

## Οἱ ὀργανικοί ἢ τὰ ὄργανα musicales en las *Vidas* (griegas) de Plutarco<sup>1</sup>

---

José García López  
Universidad de Almería

Aristóxeno, el discípulo de Aristóteles y gran teórico de la música, al hablar de la ciencia harmónica escribe<sup>2</sup> que ésta “es parte de la competencia del músico, al igual que la rítmica, la métrica y la orgánica”. Es decir, los conocimientos de los instrumentos musicales, los ὄργανα, forman parte del bagaje que debe poseer el experto en música, como lo son los relativos a las escalas musicales, las tonalidades, los géneros, etc., que pertenecen a la llamada ciencia harmónica, o los que se encuadran dentro de la ciencia del ritmo y de la ciencia de los metros. Así, pues, pensamos que puede ser importante recoger y estudiar en las *Vidas* de Plutarco, en las que el queronense dedica a hombres ilustres griegos, políticos y militares, aquellos pasajes en los que el queronense menciona, por creerlo una nota relevante en la vida de su biografiado, a los profesionales de la ciencia orgánica, ἡ ὀργανική, facilitándonos, además, en algunos casos, el nombre del instrumentista, ὁ ὀργανικός<sup>3</sup>.

Desde que Weil-Reinach llamaran la atención sobre las numerosas referencias al mundo musical en la obra plutarquea, principalmente en su obra *Obras*

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha visto beneficiado por la ayuda concedida por la DGICYT. Proyecto de Investigación BFF 2000-0085.

<sup>2</sup> *Harmonica* B 32, 5-6 Da Rios: *meroj gar estin h(afmonikh)pragmateia thj tou=mousikou=efewj, kaqaper h(te rufmikh\kai\h(metrikh\kai\h(organikh)*

<sup>3</sup> Pensamos que es este un aspecto que no ha sido suficientemente puesto de relieve por el trabajo, hasta ahora más completo sobre la música en Plutarco, titulado *Plutarchus en de Griekse musiek. De mentaliteit van de intellectueel in de tweede eeuw na Christus*, tesis doctoral, con breve resumen en inglés, de JOANNES PIETER HENDRIKUS MARIA SMITS, de la Universidad de Utrecht y publicada en Bilthoven, 1970.

*morales* (*Moralia*)<sup>4</sup>, este aspecto cultural, tan importante en la vida del pueblo griego, se ha visto analizado como un elemento muy importante en el conocimiento de la destacada formación de Plutarco, un hombre πεπαιδευμένος también en este campo<sup>5</sup>. Así mismo, si no con la profusión con la que aparecen en *Moralia*, sí se pueden mencionar también numerosas referencias al mundo de la música en *Vidas*, en donde es también muy frecuente la presencia de términos musicales, de nombres de músicos e incluso de teóricos de la música, para explicar comportamientos de los personajes biografiados, y donde nos proponemos destacar en esta ocasión, como hemos dicho anteriormente, la alusión a los ὀργανικοί u ὀργανισταί, a los ejecutantes de instrumentos musicales<sup>6</sup>, con destacada presencia de los ἀλληταί, los ejecutantes de ἀλλός, sin duda, el instrumento de viento más popular entre los griegos de todos los tiempos, a pesar de Alcibiades y de su rechazo para la educación y la ciudad por parte de Platón y Aristóteles<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> HENRY WEIL - TH. REINACH, *Plutarque. De la musique. PERI MOUSIKHS*. Paris, 1900, Appendice, pp. LIII-LXIX, en donde, aunque se nos dice que sólo se ofrece una selección abundante y no un *corpus*, es de destacar cómo sólo en una ocasión se menciona un fragmento de *Vidas*, concretamente el tan citado pasaje de *Alcibiades* 2, en relación con el rechazo de este general ateniense hacia el auló (no flauta), frente a la lira, cuando es así que esta obra de Plutarco ofrece igualmente un rico material en relación con el mundo de la música, como demuestra la obra citada de J. P. H. M. Smits y los datos que nosotros mismos trataremos de ofrecer en este trabajo.

