

LA CRÍTICA MUSICAL EN LA COMEDIA GRIEGA ANTIGUA*

Although many works have been written about music in antiquity, very few have dealt specifically with the musical criticism in the Old Attic Comedy. In this article we will offer a general survey of this particular subject.

La música fue un importantísimo motivo cómico dentro de la Comedia griega antigua, que no siempre ha sido valorado en su justa medida. Los nombres de músicos famosos otorgados a ciertas comedias como el Κινησίης de Estratis, el Κόννος de Amipsias o los Εὐνεῖδαι de Cratino lo demuestran sin ambages¹. A éstos habría que añadir otros más generales como las Τυμπανίστριαι de Autócrates o las Βαρβιτίσται de Magnes².

La crítica musical está, por tanto, al mismo nivel que la sátira política, religiosa o literaria que encontramos habitualmente en la Comedia y, de hecho, muchas veces se entrecruza con ella.

En este pequeño artículo iremos viendo de qué manera o con qué recursos se materializó esta crítica musical. Para ello iremos haciendo

* Quiero expresar desde aquí mi agradecimiento al Dr. F. Molina por sus valiosas sugerencias en relación con este artículo.

¹ Cinesias fue un importante representante de la llamada “nueva música”, Connos fue maestro de música de Sócrates y de algunos famosos sofistas. A ambos los estudiaremos más tarde. La comedia de Cratino recibe su nombre de una familia de músicos al frente de la cual estaba un tal Euneo (E 7007 s.v. Εὐνεῖδαι).

² *Pandereteras* y *Tocadoras de bárbiton* respectivamente. Preferimos conservar el título griego de las comedias menos conocidas para garantizar su más fácil reconocimiento.

el recorrido de lo más general y menos importante a lo más particular y específicamente musical.

Los caracteres más sencillos e inmediatos relacionados con la música que aparecen en la Comedia griega antigua son las flautistas³. Es importante el sexo, pues son siempre mujeres, su profesión, pues sólo se desenvuelven con la flauta, y su anonimato, pues rarísima vez se nos transmite algún nombre. Son las animadoras musicales del banquete y como tales aparecen repetidas veces. Un personaje de una comedia de Amipsias pedía a una flautista que dedicara una canción a su copa (*fr.* 21 K-A). Nicofón, en *Ἐγχερογάστορες*, le dice a una flautista “toca para nosotros” (*fr.* 8 K-A). En los *Λάκωνες* de Platón también aparecen flautistas en un contexto claramente simposiaco (*fr.* 71 K-A cf. también 209 K-A). Estas flautistas animadoras del banquete griego era fácil, sin embargo, que se comportaran y consideraran muchas veces como simples prostitutas⁴. Platón describía a un viejo haciendo el amor a una flautista en su comedia *Φάων* (*fr.* 195 K-A). Metágenes habla de estas flautistas como simples prostitutas en *Αὔραι* (*fr.* 4 K-A). Dardania es la nacionalidad de la flautista que Filocleón raptará de un banquete para yacer junto a ella en las *Avispas* de Aristófanes (1330 ss.).

Sólo se nos ha conservado el nombre de dos de estas flautistas, lo que a todas luces constituye una excepción⁵. Una de ellas es Aterina, Arquipo se ríe de ella en *Ἰχθύες* debido a su nacionalidad tracia (*fr.* 27 K-A). El que se haya preservado su nombre se debe, sin duda, a que éste coincide con el nombre griego de un pez, el pejerrey. La otra es la vieja flautista Carixena: sus motivos y maneras de interpretar estaban ya tan obsoletos que su nombre llegó a perpetuarse de un modo proverbial, algo así como nosotros decimos “es más viejo que Matusalén”.

³ Traducimos por flauta el término griego αὐλός, aunque probablemente este instrumento no era igual al nuestro cf. M. L. West, *Ancient Greek music*, Oxford 1992, 1-2.

⁴ Cf. C. G. Starr, “An evening with the flute girls”, *PP* 33, 1978, 401-410.

⁵ Para la prosopografía aristofanea es especialmente útil H. A. Holden, *Onomasticon Aristophaneum*, Hildesheim-N.Y. 1970². Para la de los autores fragmentarios sigue siendo lo mejor W. Schmid, *Geschichte der Griechischen Literatur* (I 4), Munich 1946 y M. Meineke, *Fragmenta comicorum Graecorum* (vol. I), Berlin 1839.

Su nombre aparece de esta manera reflejado en los Ὀδυσσῆς de Cratino (fr. 153 K-A), las Σειρήνες de Teopompo (fr. 51 K-A) y *Las Asambleistas* de Aristófanes (943)⁶.

Un caso un poco distinto es el del flautista Tirso, primero por ser varón y segundo porque también se nos ha conservado su nombre. Es, con todo, bastante fácil de explicar. Tirso fue probablemente más famoso por su mujer que por su arte. En efecto, Aristófanes nos revela que su esposa fue una hetera (fr. 411 K-A) y, gracias a los Ἰχθύες de Arquipo, conocemos también su nombre de pescado: Sepia (fr. 27 K-A).

