



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



DCA DHA

DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

Universitat Politècnica de València

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte

Máster Universitario en Música

LA LIRA COMO MITO Y SÍMBOLO EN LA ANTIGUA GRECIA

realizado por:

Laura Castelo Vázquez

dirigido por:

Miguel Corella Lacasa

Valencia, julio de 2019

RESUMEN

El arpa, como término genérico que engloba a diversos instrumentos de cuerda pulsada, es uno de los artefactos musicales más antiguos que se conocen. Los primeros restos datan del 3.500 a. C. en Mesopotamia, donde encontramos arpas y liras representadas en sellos o enterradas como parte del ajuar funerario. En la mitología griega la lira es el instrumento de Orfeo y de Apolo, dios del Sol, la claridad, la música y la poesía, puro ejemplo del equilibrio. Fue Nietzsche quien en su texto *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* lo opuso a Dioniso, dios del vino y de la fauna, asociado al éxtasis. Esta dualidad es síntoma de las características que se asocian tradicionalmente al arpa, siempre referentes a su dulzura, su espiritualidad, ligada a los ángeles y a lo divino. Además, irremediablemente asociada hoy en día a lo femenino. Este trabajo tiene como objetivo estudiar y reflexionar sobre el origen de estas asociaciones centrándonos en los primeros relatos mitológicos y filosóficos donde aparece nuestro instrumento.

Palabras clave: lira, cítara, mito, música, símbolo, tópico, Grecia, filosofía.

RESUM

L'arpa, com a terme genèric que engloba a diversos instruments de corda premuda, és un dels artefactes musicals més antics que es coneixen. Les primeres restes daten del 3.500 a. C. a Mesopotàmia, on trobem arpes i lires representades en segells o enterrades com a part del depòsit funerari. En la mitologia grega la lira és l'instrument d'Orfeu i d'Apol·lo, déu del Sol, la claredat, la música i la poesia, pur exemple de l'equilibri. Va ser Nietzsche qui en el seu text *El naixement de la tragèdia en l'esperit de la música* el va oposar a Dioniso, déu del vi i de la fauna, associat a l'èxtasi. Aquesta dualitat és símptoma de les característiques que s'associen tradicionalment a l'arpa, sempre referents a la seua dolçor, la seua espiritualitat, lligada als àngels i al diví. A més, irremeiablement associada hui dia al femení. Aquest treball té com a objectiu estudiar i reflexionar

sobre l'origen d'aquestes associacions centrant-nos en els primers relats mitològics i filosòfics on apareix el nostre instrument.

Paraules clau: lira, cítara, mite, música, símbol, tòpic, Grècia, filosofia.

ABSTRACT

The harp, as a generic term that encompasses various plucked string instruments, is one of the oldest known musical artifacts. The first remains date from 3,500 a. C. in Mesopotamia, where we find harps and lyres represented in seals or buried as part of the funeral trousseau. In Greek mythology the lyre is the instrument of Orpheus and Apollo, god of the Sun, clarity, music and poetry, pure example of balance. It was Nietzsche who in his text *The birth of tragedy in the spirit of music* opposed Dionisio, god of wine and fauna, associated with ecstasy. This duality is a symptom of the characteristics that are traditionally associated with the harp, always referring to its sweetness, its spirituality, linked to the angels and the divine. In addition, irremediably associated today with the feminine. This work aims to study and reflect on the origin of these associations focusing on the first mythological and philosophical stories where our instrument appears.

Keywords: lyre, kithara, myth, music, symbol, topic, Greece, philosophy.

SUMARIO

1. Introducción	1
1.1 Justificación	5
1.2 Estado de la cuestión	6
1.3 Metodología	9
2. Lira y cítara	10
3. El <i>mytho</i>: la lira en la mitología	14
3.1 Introducción	14
3.2 Mitos	18
4. El <i>logos</i>: la lira en la filosofía	36
5. Conceptos relacionados con la lira	51
5.1 El arco	51
5.2 Lucha de contrarios	52
5.3 Armonía	55
5.4 Armonía de las esferas	57
5.5 Educación	60
6. Conclusiones	63
7. Bibliografía	68

1. Introducción

[...] ¡Áurea lira, de Apolo y de las Musas de trenzas violáceas
tesoro justamente compartido! A ti te escucha
el paso de danza, comienzo de la fiesta,
y obedecen los cantores tus señales
cuando de los preludios que guían los coros
los primeros acordes preparas vibrante.
¡Hasta el rayo apagas, lancero
de inextinguible fuego! Y duerme sobre el cetro
de Zeus el águila, su rauda
ala a entrambos costados relajando.[...] ¹

Todos vivimos cargados de ideas preconcebidas acerca de lo que nos rodea. Según el entorno en el que nos desarrollamos y la cultura que lo empapa, asociamos automáticamente unos conceptos con otros, muchas veces sin plantearnos en qué momento o por qué se inició esa unión, y es precisamente éste el punto de partida del presente trabajo. Mi experiencia como arpista me ha llevado a percibir que el instrumento al que me dedico genera una serie de ideas, imágenes, conceptos y en general unas expectativas más abundantes que las que suscitan otros instrumentos. Cuando el arpa está en el escenario, justo antes de comenzar un concierto, su sola presencia está cargada de simbolismo tan potente y generalizado que me ha llevado a querer investigar sus orígenes.

Así, el germen de mi investigación surge de una experiencia personal a lo largo de los años observando las reacciones y comentarios del público o de cualquiera que ve un arpa en el trayecto hasta el concierto y hasta justo antes de

¹ PÍNDARO, 1984. *Odas y fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, trad. Alfonso Ortega. Madrid: Gredos.

producir la primera nota. Belleza, sobriedad, delicadeza, feminidad, refinamiento, instrumento celestial, lo onírico. Por un lado, trato de luchar contra dichas ideas preconcebidas catalogándolas de tópicos desgastados y, en cierto modo, vacíos. El arpa tiene unas posibilidades sonoras mucho más amplias que la tan manida delicadeza y suavidad a la que se asocia, además de que su estudio e interpretación requieren una preparación y un desgaste físico importante alejado del refinamiento remilgado. Pero también entiendo que dichas ideas están ahí por alguna razón más profunda que la simple repetición y, por supuesto, van cargadas de realidad. El objetivo de este trabajo es desgranar el tópico para descubrir el símbolo.