<sup>5</sup> Además de la obra del autor holandés, citada en nota anterior, nosotros mismos hemos intentado poner de relieve este aspecto en la obra plutarquea, principalmente en *Moralia*, en tres trabajos: «Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: *Quaestiones convivales* (*Moralia* 612 C-748 D)», en *Plutarco, Dioniso y el vino*, Actas del VI Simposio Español sobre Plutarco, Cádiz 14-16 de mayo de 1998, Madrid 1999, pp. 243-253, «Terminología musical y géneros poéticos en *Moralia* de Plutarco», en *I generi letterari in Plutarco*, Atti del VIII Convegno plutarqueo, Pisa, 2-4 giugno 1999, Napoli, 2000, pp. 287-298 y «La *mousikh teknh* en Plu. *Quaestiones convivales* (*Moralia* 612 C-748 D)», en *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli 2002, pp. 303-314.

<sup>6</sup> En Plu. 2. 657 E, encontramos la oposición de los ὀργανικοί a ἰοσ ἰογικοί cuando Aristión, uno de los participantes en el diálogo, dice que él es un teórico en música, no un instrumentista (τῶν ἰογικῶν εἶηαι περὶ μουςικῆς οὐ τῶν ὀργανικῶν). Un material muy importante sobre los instrumentistas en la Antigüedad ha sido recogido por Annie BÉLIS en su libro *Les Musiciens dans l'Antiquité*, Paris, 1999.

<sup>7</sup> Cf. Pl. R. 399 C-D y Arist. *Pol.* 1341a18-20, y sobre la música y la educación en Grecia, W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge, Mass. 1966, pp. 64-146. Todos los problemas relacionados con este instrumento, el *auló*, se pueden consultar ahora en los excelentes libros de JOHN G. LANDELS, *Music in ancient Greece & Rome*, London and New York, pp. 24-46, y Th. J. MATHIESEN, *Apollo' Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln and London, pp. 177-222. En general, para este instrumento y para la terminología relacionada con la música y los músicos, sigue siendo muy útil el libro de SOLON MICHAELIDES, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London, 1978, y, en castellano, Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a Bach*, Barcelona, 1995.

En el análisis de los términos relacionados con los llamados ὄργανικοί en las *Vidas* griegas de Plutarco nos encontramos que, cuando el escritor habla<sup>8</sup> de cómo Pericles procuraba acomodar su palabra a su tipo de vida y a la elevación de sus sentimientos, compara esta acción con la acción que debe llevar a cabo el que canta acompañado de un instrumento al que debe acomodar su voz, usando para ello el término ὄργανον, es decir, la palabra que se emplea para denominar cualquier instrumento musical, sea de la clase que sea. Además, claro está, a lo largo de estas biografías griegas nos sale al paso una mención, al menos, de cada uno de los tipos en los que se agrupan los instrumentos musicales en Grecia<sup>9</sup>. Así, Temístocles, se defiende y dice que él no sabrá tañer la lira (λύρα) o el salterio (ψαλτήριον), pero, si le dan una ciudad pequeña y obscura, sabrá hacerla ilustre y grande<sup>10</sup>, mientras que en los funerales en honor de Arato se nos dice que los artistas de Dioniso cantaron a la cítara (πρὸς κιθάραν) himnos en su honor<sup>11</sup>. La corrupción de Tolomeo el Mayor, rey de Egipto, es descrita en la vida de Agis y Cleómenes con su pasión por las mujerzuelas, el vino y sus celebraciones de misterios y sus paseos por palacio postulando con un tímpano (τύμπανον)<sup>12</sup>. En la marcha de Alejandro Magno<sup>13</sup> a través de Carmania, en Asia, se describen los festejos y la multitud que acompañaba al general macedo-

<sup>8</sup> *Per.* 8, 1, Ziegler: Τῷ= mehtoi perii ton bipn kataskeuv= kaii t%megeheí tou= fronhmatoj afmozonta l ojon w%per olrganon e%cartuomenoj. En adelante, si no indicamos nada, citamos por la edición de Ziegler.

<sup>9</sup> Es decir, idiófonos o de percusión, aerófonos o de viento, y cordófonos o de cuerda.