Este panorama general cambia mucho cuando se trata de citaristas y no de auletas. La cítara fue considerada siempre por la sociedad griega como un instrumento mucho más noble que la flauta, y estuvo por ello mucho mejor considerada⁷. Esto también se refleja en la Comedia. Así, por ejemplo, Aristófanes alaba en *Las Nubes* el primitivo método educativo de enseñanza musical en que los niños acudían a las clases de un citarista (961 ss.) y critica el manejo de este instrumento de hombres por personajes “amateur” y con ansias exhibicionistas (*Nub.* 1357; *Vesp.* 989; *Thesm.* 137-8; fr. 232 K-A)⁸. Es tal vez por esto por lo que los citaristas y ditirambistas en general que aparecen en la Comedia nunca son anónimos sino que están perfectamente definidos. Las críticas contra ellos, por otra parte, de existir, se concretan y personalizan mucho más. La única excepción a esta profesión la constituye Olimpo, el fundador mítico de la aulística griega, cuya antigüedad le pone al mismo nivel que los citaredos más venerables: de hecho, Demóstenes y Nicias lo llorarán en los *Caballeros* como máximo representante de la música tradicional (9). Citaredo fue, en cambio, el antiquísimo Terpandro de Lesbos. Cratino en Εὐνείδαι (fr. 72 K-A) y Aristófanes en Ἀνάγυρος (fr. 62 K-

⁶ R. G. Ussher, *Aristophanes Ecclesiazusae*, Oxford 1973, 207.

⁷ M. L. West, *op. cit.*, 34-37.

⁸ W. R. Anderson, *Ethos and education in Greek music*, Cambridge 1966, 58.

⁹ Los “nomos” eran unas piezas “solo” cuya invención se atribuye precisamente a Terpandro en el siglo VII. Parece ser que se componían de acuerdo con unas determinadas reglas, de ahí su particular nombre. Los datos que poseemos provienen en su mayoría de tal y como se interpretaban en el s. V. Los había citaródicos (cantante con cítara), citarísticos (solos de cítara), aulódicos y auléticos (la misma distribución pero con la flauta). El ortiano era probablemente un nomos de tono especialmente alto. Cf. A. Barker, *Greek musical writings: I*, Cambridge 1984, 249 ss.

A) le rindieron burlesco tributo variando el comienzo de uno de sus más conocidos nomos, el ortiano⁹. Famoso compositor de nomos fue también Polimnesto de Colofón. Este músico creó unas composiciones de estilo propio llamadas Πολυμνεστέια, que son recordadas por Aristófanes en *Caballeros* (1287) y por Cratino en uno de sus fragmentos (338 K-A)¹⁰. Menos antiguos, pero ya también clásicos para la Comedia, fueron otros conocidos autores líricos como Laso, Simónides, Alcmán, Estesícoro, ... Laso de Hermíone, fundador de las competiciones de ditirambos y autor del primer libro de música, aparece como rival de Simónides en *Las Avispas* de Aristófanes (1410). Simónides de Ceos también figura en *Las Nubes* como autor favorito de los atenienses de mayor edad (1355-6). En *Aves* se le atribuye la creación de un estilo ya clásico para ciertas canciones corales (918-19). Pero no todo es tan positivo pues Aristófanes criticó, por ejemplo, su desmesurada ambición en *La Paz* (697)¹¹. Éupolis, por otra parte, lo consideró en *Εἰλωτες* como un clásico de la lírica junto con Alcmán y Estesícoro (*fr.* 148 K-A). A Alcmán en particular no se le menciona más en la Comedia, pero a Estesícoro el mismo Éupolis lo cita como autor de una melodía entonada por Sócrates con ayuda de una lira (*fr.* 395 K-A)¹². Por último, el trágico Agatón en *Tesmoforias* alaba la excelencia musical de otros tres grandes de la lírica, Alceo, Anacreonte e Íbico (161), los mismos que en otra obra de Aristófanes, *Δαιταλῆς*, aparecerán citados como prestigiosos compositores de escolios o canciones de banquete (*fr.* 235 K-A). Concluyen nuestra lista una serie de líricos menores. Uno de ellos es el obscuro ditirambista Cecides, cuyo nombre mencionan Cratino en *Πανόπται* (*fr.* 168 K-A) y Aristófanes en *Nubes* (984 s.). Otro es Diágoras de Melos, de cuyas composiciones musicales se hace eco también Aristófanes en *Ranas* (316-320). De algunos líricos menores la Comedia prefiere no citar directamente su nombre sino aludir a ellos recreando algunas estrofas de sus composiciones musicales más conocidas. Es el caso, por ejemplo, de Lamprocles de Atenas (*Phryn.* *fr.* 78

¹⁰ Al parecer, tenían un carácter indecente y lascivo. Cf. Barker, *op. cit.*, 208 nn. 20 y 21.

