatal de Berlín, a partir de Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton & Co. Inc., 1940, lámina VIII c.

Imagen 3. Moneda de plata de época republicana. © The Trustees of the British Museum n.º colección 1902,0503.50, AN266712001- Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY-NC-SA 4.0).

Imagen 4a. Dibujo de Bianchini, Francesco, *De tribus generibus instrumentorum veterum disertatione*, Roma, Impensis Fausti Amidei, 1742, tab. 2. 12-13 (presunto contorniato de tiempos de Nerón). **4b.** *Id.* 4a. Tomada de O'Neill, F., "The Bagpipe: Its antiquity and distribution", cap. 3 en *Irish Minstrels and Musicians: with numerous dissertations on related subjects*, Chicago, Regan Printing House, 1913, p. 30.

Imagen 5a. Bajorrelieve en un palacio romano según dibujo de Bianchini, Francesco. *De tribus generibus...*, Tab. 2. 12b. **5b.** *Id.* 5a. Tomada de O'Neill, F., *The Bagpipe: Its antiquity...*, p. 30.

Imagen 6a. Busto sin cabeza procedente de Tarsus (Cilicia). Tomada de Rimbault, E.F. (1855). New History of the Organ, en Hopkins, Edward J., *The Organ, its History and Construction*, 3 vols. London, Robert Cocks & Co.; 3rd reprint ed. of the 3rd ed., 1987, The Netherlands: Uitgeverij Frits Knuf, [1855, 1870, 1877], p. 3. **6b:** Dibujo del relieve del palacio del príncipe de la Santa Croce. Stainer, John. *The Music of the Bible with an account of the development of modern musical instruments from ancient types*. 1900, London, Novello and Company Ltd. 4ª Edición. P. 122, fig. 71.

Imagen 7a: Cuarteto de músicos con gaita de la antigua Persia, dibujo en *Encyclopaedia Britannica*, 1911, 11th Edition, <http://www.gutenberg.org>. Vol. III, p. 206, fig. 2, sobre la ilustración de Porter, Robert K. *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, Volumen II*. London, Longmann, Hurst, Rees, Orme and Brown. **7b:** Cuadrante superior izquierdo (detalle) de la escena completa del arco perdido de Takht-i-Bostan. Tomada de Porter, Robert K. *Travels in Georgia...*, p. 177, lámina LXIV.

Imagen 8a: Bailarín desnudo con bastón ritual y gaita. Ficoroni, Francesco *Le maschere sceniche...*, lámina 83, p. 214. **8b:** Gaita con dos cantores y dos dronas dobles. *Cantigas de Santa María*. Codex del Escorial, Cantiga 240.

[Nota de la Redacción: la parte II de este artículo se publicará en un número posterior de *Quodlibet*] ■