<sup>10</sup> *Them.* 2, 4: I egwn o%ti lufan meh afmo%sasqai kaii metaxeiriasqai yal th%rion ouk e%pistaito, pol in del mikrah kaii aliocon paral abw%h e%ndocan kaii megal hn a%pergasasqai. Otras menciones de la λύρα: *Alc.* 2,5 y 2,6; *Per.* 4,3; *Lyc.* 1,3 y *Alex.* 15,9. En principio, cualquier instrumento de cuerda tocado con los dedos, sin ayuda del pl h%ktron (Cf. *Alc.* 2,5, donde es mencionado), y generalmente de muchas cuerdas (pol ukordon), se puede llamar yal th%rion (Cf. *Ath.* XIV, 636 f), una categoría a la que pertenecen instrumentos como la magadij, el trigwnon y la sambukh, todos rechazados por sus numerosas cuerdas (pol uxordi% como también el auló, para la educación por *Pl. R.* III 399 C- D y *Arist. Pol.* 1341a39-1341b 2.

<sup>11</sup> *Arat.* 53, 6. Sólo aquí se menciona este instrumento, que, frente a la lira, pertenecía más al campo de los artistas profesionales y al mundo de los concursos, por lo que Aristóteles (*Pol.* 1341a18-20), también cree, frente a su maestro Platón, que no debe utilizarse, como cualquier otro instrumento técnico, como tampoco el auló, en la educación: ou%te gar au% ouj eij paideian aktebn ou%t' a% l o ti texnikoh olrganon, oi%on kiqaran kah eij ti toiouton e%teron e%stin, a% l i' o%sa poi%hsei toutwn akroataj a%gaqouj h%thj mousikhj paideiaj h%thj a% l hj: e%ti delouk e%stin o% (au%l o%j h%jikoh a% l alma% l on olrgiastikoh,

<sup>12</sup> *Cleom.* 54, 2. Cf. también 57,7. El tumpanon, especie de pandereta grande, se tocaba con los dedos o la palma de la mano y aparece principalmente en el culto a Dioniso, tocado por las ménades, aunque también en el culto a Pan y Afrodita.

<sup>13</sup> *Alex.* 67, 1-5. Sólo aquí se menciona la siringa, σ%ριγγξ, un instrumento de viento, sin lengüeta, propio del dios Pan y de los pastores (Cf. *b. Mer.* 512, *Hom. Il.* XIII 526, *Pl. R.* 399 D). El au%l o%j, en cambio, se cita en *Alc.* 2,5; 2,6 y 2,7, en la famosa anécdota sobre el rechazo de este instrumento por parte de Alcibiades, en *Lys.* 11,6 y 15,4; *Lyc.* 21,3 y 22,3; *Pel.* 19,1 y *Alex.* 67,5 y 72,3.

nio, mencionando junto a otros actos, la gran música de siringas (συρίγγων) y aulós (αὐλῶν), que con cantos y coros báquicos de mujeres dominaban todos los alrededores. Por último, la trompeta (σάλπιγξ) es el instrumento, que, generalmente, se cita en *Vidas* con fines puramente militares, como cuando, en *Lys.* 11,2, el general espartano Lisandro en una batalla con los atenienses mandó que de la proa de las naves se levantara un escudo y desde la nave capitana se diera la señal con la trompeta (σάλπιγγι). Es decir, tenemos en los pasajes elegidos uno, dos o tres ejemplos de cada uno de los grupos en los que se clasifican los instrumentos musicales griegos: λύρα, κιθάρα y ψαλτήριον, entre los instrumentos de cuerda, σῦριγξ, αὐλός y σάλπιγξ, como modelo de los instrumentos de viento, mientras que de los instrumentos de percusión sólo tenemos al τύμπανον, que, por cierto, sólo aparece en dos ocasiones, en la vida de Cleómenes y durante su estancia en Egipto, para describir una atmósfera de desenfreno y misterio. Otro instrumento, perteneciente al primer grupo, los cordófonos, está también presente, pero, como veremos después, en el término con el que se denomina a su ejecutante, nos referimos a la σαμβύκη, cuando Cleómenes<sup>14</sup> le dice a Nicágoras que, en lugar de caballos de guerra, le traiga a Tolomeo tañedoras de sambuca (σαμβυκιστρίας) o hermosos mocitos, pues éstas son las cosas que ahora más le gustan al rey.