¹¹ N. Dunbar, *Aristophanes Birds*, Oxford 1995, 531.

¹² Aristófanes recrea unos cuantos versos de su *Oresteia* en *La Paz* (775 y 779=*fr.* 33-35 Page)

¹³ Para rastrear la presencia en la Comedia de todos estos líricos Cf. D. A. Campbell, *Greek Lyric* vol I-IV, Cambridge-London 1982-1992.

K-A), Praxila de Sición (Ar. *Vesp.* 1236; *Thesm.* 528; fr. 444 K-A; Crat. fr. 254 K-A) e Ión de Quiós (Ar. *Pax* 832), todos del s. V a.C.¹³. Este procedimiento se emplea, lógicamente, por ser compositores mucho más recientes, cuyas principales melodías debían resonar todavía frescas en numerosos oídos del auditorio.

Menos importantes que los líricos para nosotros pero no menos conocidos para el público de la época fueron una serie de citaristas menores, cuyos nombres resultaron atractivos para la Comedia precisamente por su contemporaneidad. Del músico Arifrades, por ejemplo, se rió Aristófanes en *Avispas* (1330 ss.) y *Aves* (883) por sus repugnantes tendencias sexuales (1330 ss.), llegando incluso a salpicar en *Caballeros* a un citarista hermano suyo, Arignoto (1277)¹⁴. Dentro de esta misma órbita de la moral sexual debemos insertar también las críticas contra Execéstides. De este citarista se rió Frínico en Μουότροπος por su condición de νόθος (fr. 21 K-A). En las *Aves*, Aristófanes se refiere a él llamándolo esclavo cario, tal vez en alusión a la patria de su madre (765), denunciando al mismo tiempo sus vanos intentos por convertirse en ciudadano ateniense (11 y 1257)¹⁵. Un caso parecido debió ser el del músico Alceo, al que Éupolis en Χρυσοῦν Γένος alude por su doble pertenencia a Sicilia y al Peloponeso, aún sin dejar de reconocer su excelencia con la lira (fr. 303, cf. también fr. 311 K-A). De otros músicos apenas conocemos nada más que su nombre. Los citaristas Dexiteo y Mosco de Acragante son mencionados por Aristófanes en *Acarnienses* (13). De un tal Meleto se hace eco también este comediógrafo en *Las Ranas* (1301-3). En concreto, de él sabemos por Epícates que fue un famoso compositor de canciones eróticas y de banquete (fr. 4 K-A)¹⁶.

En los casos que hemos visto hasta ahora, en apariencia la crítica específicamente musical no parece ocupar un lugar central. La profesión de músicos de estos personajes es, como mucho, su principal elemento de notoriedad para la Comedia, un elemento del que, además, no parece dimanar especialmente la chanza. Sólo por la antigüedad de algunos de estos autores encontramos a veces una superficial alabanza

¹⁴ Cf. A. H. Sommerstein, *Aristophanes Knights*, Warminster 1981, 211.

¹⁵ Dunbar, *op. cit.*, 138.

¹⁶ El comediógrafo Epícates pertenece ya a la μέση o Comedia media.

a su profesión. No es de extrañar. Son músicos míticos, que han muerto hace mucho tiempo, y cuyo arte queda ya fuera de toda discusión. La crítica musical no posee por ello excesivo valor en estos casos. Por lo demás, nos encontramos ante un aluvión de descaradas descalificaciones personales. Sin embargo, esta primera impresión no nos debe llevar a engaño. De la misma manera que del político no sólo interesa su actividad pública sino todo lo relativo a su persona, lo mismo ocurre con estos grandes profesionales de la música, sobre todo, con aquellos más contemporáneos que, además, no se han convertido en objetivos por destacar en alguna faceta controvertida de su arte. Su vida se hace así más risible que su profesión, aunque sea su dedicación a la música lo que les haya convertido en famosos y por tanto en κωμωδοῦμενοι. En este sentido, estamos también ante una crítica musical, de la misma manera que el airear un vicio o un defecto personal puede constituir una demoledora sátira política. Pero en la Comedia antigua, como ahora veremos, también se dió una crítica mucho más específicamente musical, una crítica que concretamente se plasmó en tres vertientes diferentes.