Algunos ejemplos de la mitificación del arpa están en la literatura. En su texto *Sonata: per arpa, fluto, oboe e cello* Jorge Volpi describe en el primer capítulo la experiencia de una arpista fundida enteramente con su instrumento. Al comienzo del relato narra un instante del recital que está ofreciendo y describe de esta manera su interpretación:

[...]Estaba convencida: había ejecutado a Reinecke como nunca antes, sus manos fueron dos aves que hacían el amor a través de las cuerdas del instrumento, revoloteando y danzando en el aire, rozándose apenas, encantadas en los extremos opuestos de la jaula que las separaba.[...]

Poco que añadir al lirismo de Volpi evocando la ejecución arpística como una delicada coreografía amorosa donde las cuerdas son una jaula alrededor de la que se contonean dos aves. Cabe destacar la imagen que propone de estas aves tratando de salir de su jaula como una manera de extraer los sentimientos que nos pertenecen, como símbolo de la expresión de interioridad o de concreción de lo abstracto, concepto que estará estrechamente relacionado con nuestro instrumento.

Otro ejemplo muy conocido es el de la rima VII de Bécquer:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.

¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!
¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»!

Encontramos de nuevo la referencia a un pájaro, la delicadeza de una “mano de nieve” y la asociación del instrumento con la inspiración, con lo profundo del alma, con un misterio que guarda el arpa en su interior y que necesita ser extraído por la arpista, otra vez, una mujer. Y de nuevo la idea de “resurrección” o de interioridad que gracias a la música, en este caso a la delicadeza del arpa, somos capaces de extraer.

Un fragmento de *El Quijote* describe en palabras de Dorotea algunas de las actividades a las que se dedica como ejemplo de lo que debía conocer una dama bien educada de comienzos del XVII:

[...]Los ratos que del día me quedaban después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla y la rueca, muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto o a tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.[...]

Aparece además otro elemento fundamental en la simbología del arpa y es el componente sanador que relaciona al instrumento con la modificación del estado de ánimo, pudiendo apaciguar “los ánimos descompuestos”.

Otro ejemplo en un poema de Cernuda titulado *El arpa*:

Jaula de un aire invisible,
Del agua hermana y del aire,
a cuya voz solicita
ausada y blanca la mano.
Como el agua prisionera
del surtidor, tiembla, sube
en una fuga irisada
las almas adoctrinando.
Como el aire entre las hojas,
habla tan vaga, tan pura,
de memorias y de olvidos
hechos leyenda en el tiempo.
¿Qué frutas del paraíso,
cuáles aljibes del cielo
nutren tu voz?
Dime, canta,
pájaro del arpa, oh lira.

Cernuda resalta, de nuevo, la capacidad del instrumento para afectar al alma (“las almas adoctrinando”) y vuelve a relacionar el pájaro y, en general, elementos de la naturaleza, con el arpa. Además, hace una alusión al poema de Bécquer cuando recuerda la “blanca mano”.

Son éstos sólo cuatro ejemplos para introducir algunos de los tópicos y las ideas que han inspirado este trabajo. Elementos comunes como lo onírico, la delicadeza, la belleza, el alcance de la música a lo más profundo del ser, la naturaleza, la feminidad, lo sereno. También puede el lector de este trabajo preguntarse cuáles son las que él mismo tiene interiorizadas y hacer un ejercicio de imaginación visualizando la situación antes descrita, un arpa a solas en un escenario, y analizar qué le evoca.



Figura 1. *Portrait de Juliette de Villeneuve*, J.L.David, 1824. Louvre

1.1 Justificación

Como idea inicial esbozamos tres grandes bloques temáticos sobre los que trabajar: lo apolíneo, lo divino y lo femenino. El primero en referencia a la mitología clásica y sus múltiples alusiones a la lira, relacionada entre otros con el dios Apolo y el concepto de lo apolíneo (en contraposición a lo dionisiaco) que desarrolló Nietzsche. Aquí entran en juego los tópicos que conectan al arpa con el equilibrio, lo bello y lo medido. En cuanto al segundo bloque, lo divino, el elemento fundamental sería la figura del rey David, quien compuso los salmos acompañado de un arpa vinculada para siempre a él en la iconografía. Además, arpa y religión también han ido de la mano considerando el instrumento como una escalera divina que nos da acceso a lo celestial, incluyéndola en numerosos ajuares funerarios desde Mesopotamia. También la figura de ángeles músicos acompañados de liras es una imagen recurrente en nuestro bagaje iconográfico. Y por último, la asociación del arpa a lo femenino, poniendo la expectativa de que sea una mujer la que salga al escenario a interpretarla. Aunque esta asociación en la vida profesional no es real y son numerosos los arpistas masculinos, la idea permanece en nuestro subconsciente y no sólo ahí, siendo mayoría las estudiantes de sexo femenino que inician sus estudios en esta especialidad.

Tras un primer barrido de información bibliográfica sobre estos tres bloques, la inmensa cantidad de documentación y líneas de investigación nos ha llevado a centrarnos en la primera de las ideas para la realización de esta tesina de máster dejando las demás para un futuro. Nos ha parecido lo más conveniente comenzar por los orígenes, por los mitos que han cimentado nuestra cultura occidental y que todavía siguen muy presentes en ella. El objetivo de este trabajo es estudiar cómo aparece reflejada la figura de la lira en la antigua Grecia, especialmente en sus textos literarios y filosóficos que son el testimonio más fiel del pensamiento clásico. Mediante este estudio pretendemos conocer el origen de las primeras asociaciones de conceptos. Cuándo, por qué y a quién se le asigna el instrumento como atributo o en qué contexto se utiliza la lira como metáfora o como ejemplificación.