De cada uno de estos instrumentos las *Vidas*, que hemos estudiado, es decir, la de personajes griegos, nos ofrecen ejecutantes (ὄργανικοί) prácticamente<sup>15</sup> de todos y cada uno de ellos, en general y de forma anónima, y sólo, en cambio, se nos comunica el nombre de aquellos que tocan la cítara o la lira y, sobre todo, el auló. Así, en tres ocasiones<sup>16</sup> se nombra al tocador, siempre anónimo, de la trompeta, el σαλπικτής, que normalmente da la señal para el comienzo y el final del combate, tocando un aire marcial, prácticamente siempre con un mismo verbo, formando una especie de frase formularia con el verbo σημαίνω, *dar la señal*<sup>17</sup>. En una ocasión se menciona a las tañedoras de arpa (ψάλτρια), que, junto a bailarinas, eran acompañantes habituales, junto a los actores y juglares, de los ejércitos griegos en campaña, que, sin embargo, según Plutarco,

---

<sup>14</sup> *Cleom.* 56, 1

<sup>15</sup> En realidad sólo faltarían los términos para indicar al ejecutante con el *tumpanon*, es decir, el *tumpanisthj* / la *tumpanistria*, y el de la siringa, el *suristhj*, *-ikthj* o *surigkthj*, ya que no hay forma para el femenino.

<sup>16</sup> En *Arist.* 21,3; *Alex.* 51,4 y *Arat.* 29,7. En las otras siete ocasiones (*Lys.* 11,2; *Pyrrh.* 22,8; *Demetr.* 28,10 y 48,6; *Nic.* 9,7; *Dio* 19,2; *Arat.* 21,7; 22, 5 y 29,4) sólo se alude a la *sal pigc.*, no al ejecutante, siempre como signo de acción guerrera, opuesto, por el ejemplo, al canto de los gallos (*Nic.* 9,7), símbolo de paz.

<sup>17</sup> *Cf.*, por ej., *Lys.* 11,2; *Pyrrh.* 22, 8 y *Arat.* 21,7. Sobre la *sal pigc.*, su origen, sus tipos y sus usos *Cf.* M. A. PETRETTO, «Musica e guerra: Note sulla salpinx», *Sandalion* 18 (1995) 35-53 y F. J. LEDO-LEMONS, «La etimología de *sal pigc.*: substrato indoeuropeo pregregio», *Hemantica* 144 (1996) 435-442.

no acompañaban al ejército que mandaba Cleómenes<sup>18</sup>. Como ya hemos mencionado anteriormente, según Cleómenes<sup>19</sup>, a Tolomeo, rey de Egipto, lo que le agradan son las tañedoras de sambuca (σαμβυκίστριαι), un instrumento, la σαμβύκη, de forma triangular y, como la μάγαδις, πῆκτις ο φοῖνιξ, de hasta veinte cuerdas, cuyo uso no aconsejaba Platón<sup>20</sup>, que prefería entre los instrumentos de cuerda a la lira y a la cítara. El tañedor solista de cítara o citarista, el κιθαριστής, así como el κιθαρωδός, el citaredo, el cantante que se acompañaba de la κιθάρα, y que en la Antigüedad tenían una presencia destacada en los numerosos certámenes que se celebraban en las ciudades griegas, son citados sólo en cinco ocasiones<sup>21</sup>. De ellos Plutarco, como veremos, da el nombre de un citarista y dos citaredos, mientras en dos ocasiones sólo habla de citaredos anónimos, que junto a auletas, autores trágicos o rapsodas participan en certámenes organizados por Alejandro<sup>22</sup> o participan en los Juegos Nemeos a los que asiste el general de Arcadia Filopemen<sup>23</sup>. Sin duda alguna, como sucede en el caso de los instrumentos, los auletas<sup>24</sup>, los tocadores de αὐλός, hombres o mujeres, son los más mencionados, tanto de forma anónima como por su nombre. Licurgo<sup>25</sup>, poco antes de entrar en batalla y con los enemigos a la vista, realizaba un sacrificio que era acompañado por la música de αὐληταί, a cuyos sonos se iniciaba el peán de marcha y el ataque a los enemigos; Alejandro el Magno<sup>26</sup> se dice en su biografía que instituyó certámenes de autores trágicos, de auletas, citaredos y rapsodas; Antigénidas<sup>27</sup>, el famoso auleta tebano, creía que sus jóvenes alumnos escucharían con más gusto a los buenos auletas (ἥδιον...ἀγαθῶν ἀκροᾶσθαι τοὺς νέους αὐλητῶν) después de haber oído a algunos malos; en la vida de Nicias (*Nic.* 21,1) el general Demóstenes, cuando acude a Sicilia en ayuda del general ateniense Nicias lo hace con gran aparato teatral, que incluye el ornato de las naves, las insignias de las naves y la muche-