La primera que abordaremos es precisamente la más fácil por evidente. En efecto, la más inmediata manera de criticar a un músico es por lo que se juzga una mala interpretación. El peor citarista según los Ἄγριοι de Ferécates fue Melete, hijo de Piasias y padre del músico Cinesias (*fr.* 6 K-A). Todo parece indicar que es el mismo Melete que aparece en el *Gorgias* de Platón tocando la lira (502A). Cratino fue el que más se cebó con él, criticándolo en tres de sus comedias: Πυλαία, Χείρωνες y Ὀρραι (*fr.* 185; 251; 282 K-A)¹⁷. Con todo, el principal objetivo de la Comedia desde este punto de vista fue Quéride. En los Ἄγριοι Ferécates lo describe como el peor citarista después de Melete (*fr.* 6 K-A). Con la flauta, al parecer, tampoco fue bueno. Aristófanes, en *Acarnienses*, a unos malos flautistas beocios los llama βομβαύλιοι Χαϊριδῆς (866). “Bombaulios” es un compuesto cómico despectivo mezcla de “bombylios”, insecto que emite un zumbido (=abejorro), y de “aulós” flauta. El giro completo podría traducirse así “zumbaflautas

¹⁷ Dunbar, *op. cit.*, 473 refiere las críticas de estas comedias a su padre Piasias, pero no es esto lo que se desprende del escolio.

¹⁸ D. G. E. s. v. βομβαύλιος

hijos de Queride”¹⁸. Aristófanes en esa misma comedia se aterriza de ver a este mismo músico tocar el himno ortiano (16). Por otra parte, de arribista que se apunta sin ser invitado a todos los sacrificios lo acusó Cratino en Νέμεσις (*fr.* 126 K-A) y Aristófanes en *Paz* (951) y *Aves* (857)¹⁹. Todo indica, por tanto, que existieron una serie de profesionales especialmente incompetentes a ojos de la Comedia, contra los que se dirigieron toda una suerte de críticas.

Mucho más importante es, sin embargo, la crítica que se lleva a cabo contra ciertos profesores de música. La Comedia nunca discutió la importancia de una buena educación musical en cualquier persona que se pretendiera culta. Los nobles de Aristófanes han sido educados en la disciplina de la canción y de la música en general (*Ran.* 729). Éupolis por su parte hace afirmar a Maricas, el personaje ficticio tras el que se oculta el inculto Hipérbolo: “de música y literatura sólo conozco mis letras” (*fr.* 208 K-A). Estos profesores no pudieron, por tanto, ser criticados simplemente por enseñar música. Tampoco lo fueron, al parecer, por enseñar las innovaciones propuestas por la música nueva, algo que, como veremos después, resultaba especialmente repugnante para la Comedia. En efecto, uno de los principales maestros de música, Damón, ciudadano del demo ateniense de Oa, criticó con energía el peligro que la nueva música suponía para la sociedad ateniense: “una revolución musical siempre implica una revolución social” afirmó (37 B 10 D-K). En efecto, Damón es el padre de lo que se ha venido considerando una concepción ética de la música pues fue el primero en afirmar que la música podía influir sobre determinadas actitudes del alma (*cf.* 37 B 6 D-K)²⁰. Esta tesis, aunque nueva en su formulación, está bebiendo, sin embargo, de concepciones muy tradicionales. De hecho, éste era precisamente el valor que se daba a la educación musical: su poder para conducir a los jóvenes hacia la ἀρετή. La Comedia, que sostenía también una concepción muy tradicional de la música, no tenía, por tanto, nada que objetar a esto. Sin embargo, la tesis de la influencia de la música sobre el alma, tal y como es formu-

¹⁹ R. P. Winnington-Ingram, “kónnos, Konnâs, Cheride” en B. Gentili (ed.), *La musica in Grecia*, Roma 1988, 246-263, especialmente 252 s.

²⁰ Para las tesis de Damón y sus continuadores, *cf.* W. D. Anderson, *Music and musicians in ancient Greece*, Ithaca 1994, 134 ss.

lada por Damón, se corresponde perfectamente con el poder persuasivo que algunos sofistas atribuyeron a la palabra por su cualidad sonora (cf., por ejemplo, Hipias en Plat. *Hip. Mai.* 285D). De hecho, es muy probable que ambas concepciones estuvieran relacionadas: sin ir más lejos, Platón pone en relación a Damón con sofistas de la talla de Pródico (*Lach.* 180D; 197D) mientras que Plutarco, tras señalar su influencia sobre Pericles, lo califica como ἄκρος σοφιστής (*Pericl.* 4). Damón fue, por tanto, un sofista consagrado al estudio de la música y esto es lo que más molestó a la Comedia²¹. Los sofistas eran los máximos representantes de una concepción de la música excesivamente academicista y técnica, que la alejaban de unos conocimientos que hasta entonces habían tenido un carácter mucho más comprensible y general. Sólo los grandes expertos o los filósofos como Sócrates y Platón podían compartir la profunda visión musical de Damón. Los cómicos como Aristófanes, que veían en la música una parte imprescindible de la educación de cualquier hombre libre, no podían compartir los criterios elitistas de Damón, unos criterios que alejaban la música de las capacidades intelectivas del ciudadano ateniense en general, al llenarla de tecnicidades²². No fueron, por tanto, sus ideas sino su academicismo lo que enfrentó a los músicos sofistas con la Comedia. Así un sofista a ojos de la Comedia de la talla de Sócrates será el defensor en *Las Nubes* de la música tradicional (333) por más que luego Aristófanes se burle de sus tecnicidades y, sobre todo, de su particular modo de entender la educación (635 ss.)²³. Otras comedias como los *Δαιταλῆς* de Aristófanes, los *Κόλακες* de Éupolis, el *Κόινος* de Amipsias o los *Σοφισταί* de Platón concentraron también sus esfuerzos en ridiculizar esta didáctica sofística.