1.2 Estado de la cuestión

El tema que nos ocupa es un asunto interdisciplinar. Necesitamos nutrirnos de estudios mitológicos, musicales, antropológicos y acudir también a la filosofía. El nexo entre todos ellos es el instrumento al que nos referimos: la lira, la cítara o, de manera anacrónica, el arpa. Nuestro interés, como ya hemos esbozado, está puesto en la presencia de ésta en los mitos y en los escritos filosóficos de la antigua Grecia. Lo que hemos encontrado es bibliografía que profundiza en alguno de esos campos, aunque difícil ha sido hallar estudios que abarquen nuestro objetivo concreto. Uno de los trabajos afines es el de Tomasini (2009) donde analiza la presencia de la lira en la cerámica griega, uniendo así nuestro instrumento al arte. Lo interesante de este trabajo es lo pedagógico que resulta para la diferenciación de los instrumentos cordófonos citados en los mitos (lira, arpa, cítara, forminx). Por otro lado, Blecua (2012) realiza un análisis de la lira en la iconografía del cuadro de Rubens *Orfeo y Eurídice* con el que demuestra la anacronía entre la representación del instrumento en la pintura y lo que las fuentes nos desvelan sobre cómo eran en la antigua Grecia. En el capítulo más relacionado con nuestro interés investigador, analiza los tipos de liras basándose en fuentes escritas y propone las medidas para su posible reconstrucción. En

ambos ejemplos, las obras de arte sirven de excusa para tratar el tema del mito y para esbozar brevemente los relatos de Orfeo, Apolo o Hermes.

Franklin (2006) nos ofrece un viaje a los orígenes de la lira. Su texto explora la función ritual que las primeras cítaras/liras ejercieron desde Mesopotamia hasta Grecia y sus “heróes de la cítara” poniendo así una sólida base a la presencia de nuestro instrumento en estas culturas primigenias.

El libro de Van Deusen (1985) desgrana la recepción del diálogo *Fedón* de Platón entre los intelectuales del *trecento* y cómo gracias a las recientes traducciones al latín interpretaron la metáfora platónica del arpa como símbolo de unidad y como metáfora del alma, en contraposición a la imagen medieval de nuestro instrumento como alegoría que ejemplifica la palabra de Dios. Es éste uno de los trabajos más cercanos a nuestra investigación al prestar atención al simbolismo de la lira y sus connotaciones, aun no siendo el tema principal del libro. A éste y otros diálogos de Platón nos referiremos en el análisis central de nuestro trabajo.

En su tesis *Valoración patrimonial del arpa como símbolo e instrumento en la cultura* (Corralero 2015) la autora estudia el arpa desde el punto de vista cultural y patrimonial, realizando un amplio inventario de su presencia como artefacto artístico material e inmaterial. Incluye un estudio pormenorizado de instrumentos y su evolución a lo largo del tiempo, composiciones y partituras. El último apartado de su tesis titulado “Valoración patrimonial: identidad y presencia cultural del arpa” examina la presencia del instrumento en las artes plásticas y la literatura e incluye un capítulo sobre el simbolismo del arpa. Esboza algunos mitos clásicos (Orfeo, Eolo), el arpa como símbolo de agua, como vínculo entre el cielo y la tierra e incluso como conexión sentimental con la infancia.

Otra tesis que ha captado nuestro interés es el trabajo de Molina (1998), quien se centra en la figura de Orfeo para hablarnos de su arma más poderosa: la música. Analiza, entre otros asuntos, el efecto que producían sus melodías sobre lo humano, acercándose a las ideas pitagóricas relativas a la música, sobre la

naturaleza, la capacidad para atraer a los animales o el efecto en los dioses y el firmamento.

Hemos trabajado otro texto que tiene a la lira como protagonista, en este caso una posible reproducción del instrumento primigenio basándose en los relatos míticos que narran su creación. Sus autores, García y Rodríguez (2017) realizan un recorrido previo por los himnos homéricos y algunos otros pasajes de la poesía épica que explican quién y cómo inventó la primera lira. Se trata sólo de un acercamiento, ya que el tema principal del artículo es cómo podríamos reconstruirla a partir de estos relatos, sin embargo nos resulta de gran interés al trazar un estado general de los tipos de liras que existieron en la antigua Grecia y su mención en dichos textos, particularidad que se acerca al tema concreto de nuestra investigación.

A mitad camino entre la musicología y la reflexión filosófica, encontramos el libro de Trías (2012) en el que trata la figura de Orfeo y la religión órfica centrándose en el poder de su música, de su lira y en la primacía de los instrumentos de cuerda respecto a los de viento. Así, atribuye a los primeros las virtudes de lo apolíneo y lo equilibrado, insistiendo en la dualidad con los dionisiaco y orgiástico propio de los instrumentos como el *aulos*. Esta dicotomía nos lleva a otro texto fundamental para nuestro trabajo, la obra de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia*, que sienta las bases de este par de contrarios apolíneo/dionisiaco en la cultura griega, considerando a ambos conceptos además de antagónicos, absolutamente necesarios para el nacimiento de la tragedia griega. Sueño y embriaguez, equilibrio y desenfreno se nutren mutuamente para conseguir un concepto más elevado del arte y de la vida.

Vemos, por tanto, cómo los estudios consultados abarcan alguno de los aspectos que nos interesan sin encontrar un texto que aúne todos ellos. Nuestro objetivo es fusionar el análisis de fuentes originales con la reflexión, haciendo de la mitología y la filosofía un puente hacia el estudio de los símbolos relacionados con la lira en la antigua Grecia.

1.3 Metodología

La metodología que hemos seguido para nuestra investigación es cualitativa. Como hemos apuntado, la idea originaria del trabajo está basada en una experiencia personal, en la observación y en la curiosidad que ha generado la asociación de una serie de conceptos entre sí. El punto de partida en la investigación cualitativa es el propio investigador por lo que hemos comenzado con una reflexión acerca del tema elegido, cribando el punto de vista desde el que queríamos tratarlo y discriminando los enfoques que trataremos en investigaciones posteriores.