<sup>18</sup> *Cleom.* 33,4

<sup>19</sup> *Cleom.* 56,1

<sup>20</sup> En el citado pasaje de R. 399 C-D. A estos instrumentos así como al *trigwnon*, *kl eyiamboj* y *skindayoj* llama Aristox., *fr.* 97, 1-3 (Ath. IV 182 f), “instrumentos extranjeros”, *ekful a organa*. Sobre la forma de la sambuca *Cf.* J. G. LANDELS, «Ship-shape and Sambuca-fashion», *JHS* 86 (1966) 69-77.

<sup>21</sup> *Them.* 5,3; *Alex.* 4,11; *Phil.* 11,2; 11,3; *Lys.* 18,5.

<sup>22</sup> *Alex.* 4,11: *pleistouj gel toi qeij agwhaj ou)mohon trag%dwh kaii au) htw h kaii kiar%dwh, a) l a)kaii r ay%dwh.*

<sup>23</sup> *Phil.* 11,2: *epeita kiar%dwh agwnizomehwn eij to) qeatron parel qeih ekonta touj neaniskouj eh taij stratiwtikaij xl amusi kaii toi)j foinikoij upodutaij.*

<sup>24</sup> En *Lyc.* 22,2; *Alc.* 2,6; *Pyrrh.* 8,7 y 13,6; *Lys.* 15,4; *Per.* 1,5; *Alex.* 4,11; *Dem.* 4,6; *Demetr.* 1,6 y 53,5, *Nic.* 21,1; *Eum.* 2,2 y *Arat.* 17,6 se menciona a uno o varios auletas.

<sup>25</sup> *Lyc.* 22,2-3

<sup>26</sup> *Alex.* 4,11. *Cf.* nota 22.

<sup>27</sup> *Demetr.* 1,6. Así justifica Plutarco las comparaciones que hace en sus biografías.



los aires de su auló; cuando Alcibíades<sup>35</sup> vuelve del exilio a Atenas lo hace con muestras de ostentación, una de las cuales se dice que es la presencia en las naves de Crisógono, un auleta, que había sido vencedor en los Juegos Píticos, y que tocaba el auló para acompañar la acción de los remeros, mientras de cómitre o jefe de los remeros, actuaba Calípides, un actor trágico, ambos ataviados con los vestidos habituales en los concursos. Si bien los auletas, en algunos casos, podían ser objeto de estima y recibir importantes regalos, como se cuenta en la vida de Eumenes<sup>36</sup> que le ocurre a Evio, un conocido auleta de Calcis en Eubea, al que Hefestión le regala una casa, no gozaban, en general, estos artistas de buena reputación, si se les compara con otras profesiones, como la de las armas o la política. Así, Pirro<sup>37</sup>, al ser preguntado quién era mejor auleta si Pitón o Cafisias, contesta: “Poliperconte es el mejor capitán”. Para Pirro, el rey del Epiro, no merecía la pena considerar la valía de personas que no se dedicaran al arte de las armas. Esta baja estima en la sociedad se descubre cuando vemos a estos músicos ser objeto de la *vis comica* de los comediógrafos, como le sucede al auleta Bátalo<sup>38</sup>, desacreditado por sus maneras afeminadas, contra el que un poeta de la Comedia Media, Antífanes, hizo un entremés cómico. Pero, a un nivel aún más bajo se encontraban las mujeres tocadoras de auló, las *αὐλητρίδες*, una de las cuales es mencionada por su nombre en la vida de Demetrio<sup>39</sup> como parte del botín que éste general consigue tras su victoria en Salamina sobre Tolomeo. Su nombre es Lamia y era célebre como tocadora de auló, aunque también por sus costumbres licenciosas. Más adelante (27,9), en la misma vida, se nos cuenta cómo un tal Demo, en una cena en la que tocaba la misma Lamia, al preguntarle Demetrio qué le parecía su arte, se limitó a contestar: “Vieja, señor”.