²¹ No existen evidencias de que otros sofistas del s. V discreparan abiertamente de la concepción ética de la música defendida por Damón. Las críticas contenidas en el famoso *Papiro de Hibeh*, que algunos han atribuido bastante gratuitamente a Hipias o Demócrito, pertenecen casi con toda seguridad a un orador de s. IV (¿Alcidamante?) y son, por tanto, posteriores. Cf. A. Brancacci, "Alcidamante e PHibeh 13 'de musica'" en A. Brancacci et alii, *Aristoxenica, Menandrea fragmenta philosophica*, Firenze 1988, 61-84.

²² Cf. W. R. Anderson, *Ethos and education in Greek music*, Cambridge 1966, 235 n. 66 y A. Barker, *Greek musical writings: I*, Cambridge 1984, 99-100.

²³ Cf. Barker, *op. cit.*, 100.

Pero analicemos ahora las críticas. Un personaje de Aristófanes le preguntaba a Damón en un fragmento si, tal como se decía, había educado a Pericles a modo de un Quirón (el centauro preceptor de Aquiles) (*fr.* 207 K-A). El comediógrafo se burla con esto probablemente del ostracismo a que se vio condenado Damón por su relación con Pericles (37 A 6 DK). Es ésta la única mención expresa que encontramos de Damón en la Comedia, aunque, como se ve, se centra precisamente en su trato con Pericles, el político más famoso por su amistad con los sofistas.

Otros músicos no tuvieron tanta suerte. El principal objetivo para la Comedia dentro de este campo fue, sin duda, Conno. Conno nos es conocido, sobre todo, por haber sido profesor de música de Sócrates (Plat. *Euthyd.* 272C; 295D; *Menex.* 235E-236A), el sofista por antonomasia para Aristófanes y los demás comediógrafos. Fue precisamente por esto por lo que tanto Amipsias como Frínico escribieron sendas comedias tituladas con su nombre, en las que muy probablemente se rieron de las relaciones de este músico con el filósofo (Amip. *test.* 5a; Phryn. *test.* 1)²⁴. Este fue el motivo de crítica principal. De un modo ya secundario, la Comedia se fijó también en el carácter anticuado de Conno -lo que demuestra que los músicos sofistas no fueron criticados por sus ideas “modernas” sino por su academicismo-. Así, Aristófanes, utilizando el despectivo *Kovvâs*, compara a este músico en *Caballeros* con el viejo Cratino que, pese a adornarse con coronas del pasado es ya totalmente inútil (534). En *Avispas* aprovecha su nombre para hacer un juego de palabras que resalte su inutilidad (675). De las viejas coronas de *Kovvâs* se atrevió a reírse igualmente Cratino (349 K-A)²⁵. De mucha menor importancia para la Comedia son, sin embargo, las figuras de otros músicos sofistas como Prodamo, Lampro y Baquilides. Prodamo, según Éupolis en *Αἴνες*, enseñaba tanto música como letras (*fr.* 17 K-A). La dedicación a diferentes saberes era efectivamente algo muy propio de la sofística, movimiento que, por otra parte, consituye uno de los objetos de burla preferidos por Éupolis en esta comedia (*fr.* 8 y 4 K-A). Lampro, según Platón, fue un mediocre profesor de músi-

²⁴ Algunos han sospechado que se trata de la misma comedia pero sin demasiada base. Cf. J. Muhl, *Zur Geschichte der alten attischen Komödie*, Ausburg 1881, 89 y P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Dublin/Zürich 1969², 37.

²⁵ Winnington-Ingram, *op. cit.*, 246 ss.

ca (*Menex.* 236A), en cualquier caso Frínico lo llama musitante archisofista junto con otras lindezas como momia de las musas -de nuevo el estilo anticuado-, pesadilla de los ruiseñores o himno en honor de Hades (*fr.* 74 K-A). Por último Platón, en su comedia *Σοφισταί*, incluía al flautista Baquilides de Opunte en el grupo de sabios que daba nombre a su obra (*fr.* 149 K-A). Con la mención de Baquilides terminamos este breve repaso a las críticas contra la música sofística provenientes de la Comedia.