El proceso de investigación se basará en el estudio bibliográfico de las fuentes originales de la época que nos ocupa. Por un lado, utilizaremos fuentes relacionadas con la mitología en las que encontramos relatos míticos o alusiones a ellos con presencia de la lira. Por otro lado, buscaremos en las fuentes filosóficas los textos de los primeros filósofos occidentales para rastrear también en ellos la presencia de nuestro instrumento. Todos ellos pertenecientes a la época llamada antigua Grecia, período histórico que abarca desde el siglo XIII a. C. hasta el II. a. C. En concreto, nuestras fuentes abarcan desde los *Himnos homéricos* fechado el más antiguo en el s. VII a. C., hasta Apolodoro (s. II a. C.). También hemos incluido algún texto posterior, como el de Clemente de Alejandría (s. II d. C.) perteneciente ya a la Grecia romana, pero relevante a nuestro entender por su narración clarificadora de los mitos anteriores a él en el tiempo. Una vez hecho el estudio de los textos, extraeremos los conceptos comunes a todos ellos y que pueden darnos una explicación de la asociación de ideas que nos ha llevado al tópico. Al final de cada mito o autor señalaremos en un párrafo aparte los conceptos simbólicos asociados a ellos para más adelante profundizar en algunos de los más importantes y extraer con todo ello las conclusiones finales.

Podemos calificar nuestro trabajo de explicativo, ya que pretendemos dar respuesta y conocer las razones y las causas de un fenómeno. Nuestro enfoque explicativo pone en relación dos o más variables y está dirigido a descubrir cuál es su relación, no sólo describir sino también buscar el porqué de los fenómenos.

2. Lira y cítara

Creemos necesaria la aclaración de los términos lira y cítara en este momento del estudio, ya que son los conceptos fundamentales que vamos a perseguir y sobre los que vamos a trabajar. Como veremos, se suelen traducir como sinónimos o equivalentes. En el himno homérico a Hermes se usa de forma indistinta los términos lira y cítara para referirse a su invento mítico e incluso hemos encontrado en una traducción a Aristóteles cómo los dos instrumentos aparecen traducidos en la misma frase como equivalentes. Sin embargo, lira y cítara fueron en realidad dos artefactos musicales diferentes aunque con un origen común.

Se ha utilizado el término lira, cítara o arpa como genérico para diversas tipologías de instrumentos que tienen en común el ser cordófonos con cuerdas dispuestas en paralelo o en forma de abanico y tañidas con los dedos o bien con un plectro. Los primeros restos los encontramos en Mesopotamia donde “un tipo primitivo de lira, con resonador y dos brazos desiguales se originó en el tercer milenio antes de Cristo. Tenía las cuerdas dispuestas en abanico y fue denominado *algar* entre los sumerios” (Andrés 2012). Hallamos este instrumento en tumbas como parte del ajuar funerario, siendo las denominadas “liras de Ur” consideradas uno de los instrumentos de cuerda más antiguos que conocemos.



Figura 2. *Queen's Lyre*, 2600 a.C. British Museum

Otro de los primeros vestigios que se han encontrado de instrumentos emparentados son los del arte cicládico, procedente del archipiélago de las Cícladas durante los siglos III y II a.C. Conservamos representaciones en mármol o alabastro de figuras humanas de enorme simplicidad y esquematismo, entre ellas la conocida como “tañedor de lira de Keros”.

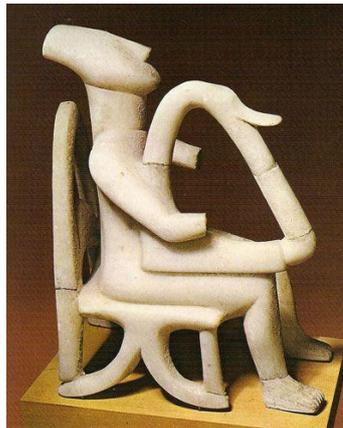


Figura 3. *Tañedor de lira de Keros*, 2.500 a.C. Museo Arqueológico de Atenas

La lira es “un instrumento de cuerdas unidas a un yugo en el mismo plano que la caja de resonancia, con dos brazos y un travesaño” (Corralero 2015). A la familia de la lira pertenecen las siguientes tipologías que recogen García y Rodríguez (2017) en su artículo sobre la reconstrucción de las liras griegas primitivas:

- *chelys* (tortuga), construida según la descripción mitológica de Homero.
- *bárbiton*, también con un caparazón de tortuga como caja de resonancia pero con unos brazos más largos y curvados.
- *kythara*, considerada como un tipo de lira cuya caja de resonancia es de madera y de forma cuadrada. Era el tipo de lira más utilizada y quedaba reservada para los tañedores profesionales, siendo un instrumento decorado más ricamente.
- *phorminx*, similar a la cítara pero de tamaño menor y con la caja de resonancia redondeada.
- *Kylix* o lira de Pan. Sus brazos son dos cuernos de animal y también poseen un caparazón como caja de resonancia.

Cítara y lira se convirtieron en los instrumentos principales de la antigua Grecia, siendo uno de sus elementos diferenciadores que la primera poseía una caja de resonancia con una fina tabla armónica de madera. “Del resonador salían dos brazos recios que quedaban unidos por un travesaño que a su vez albergaba una especie de clavijas para la tensión de las cuerdas” (Corralero 2015). Ambos instrumentos aparecen en la iconografía tañidos tanto con los dedos como con un plectro.

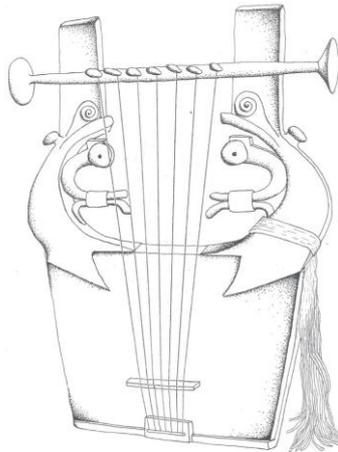


Figura 4. *Cítara*. Dibujo de Rodrigo Boquete Noya extraído de la tesis doctoral de Corralero(2015)

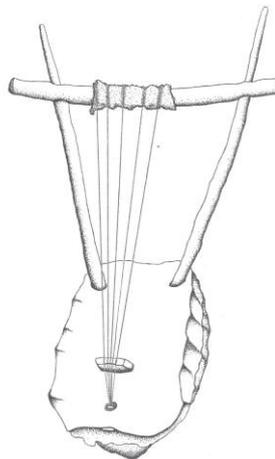


Figura 5. *Lira*. Dibujo de Rodrigo Boquete Noya extraído de la tesis doctoral de Corralero (2015)

Siguiendo las traducciones a las que hemos acudido para realizar nuestro trabajo, a partir de ahora lira y cítara serán prácticamente sinónimos. Por ello, considerábamos imprescindible una breve reseña de las diferencias reales entre

ambos instrumentos, aunque una vez dotados de simbolismo se fundan en el concepto olvidando sus singularidades.