Entre los tañedores de cítara, Plutarco conoce el nombre de un citarista llamado Epiclés, famoso entre los atenienses, al que Temístocles<sup>40</sup>, al que no le importaba no conocer el arte de la lira o el salterio, lo llama a su casa para que tañera la cítara, con el fin de que, atraídos por su arte, acudiesen más personas a su invitación. Entre los citaredos, en la vida de Filopemen<sup>41</sup>, general arcadio, al que por su lucha por los griegos se le llamó “el último de los helenos”, se menciona por su nombre a Pílates, que canta *Los Persas*, el célebre nomo de Timo-

---

<sup>35</sup> *Alc.* 32,2

<sup>36</sup> *Eum.* 2,2. Este Evio, conocido por el Calcideo, según Ath. LV, 538 f, parece que participó en las fiestas que tuvieron lugar en Susa de Persia con motivo de las bodas de Alejandro., y lo cita también Plu. 2. 180 f.

<sup>37</sup> *Pyrrh.* 8,7

<sup>38</sup> *Dem.* 4,6

<sup>39</sup> *Demetr.* 16, 5 : ἡ(peribohtoj ἡἡ Lamia,...)tlokei gar au) eih ouk eukatafronhtwj.

<sup>40</sup> *Them.* 5,3

<sup>41</sup> *Phil.* 11,3

teo, junto a Filóxeno y Melanípides, uno de los principales representantes, a finales del siglo V, del llamado Nuevo Dítirambo. Ante la belleza de su voz y la sublimidad de la poesía todos los que estaban en el teatro volvieron la cabeza hacia Filopemen, que entraba en el teatro, cuando el cítaredo cantaba de esta manera: *De libertad, ilustre es el arreo / que éste para la Grecia está forjando*". De cómo los profesionales de la música en Grecia, no el arte de la música, naturalmente, no se podían comparar en su estima con otras profesiones nos ofrece un ejemplo muy esclarecedor la anécdota recogida por Plutarco en la vida de Lisandro<sup>42</sup>, cuando se nos cuenta que, cuando el cítaredo Aristonoo, vencedor en seis ocasiones en los Juegos Píticos, le dice a Lisandro, que si venciese otra vez se podría proclamar persona de Lisandro, le replicó éste: "Esclavo, querrás decir".

Con los datos que acabamos de analizar podemos concluir que Plutarco se movía muy bien a la hora de utilizar en sus *Vidas* los términos musicales relacionados con la llamada *ὄργανικὴ τέχνη*, y, además, poseía sobre sus ejecutantes un conocimiento suficiente como para poderlos utilizar como aspecto relevante en el comportamiento de sus biografiados. En general, se puede decir que, también en este aspecto, Plutarco, en su idea sobre los *ὄργανικοί* y los *ὄργανα* musicales y el papel que ellos deben ocupar en la sociedad griega, sigue las huellas de Platón, continuadas de alguna manera por su discípulo Aristóteles. Por ello, terminaremos con las palabras de éste último, cuando en su *Política*<sup>43</sup>, al hablar del papel de la música en la educación dice: "Rechazamos, por tanto, la instrucción técnica en los instrumentos y en la ejecución, y por técnica entendemos la encaminada a las competiciones. En ésta el ejecutante no actúa con miras a su propia excelencia, sino al placer de los oyentes, y éste suele ser vulgar. Por eso no consideramos esta actividad propia de hombres libres, sino de asalariados".

---

<sup>42</sup> *Lys.*18, 5.

<sup>43</sup> 1341b 8-14. Trad. de C. García Gual y Aurelio Pérez Jiménez.