Pero el plato fuerte de la crítica musical dentro la Comedia griega antigua es el ataque continuado que sufrieron los representantes de la llamada “nueva música”. Esta nueva música se caracterizaba, al parecer, por haber roto con los moldes tradicionales mediante diferentes procedimientos. Por un lado, aumentó considerablemente el número de cuerdas de la cítara, enriqueciéndose así con diferentes tonalidades. Por otro, se liberó de la responsión del texto escrito, que la obligaba a producir una nota por cada sílaba, introduciendo de este modo vivaces ritmos y tonos. Fue la introducción de estas variadas tonalidades lo que la ganó el apelativo cómico de “hormiguero” (cf. *Ar. Thesm.* 100), por la sensación laberíntica y curvilínea que producía en el oyente no habituado a esta nueva forma de componer. Voluptuosidad y desasosiego fueron así los perniciosos efectos sobre el alma atribuibles a la nueva música. Como la música estaba estrechamente vinculada a la educación, la Comedia vio enseguida un claro peligro en todas estas innovaciones musicales, considerándolas un signo inequívoco de decadencia espiritual²⁶.

Éupolis en una de sus comedias hablaba ya claramente de la existencia de dos estilos de música. Uno de los personajes pregunta “¿queréis escuchar el estilo de música actual o algo a la antigua moda?” Uno de los aludidos responde: “danos ambos, yo escucharé y tomaré el que decida” (*fr.* 326 K-A). A la nueva música se refiere también Éupolis cuando uno de sus personajes afirma que “la música es una cosa de profundo y curvilíneo curso” (*fr.* 366 K-A). Un personaje de Aristófanes en *Ποίησις* critica, sin embargo, la vieja música al afirmar “no como ellos cantaban originalmente, con siete notas, todos iguales” (*fr.* 467 K-A). La dualidad, por tanto, entre nueva y vieja música está bien atestiguada en la Comedia griega antigua.

²⁶ Cf. A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, trad. esp., Madrid 1984⁴, 442.

Como hemos dicho, será sin embargo, la nueva música la que constituya el principal blanco de los ataques. En efecto, Aristófanes en *Nubes* condena las inflexiones de voz (καμπαί) típicas de la nueva música en su defensa de la educación musical tradicional (966-72). De este tipo de música se reirá después en *Tesmoforias* aprovechando, sin embargo, sus mismos efectos estéticos (cf. 101-130)²⁷. El enfrentamiento antigua-nueva música fue tan importante para la Comedia que se convirtió, de hecho, en su principal elemento de juicio para valorar el otro gran género teatral, la Tragedia. Aristófanes aprecia así en *Avispas* (220) y *Aves* (748) la inventiva musical y el carácter melodioso del viejo Frínico, aunque se le juzga un poco anticuado al lado de Esquilo, el autor más admirado por la calidad y el clasicismo de sus composiciones corales (*Ran.* 1252-56). La música de Sófocles se menciona en *La Paz* un poco de pasada (531), aunque se la reconoce mejor que la de Eurípides, la auténtica pesadilla de Aristófanes en *Ranas* por sus constantes innovaciones melódicas (1296 ss.)²⁸. El trágico Agatón tampoco escapa a la crítica. En *Tesmoforias* “curva las nuevas llantas de sus versos” (39 ss.) para, unos versos más tarde, disponerse a entonar sus “cantos de hormigas” (95 ss.)²⁹. La presencia de la nueva música sirve así, sin más, para condenar la producción de un escritor de tragedias.

Pero, aparte de los ataques contra la nueva música en la Tragedia, también se encuentran en la Comedia numerosas burlas contra los principales creadores de este tipo de música, en su mayoría citaristas o compositores de ditirambos. Esto último fue Melanípides de Melos. Música, personificada en un famoso fragmento del *Χείρων* de Ferécates, dice de él que la arruinó y la debilitó con sus doce cuerdas (*fr.* 155,1-5 K-A). En cualquier caso Melanípides, a ojos de Ferécates, era un moderado al lado de los que le siguieron. Cinesias es el único ateniense y por eso tal vez se convirtió en objetivo preferente de la Comedia. En las *Aves* de Aristófanes se le caracteriza por su estilo pretencioso y altisonante, encontrándose una referencia a sus interludios

²⁷ B. Zimmerman “Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane” en Gentili, *op. cit.*, 199-204.

²⁸ Para este enfrentamiento Esquilo-Eurípides en *Ranas* cf. A. Barker, *Greek musical writings: I*, Cambridge 1984, 99-116. Otras referencias complementarias a éstas que damos en: W. R. Anderson, *Ethos and education in Greek music*, Cambridge 1966, 53 ss.