3. El *mytho*: la lira en la mitología

3.1 Introducción

Las historias mitológicas se dan en las más diversas culturas y sociedades de todo el mundo. Sus creadores sintieron la necesidad de explicar lo que sucedía a su alrededor de una manera más sencilla que la abrumadora complejidad natural que les rodeaba. Hernández de la Fuente (2015) da una posible definición del mito:

[...]una narración patrimonial que explica tanto los fenómenos naturales, la formación del mundo que se percibe y las relaciones sociales y políticas, como el mundo más allá de la experiencia humana y las potencias sobrenaturales, todo ello por medio de un lenguaje poético y sugerente que nace del sentimiento religioso y entronca con él.[...]

El término proviene del griego antiguo *mythos* y posee diversos significados. Lo podemos traducir como “palabra”, “relato”, “historia” o “ficción”. Según el diccionario de la RAE un mito es una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”.

Podemos acercarnos al concepto de nuestro estudio desde su opuesto, según el punto de vista de algunos pensadores. De esta manera, *mythos* sería la antítesis de *logos*, o más bien una manera diferente y contrastante de explicar o narrar la historia de los hombres. El *logos* está más cerca del razonamiento que argumenta la historia y reflexiona acerca de los acontecimientos; es una forma de expresión discursiva. El mito, por su parte, es representativo, muestra el ejemplo para que comprendamos la naturaleza de la historia que quiere contar sin necesidad de una reflexión ni una argumentación extra. Se considera que una de las grandes aportaciones de la cultura griega fue el paso del *mythos* al *logos*, de la creencia a la explicación científica y filosófica. En cualquier caso, ambas visiones de la narración son fundamentales para la formación de la cultura y el espíritu de las sociedades. Tanto es así, que se funden en el término *mitología*, utilizado para designar el conjunto o el estudio de los mitos.

En su tesis sobre mito y género, Pérez Miranda (2011) asegura respecto al concepto de mito que “en el panorama científico actual podemos distinguir cuatro grandes tendencias: el simbolismo, el funcionalismo, la escuela sociológica francesa y el estructuralismo”. Así, la mitología y sus relatos tienen características diferentes según algunas de las grandes corrientes de pensamiento actual. El simbolismo atribuye al mito la capacidad de ser un lenguaje que expresa lo sagrado de una forma poética, mostrando los arquetipos de una sociedad (siguiendo a pensadores como Jung o Cassier.) El psicologismo trata de explicarla por el inconsciente, atribuyendo a las historias mitológicas un origen basado en energía sexual cuyo verdadero sentido quedaría en capas muy internas del pensamiento (Freud, Diel.) Desde el punto de vista funcionalista la mitología cumple una labor social, cohesionando al pueblo que comparte dichas historias. Su estudio se basa en profundizar en el uso que se hace de ellas más que indagar en el origen de las mismas (Dumézil, Malinowski.) Por su parte, la escuela sociológica francesa sigue los preceptos de Durkheim, quien señaló que la sociedad determina ciertas maneras de pensar, pero también estas formas de pensar condicionan en lo que se transforman las sociedades. Los estructuralistas como Lévi-Strauss, consideran que los mitos forman conjuntos en los que podemos abstraer cada elemento para analizarlo por separado. El estudio de la narración no nos dará la clave de la profundidad del relato, sino que debemos buscarlo por debajo, en su estructura profunda.

Numerosos mitos explican el origen de las cosas, bien sea de una tradición cultural, un héroe, un accidente geográfico o un concepto más abstracto ligado a las emociones. Son los llamados *etiológicos*. Estos no sólo cumplen su función informativa, sino que además dan cierto prestigio a esas tradiciones, héroes o conceptos, ya que los asocian a un hecho o un personaje mágico o religioso. Los que se refieren al origen de lo humano, la génesis del mundo, los llamamos *cosmogonías*. Los relacionados al origen de los dioses son las *teogonías*. Otros narran cómo surgió el ser humano y otros mitos nos explican, sin embargo, cómo será el fin del mundo, o si existe vida después de la muerte (los llamados *escatológicos*). Como vemos, los temas tratados por la mitología se refieren a preocupaciones fundamentales y profundas del ser humano, que se pregunta cómo

ha llegado hasta aquí y qué será de él. Y es precisamente esto lo que aglutina a todos los relatos que podemos considerar como mito, la necesidad de entender lo que nos rodea. P. Grimal en su introducción al *Diccionario de mitología griega y romana* (1984) apunta que el término *mito* se ha convenido aplicar a aquellos relatos que se refieren “a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinado no a explicar una particularidad local y limitada – éste es el cometido de la sencilla leyenda etiológica -, sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas.” Es decir, el mito implica un relato más profundo de lo que acontece y utiliza la excusa de una anécdota para ofrecernos información sobre acontecimientos lo más universales posibles. No es de extrañar que germinara en una cultura como la griega, donde la necesidad de llegar hasta la esencia de las cosas fue una de sus señas de identidad.

La mitología clásica, que es la que nos atañe, posee ciertas características que la alejan de las explicaciones religiosas sobre el origen del mundo y de las cosas, o de los cuentos populares. Una de esas características es su disposición en mosaico de historias que se suceden paralelas unas a otras, se entrecruzan puntualmente o directamente se funden en sus argumentos. Los protagonistas de los mitos pertenecen a familias de dioses, o también pueden ser héroes con características humanas pero capacidades divinas cuya existencia se entrecruza en diferentes momentos con alguno de los dioses. No importa la relación familiar que tengan; hermanos se casan con hermanos, padres con hijos, incluso se engendra de manera espontánea. Todos los personajes tienen su momento de protagonismo, su historia que les es única pero a la vez tiene como coprotagonistas a otros personajes, y todos reaparecerán en diversas historias futuras. Como decimos, este mosaico de relatos y personajes mezclados y entrecruzados es uno de los signos de distinción de la mitología clásica, ya que los otros relatos son historias más bien lineales sin tal número de conexiones, tcomo afirma Hernández de la Fuente (2016, p. 45). Además, el mito no está sujeto a la rigurosidad de la religión, no tiene como fuente un solo libro donde estén escritos los relatos míticos que interpreta y enseña un sacerdote. En palabras de Hernández (2016, p. 48) “la mitología griega es flexible, sensible a las interpretaciones, dúctil y riquísima en ese sentido y eso acaso explica su increíble pervivencia.”

Otra de sus características principales es la lucha de contrarios, la introducción de elementos opuestos, antagónicos y a primera vista incompatibles que obligan a los personajes a tomar una decisión, a elegir entre dos caminos. Aparte de añadir interés y algo de dramatismo a los mitos, esta lucha de elementos en ocasiones tiene una labor pedagógica, ya que nos muestra los dos extremos de una misma situación poniendo de manifiesto la esencia misma de la historia. Recordemos que la riqueza de los mitos está en su carácter explicativo de la realidad y también pedagógico, son transmisores de cierta moral, muchas veces exponiendo actitudes contrarias a ésta y mostrando cuáles serían las decisiones equivocadas.

M. Eliade en *Mito y realidad* (2017) habla del mito como “historia verdadera”. Al contrario de su acepción popular y habitual de mito como fábula o invención, el estudio profundo de éste nos revela una realidad. Tiene vida y una finalidad real, además de afectar directamente a las acciones y las costumbres de sus receptores. Es un relato sagrado que nos lleva al origen de los tiempos, al origen de las cosas, al comienzo de todo. No habla tanto de lo que sucedió realmente como de lo que se manifestó. En palabras del propio autor, “el mito cosmogónico es verdadero porque la existencia del mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente verdadero, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba.” (Eliade 2017, p. 14).

El relato del origen mítico del mundo, de un objeto, un animal, un comportamiento, etc. no es sólo la transmisión de la historia concreta de los acontecimientos. Además, adquirimos el poder de evocarlo y, para algunas culturas, de dominarlo, modificarlo o multiplicarlo. Es un conocimiento ritual que se vuelve real y palpable al evocarlo, ya que no se trata de una simple conmemoración de acontecimientos, sino de su reiteración.

En el mito no subyace, por tanto, necesariamente una verdad objetiva. Como apunta Ramón Andrés en *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (2014):

[...]es razonable, a diferencia de lo que sugiere la tradición mítica escandinava, que los difuntos no navegaban en el océano sobre lúgubres barcos hechos de uñas, ni que

los herreros sagrados dieran forma al interior de la Tierra, a sus metales con los que hacer rayos y espadas. Tampoco la lira de Anfión arrastró las piedras de Tebas.[...]

La verdad que nos interesa del mito no se nos presenta de manera clara y fácil, sino que hay que buscarla. Si prestamos atención sólo a las historias, anécdotas y aventuras, éstas nos atrapan por su interés narrativo, por la variedad de personajes y sucesos o también por la belleza de su discurso. Sin embargo, lo que nos interesa en el presente trabajo es extraer del mito las ideas subyacentes, estudiar cuáles son los mitos relacionados con la lira en los relatos grecolatinos, relatos que conforma un sustrato cultural de gran importancia. Nos interesan los elementos en común, si es que los hay, de los mitos asociados con la lira y los conceptos con los que se la relaciona, ya que quizás muchas de esas asociaciones, como apuntábamos en la introducción, han llegado intactas hasta nuestros días. Al igual que la proa cantora de la nave *Argo* no es una mera anécdota, sino que representa la voz interior que guía a cada uno, queremos expresar los conceptos mítico-musicales que hemos heredado en relación a nuestro instrumento y explorar las connotaciones de su atribución.

3.2 Mitos

HERMES

Hermes, hijo de Zeus y Maya y hermano de Apolo, es según la mitología el inventor de la lira. Haciendo gala de su precocidad, el mismo día de su nacimiento se escapó y llegó hasta Tesalia, donde su hermano ejercía de pastor cuidando el ganado del rey de Admeto. En un descuido de Apolo, su hermano le robó parte del ganado: doce vacas, cien terneras y un toro. Llevó a los animales hasta Pilos, donde sacrificó a dos de ellos dividiéndolos en doce partes, obteniendo una ofrenda para cada uno de los doce dioses del Olimpo. Después, huyó a su gruta de Cileno, donde había nacido. En la entrada encontró una tortuga, que vació y unió con los intestinos de los bueyes que había sacrificado, tensándolos a modo de cuerdas: así, con el caparazón de una tortuga y las entrañas de un buey, creó

Hermes la primera lira. Algunos pasajes del himno homérico a Hermes nos narran el momento de la invención de nuestro instrumento:

[...]Le clavó, tras cortarlos según medida, tallos de junco,
traspasándole la espalda, a través del dorso de la tortuga.
A uno y otro lado la piel tendía de una vaca con la maña
que le es propia,
los brazos le endosó y encima un puente les ajustó a
ambos;
siete armoniosas tripas de ovejas estiró.
Y una vez que le hubo dado forma, sosteniendo su
encantador juguete
con el plectro lo probaba, cuerda a cuerda, y éste, al toque
de su mano,
con fuerza resonó; el dios lo acompañaba con su
hermoso canto[...]²

Mientras tanto, Apolo buscaba desesperado su rebaño y utilizando su poder adivinatorio supo dónde se encontraba Hermes. Llegando al lugar escuchó los sonidos que obtenía de su recién creado instrumento y quedó tan prendido de ellos que a cambio de obtener la lira dejó que Hermes se quedara con las reses.

Es éste relato el de mayor protagonismo de Hermes, especialmente en el aspecto musical que nos interesa, siendo en el resto “un intérprete de la voluntad divina” (Grimal, 1984, p. 262) y ejerciendo en otros relatos como mensajero de los dioses.