musicales o ἀναβολαί (*Av.* 1372-1409 cf. *Ran.* 1438). Ferécrales nos habla de las inflexiones inarmónicas de sus estrofas y de sus ditirambos falsamente redondeados gracias a ellas (*fr.* 155,8-13 K-A). Puede que se le critique también, aunque sin nombrarlo, en *Las Nubes* (333-38) y *La Paz* (829-31), donde se ataca a ciertos ditirambistas en general por su estilo pretencioso y sus interludios instrumentales. Estratis en su comedia homónima Κινησίας lo tachó de asesino de coros precisamente por esas innovaciones (*fr.* 16 K-A). Contra Frínide de Mitilene, otro importante representante de la música nueva, Música se extiende todavía más en sus críticas en el célebre fragmento del Χείρων de Ferécrales. Dice así: “Frínide lanzando una especie de torbellino personal hacia mí / me ha asolado completamente con sus inflexiones y retorcimientos / con sus doce escalas de cinco cuerdas / Aún así, él fue también un pasable compañero / porque si bien se extravió del todo, lo volvió a hacer bien otra vez” (*fr.* 155,14-18 K-A). Es decir, a Frínide sólo lo salva su abandono de esta nueva forma de composición musical. Aristófanes, mucho más escueto, se limita a resaltar en *Las Nubes* simplemente las ridículas inflexiones de voz de este músico, paradigma de la nueva música (971). Con Timoteo de Mileto es con quien menos piedad muestra Música en el susodicho fragmento de Ferécrales pues dice que este autor la ha maltratado mucho más que los demás llevándola por asombrosos hormigueros; y que, cuando la ha cogido por sí mismo, le ha quitado la ropa desafinándola con sus doce cuerdas (*fr.* 155,19-25 K-A)³⁰. Filóxeno de Citera fue otro compositor importante criticado probablemente al mismo nivel que Timoteo por Ferécrales en Χείρων (*schol. ad fr.* 155 K-A). Aristófanes por su parte lo ataca en una de sus comedias por haber introducido “solos” en los concursos de ditirambos (*fr.* 953 K-A), burlándose también, junto con el comediógrafo Platón, de algunas de sus más emblemáticas composiciones (*fr.* 745 y 173 K-A respect.). Con Telestes de Selinunte se agota la lista de los grandes. A este ditirambista se le atribuyen también innovaciones musicales (Dio. Hal. *Comp.* 131 s.) y un gran interés por la historia de los instrumentos (PMG 805 y 808). Con respecto a

²⁹ Para la nueva música en la tragedia cf. West, *op. cit.*, 352 ss.

³⁰ Para estos músicos cf. West, *op. cit.*, 356-366 y W. D. Anderson, *Music and musicians in ancient Greece*, Ithaca 1994, 126 ss.

este autor sólo tenemos en la Comedia la escueta alusión de Teopompo en su obra *Ἀλθαία* (fr. 4 K-A). El resto son ya compositores menores. A Teredón lo menciona Aristófanes en las *Tesmoforias* (1175). La *Suda* nos revela que con este nombre se designaba en griego a la carcoma. Parece un buen nombre, por tanto, para un compositor de la nueva música que se consideraba como un hormiguero por lo llena de agujeros. Del citarista Gnesipo, en un fragmento de los *Πτωχοί* de Quiónides se afirma “ni siquiera Gnesipo podría haber compuesto una música más dulce con sus nueve cuerdas” (fr. 9 K-A). Por Plutarco sabemos que la lira de nueve cuerdas es un invento de Frínide (*Vit. Agid.* 10,7), de donde deducimos que Gnesipo era también un representante de la nueva música. Cratino en *ᾠραι* preferirá en cambio cebarse con la supuesta baja calidad de sus composiciones corales (fr. 276 K-A)³¹.

Hemos visto cómo la nueva música y sus compositores principales fueron blanco especial de los ataques de la Comedia griega antigua. Sin embargo, en este campo se dió todavía un paso más. En efecto, este tipo de música molestó tanto a los comediógrafos que sus representantes vieron cómo la crítica contra sus personas sobrepasaba el campo puramente profesional para centrarse también en lo personal. Es decir, en ellos se personalizan de nuevo aquellos motivos cómicos que vimos eran más característicos de los músicos de menor entidad o incluso anónimos. Cinesias es, en este aspecto, objetivo preferente. El comediógrafo Platón se burla de él por su delgadez, llamándolo esqueleto, criticando también sus tendencias homosexuales (fr. 200 K-A). Estratis prefirió reírse de su impiedad (fr. 18 K-A). Ciertamente ésta debió ser famosa pues Lisias consagró dos discursos a este tema (Athen. XII 551F). Algo debe de tener que ver con ello el hecho de que Aristófanes en *Asambleístas* le acuse de manchar con sus coros las estatuas de Hécate (366) o lo pinte defecando sobre una persona (330). Con Filóxeno revive, en cambio, el motivo de la crítica por la nacionalidad.

³¹ Cratino, en este fragmento, menciona a Gnesipo explícitamente como tragediógrafo lo que ha hecho dudar si estamos realmente ante el mismo personaje (cf. Maas, “Gnesippos”, *R. E.* VII 2, Stuttgart 1912, 1479-1481). Sin embargo, no debía ser extraño que un misma persona ejerciera tanto de músico como de tragediógrafo dada la proximidad de ambas profesiones.