Contenido simbólico presente en el mito: la lira como elemento que persuade y guía.

² *Himnos Homéricos*, 2005, ed. José B. Torres. Madrid: Cátedra.

APOLO

Apolo pertenece a la segunda generación de dioses olímpicos, hijo de Zeus y Leto y, por tanto, hermano de Hermes. La lira es uno de los atributos del dios³, que encarna además la condición de musageta o guía de las musas: nueve diosas⁴ cantoras divinas y representativas de conceptos filosóficos fundamentales y relacionados con la primacía de la música en el Universo. Recordemos que el término *mousiké* representa en la antigua Grecia una amalgama de sonido, poesía, danza y gimnasia y cuya etimología hace referencia al “arte de las musas”. Apadrina también el arte de adivinar el futuro, es la divinidad de las profecías y de las purificaciones.

Su santuario está en Delfos; allí una sacerdotisa pronuncia los oráculos del dios y también allí se realizaban competiciones musicales en su honor. Pausanias nos lo cuenta de este modo:

[...]El certamen más antiguo que tuvo lugar y en el que se establecieron premios por primera vez recuerdan que fue el cantar un himno al dios. Cantó y venció en el canto Crisotemis de Creta, cuyo padre Carmanor se dice que purificó a Apolo. Después de Crisotemis recuerdan que venció en el canto Filamon, y después de aquél, Tamiris, hijo de Filamon. Pero dicen que no quisieron someterse a prueba en un certamen de música Orfeo, por la jactancia con sus misterios y a causa de su

³ Existe una versión según Grimal (1984, p. 35) en la cual es Zeus, el padre de Apolo, quien regala a su hijo una lira tras su nacimiento junto con otros de sus atributos como la mitra de oro y un carro tirado por cisnes. En otra versión ya comentada, es Hermes quien se la da a cambio de unas reses.

⁴ Nacidas de nueve noches de amor entre Zeus y Mnemósine, desde la época clásica se impone esta cifra admitiéndose la siguiente lista: Calíope (poesía épica), Clío (historia), Polimnia (pantomima), Euterpe (flauta), Terpsícore (poesía ligera y danza), Erato (lirica coral y amorosa), Melpómene (tragedia), Talía (comedia) y Urania (astronomía).

orgullo, ni Museo, por imitar en todo a Orfeo.[...]⁵

El himno homérico a Apolo reproduce así sus primeras palabras al nacer:

[...]Al punto entre las inmortales habló Febo Apolo:

«Sean míos la cítara y el curvo arco,

proclamaré a los hombres de Zeus la inflexible voluntad.»

Tras hablar así echó a andar sobre la berra de amplios caminos Febo,

el de intonsa cabellera, que hiere de lejos; y ellas todas, las inmortales, atónitas se

hallaban.[...]⁶

Encontramos en el mismo momento de su nacimiento la unión de la cítara y el arco, los dos atributos de Apolo que estarán íntimamente relacionados en adelante:

[...]De Leto gloriosísima el hijo marcha tañendo

la cítara cóncava hacia Pito rocosa,

con inmortales ropajes vestido, perfumados; de éste

la cítara

bajo el dorado plectro un sonido adorable lanza.

De allí hacia el Olimpo, de la tierra levantándose

como el pensamiento,

marcha, de Zeus a la morada y a la reunión de los

restantes dioses:

al punto los inmortales atienden a la cítara y al canto.[...]

[...]Además, entre ellas Ares y el Argifonte de aguda

mirada

⁵ PAUSANIAS, 2008. *Descripción de Grecia*, trad. María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.

⁶ *Himnos Homéricos*, 2005, ed. José B. Torres. Madrid: Cátedra.

bailan; mas Febo Apolo toca la cítara,
mientras con gracia y a grandes pasos avanza:
Y una vez que de bebida y comida se hubieron saciado,
echaron a andar; a ellos precedía el soberano hijo de
Zeus, Apolo,
en sus manos sosteniendo la cítara que tañía de forma
adorable,
mientras con gracia y a grandes pasos avanzaba: ellos
marcando el ritmo le seguían. [...] ⁷

Es un dios guerrero temido por su furia y sus castigos, como la plaga que envía al comienzo de *La Ilíada*. También mató con sus flechas al dragón Pitón que estaba asolando la tierra de Delfos, aniquiló a los Cíclopes y al gigante Ticio y mató a los hijos de Níobe para vengar el honor de su madre Leto. En *La Ilíada* lucha junto a los troyanos y se le atribuye la muerte de Aquiles. En un alarde de arrogancia, se rió de Eros cuando éste trataba de tensar su arco, instrumento guerrero característico de Apolo. Eros se lo hizo pagar enamorando a nuestro dios de la ninfa Dafne para después sufrir su rechazo.

Uno de los capítulos musicales más recordados es su duelo musical frente al sátiro Marsias. Éste había encontrado la flauta doble creada por Atenea (y abandonada por provocarle antiestéticas muecas mientras tocaba) atribuyéndose su invención. Además, se ejercitó en su interpretación para atraer la atención del cortejo al que pertenecía, el de Dioniso.

[...]Uno de los sátiros, el pastor Marsias, hijo de Eagro, la encontró. Ejercitándose asiduamente con ella, iba consiguiendo de día en día un sonido más dulce, hasta el punto de retar a Apolo en un certamen en que éste debía tañer la cítara.[...] ⁸

⁷ *Himnos Homéricos*, 2005, ed. José B. Torres. Madrid: Cátedra.

⁸ HIGINIO, 2009. *Fábulas*, trad. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Gredos.

En uno de los periplos encontró a Apolo, quien primero le recriminó haberse adueñado el mérito de su creación para después retarle en un duelo musical. Ambos tocaron enfrentando así no sólo su pericia en lo musical, sino dos instrumentos opuestos que representaban conceptos en principio antagónicos: la dulzura de la lira, que invita a la reflexión y en cuya ejecución se puede además cantar y evocar textos e ideas, frente a la vorágine de la flauta que lleva a un estado de éxtasis y descontrol. Finalmente, los dioses presentes determinan que es Apolo el vencedor, quien hace alarde de su carácter despiadado desollando a su rival (Higinio 2009):

[...]Y de este modo Apolo entregó al vencido Marsias, atado a un árbol, a un escita, quien lo desolló miembro a miembro. El resto del cuerpo lo entregó a su discípulo Olimpo para que lo enterrara. De su sangre brotó un río que fue llamado Marsias.[...]