Así la Comedia le apodó esclavo por proceder de la Citera recientemente esclavizada por los atenienses (*adesp. fr.* 321 K-A). Las motivaciones sexuales salen de nuevo a la luz con Gnesipo. Éupolis se rió de él por su pasión adúltera en Εἰλωτες. Así dice uno de sus fragmentos: “no está de moda recitar poemas de Estesícoro, Alcmán o Simónides sino que hay que escuchar a Gnesipo, el inventor de las serenatas adúlteras para engatusar a las mujeres con la lira” (*fr.* 148 K-A). Teleclides en Στερροί (*fr.* 36 K-A) y Cratino en Μαλθακοί (*fr.* 104 K-A) también señalaron la debilidad de este músico respecto al adulterio. Cratino llega más allá, sin embargo, en Βουκόλοι donde afirma no querer el consejo del hijo de Cleómaco (Gnesipo) ni para componer una oda en el festival de Adonis (*fr.* 17 K-A).

A la luz de todos estos datos ha llegado el momento de intentar alcanzar algunas conclusiones. En este pequeño artículo hemos recopilado multitud de nuevas evidencias que habían sido sistemáticamente ignoradas en los principales trabajos sobre este tema. Aunque la mayoría de ellas no cambian en exceso la visión que teníamos sobre la crítica musical en la Comedia griega antigua, sí nos han servido, en cambio, para mostrar un panorama mucho más global. En efecto, las ideas que antes extrapolábamos de la lectura de ciertos pasajes puntuales de Aristófanes o de Ferécates se nos muestran ahora con un carácter mucho más recurrente y general.

En cuanto al análisis de los datos en sí, en primer lugar encontramos en la Comedia todo un rosario de músicos menores, muchas veces incluso anónimos, cuya profesión constituye su principal elemento de notoriedad o, en algunos casos, un simple motivo identificativo. Siendo poco importantes y no destacándose en ningún aspecto de su profesión, estos personajes sirven simplemente como meras pinceladas cómicas o ambientales en el transcurrir de una escena.

La crítica más específicamente musical, que adquiere una importancia esencial dentro de la Comedia, se plasma sobre todo en tres vertientes diferentes. Una primera afecta al campo de la interpretación, una segunda al de la teoría musical y la didáctica, y una tercera al terreno de la composición. En el campo de la interpretación, los malos músicos constituyen la mayor atracción para un cómico en busca de la carcajada fácil de su auditorio: se trata de Melete y Quéride. Las críticas se centran exclusivamente en el pésimo manejo de un instrumento por parte de estos músicos y rara vez derivan hacia otros aspectos más per-

sonales. En el terreno de la didáctica y de la teoría musical suenan los nombres de músicos sofistas como Damón, Conno, Lampro y Baquilides. Sus concepciones musicales, más bien conservadoras, no son ajenas a las ideas del propio Aristófanes y de los demás comediógrafos. Sin embargo, lo que molesta en este caso es su excesivo academicismo en la enseñanza de la música, un academicismo que ha tendido a sustituir la práctica de la música por la enseñanza de la teoría musical. Los ambientes sofisticos en que se desarrollaron estos profesores y, en particular, esa peculiar manera de entender la educación soliviantaron los ánimos de la Comedia, que los hizo blanco de sus ataques. Pero fue la férrea oposición a un determinado modo de componer lo que constituyó el centro de la crítica musical de la Comedia griega antigua. Nos estamos refiriendo, naturalmente, a la “nueva música”. Esta nueva música, liberada de la responsión del texto escrito y enriquecida con efectistas tonalidades y variados interludios instrumentales, estaba haciendo furor sobre todo en la Tragedia del s. V. Trágicos como Eurípides y Agatón o simplemente músicos como Melanípides, Cinesias o Frínide se habían convertido en sus máximos representantes. La Comedia, que creía en el impacto causado por la música en el alma (en el fondo la misma concepción ética de la música que fue formulada y sistematizada por Damón) y, por tanto, en su importancia educativa, enseguida sintió una marcada aversión hacia esta nueva forma de componer. Esta música, a su juicio perturbadora y decadente, podía acarrear la relajación moral del pueblo y el abandono de los ideales tradicionales de la ἀρετή. El enfrentamiento de la Comedia con la nueva música llega a ser tan grande que la batalla se libra en todos los escenarios posibles. Sus cultivadores son furiosamente criticados tanto como músicos como en los aspectos más privados y recónditos de su vida personal. Los efectos estéticos de sus composiciones musicales son, por otra parte, imitados e incluidos en las comedias como la mejor y más brillante forma de parodia. Los ataques a la nueva música acaban convirtiéndose así, de hecho, en un auténtico ariete contra la Tragedia, el principal enemigo de la Comedia en este aspecto por su inmensa trascendencia educativa y social.