Y Ovidio lo cuenta de esta manera tan detallada:

[...]Cuando así no sé quién habló de la destrucción
del pueblo licio, otro se acuerda del Sátiro
a quien, vencido en su caña ateniense, Latona
dio un castigo. “¿Por qué me desgarras de mí mismo?”, dijo;
“¡Ay! me arrepiento, ¡ay!, la flauta”, gritaba, “no vale tanto”.
Mientras gritaba le arrancaron la piel de encima del cuerpo,
y no había nada sino carne viva; la sangre mana de todas partes,
los músculos quedan al descubierto y las venas sin piel
brillaban temblorosas; se podían contar
las vísceras palpitando y las fibras brillando en el pecho.
Lo lloraron los campestres Faunos, deidades de los bosques,
y sus hermanos los Sátiros y Olimpo, entonces todavía querido,
y las Ninfas y todos los que en aquellas montañas
apacentaban rebaños lanudos y manadas de bueyes.

La fértil tierra se humedeció y humedecida produjo lágrimas
que caían embebiéndolas en sus profundas venas;
y cuando las convirtió en agua, las lanzó al vacío aire.
De ahí el río más limpio de Frigia que se dirige raudo al mar
con sus márgenes abruptas tiene el nombre de Marsias.[...] ⁹

Pero a la vez es el dios de la curación y representa las bondades de la música y la armonía, ideas que le acercan al pitagorismo y a la religión órfica. Inspiraba tanto a los poetas como a los adivinos, quienes expresaban sus oráculos en fórmulas versificadas. Apolo rescató a Eneas cuando fue herido por Diomedes en la guerra de Troya envolviéndole en una nube y enviándole a Pérgamo para que fuera sanado.

[...]Así dijo, y el Tídida se replegó un poco para atrás tratando de evitar la cólera de Apolo el que alcanza desde lejos. Mas Apolo puso a Eneas lejos del tumulto, en la sagrada Pérgamo, donde tiene construido su templo. En el gran santuario Leto y Ártemis la que lleva las flechas en su mano le repararon las fuerzas y le dieron el honor.[...] ¹⁰

Como dios de la poesía era representado en el monte Parnaso, lugar desde el que presidía los concursos de las musas. Éstas no son sólo cantoras divinas, sino también diosas que “presiden el Pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, Historia, Matemáticas, Astronomía” (Grimal 1984, p. 367). Hesíodo nos las muestra unidas a Apolo en el arte del canto y, con él, en el de la sanación a través de la música:

[...]Porque de las Musas y de Apolo que flecha de lejos
proceden, sobre la tierra, citaristas y aedos,
y de Zeus, los reyes. Dichoso aquel que las Musas
quieren: dulce fluye de su boca el acento.
Pues si a alguien, con duelo en el alma recién apenada,

⁹ OVIDIO, 2017. *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez y Fernando Navarro. Madrid: Alianza.

¹⁰ HOMERO, 1986. *La Ilíada*, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso. Madrid: Akal.

afligido, se le seca el corazón, y un aedo,
de las Musas siervo, las hazañas de los hombres antiguos
canta, y a los dioses beatos que el Olimpo poseen,
aquel, luego, de sus angustias se olvida, y nada de penas
recuerda; pues pronto las diosas lo divierten los dones.[...] ¹¹

Apolo es una de las deidades fundamentales asociadas a la lira y sus elementos opuestos. Es sanador, pero también vengativo. Tensa el arco en equilibrio para mantener el orden en Delfos, pero también es un dios rencoroso y se deja llevar por sus impulsos. Por tanto, se nos muestra como un dios ambivalente y con suficiente profundidad para representar un instrumento que simboliza diversos conceptos en ocasiones contradictorios.

Contenido simbólico presente en el mito: la lira en relación con el arco, como elemento sanador, persuasivo, protector y guía, vinculada al control de la naturaleza y también a actitudes crueles o vengativas.

CADMO

Cadmo fue un héroe griego del ciclo tebano (s. VIII-VII a. C.) que se vio involucrado en el mito de Tifón. Éste era un monstruo de mil cabezas resultante de la unión entre la madre tierra Gaya y Tártaro, el inframundo. Zeus se enfrentó a él y unió a Cadmo en la expedición contra el monstruo. En un momento del combate Tifón arrebató la hoz de Zeus y cortó sus tendones. En Grimal (1984, p. 79):

[...] Cadmo lo encantó con una lira y obtuvo la restitución de dichos nervios, so pretexto de fabricar con ellos cuerdas para su instrumento. Cadmo devolvió a Zeus sus nervios, y gracias a ello pudo el dios obtener la victoria. En pago, Cadmo obtuvo la mano de Harmonia.[...]

¹¹ HESÍODO, 1978. *Teogonía*, ed. Paola Vianello. México: Instituto de Investigaciones Filológicas.

Contenido simbólico presente en el mito: la lira como elemento persuasivo, protector y sanador.

ARIÓN

Era un músico de Lesbos, gran tañedor de la cítara. Recorría la Magna Grecia con su arte musical ganándose así la vida hasta que los marineros y esclavos del barco en el que viajaba se conjuraron para asesinarlo y arrebatarle su dinero. Apolo se le apareció en un sueño vestido de citaredo advirtiéndole del peligro. Así lo relata Higino en *Fábulas*:

[...]Apolo se le apareció en un sueño, le dijo que cantara con su atuendo y su corona, y que se confiara a quienes vinieran en su protección. Como los criados y unos marineros querían matarlo, él les rogo que antes le permitieran cantar. Al escuchar el sonido de la cítara y de su voz, unos delfines rodearon la nave y el —al verlos— se arrojó al mar. Los delfines lo tomaron y se lo llevaron a Corinto, a la corte del rey Piranto. Una vez en tierra firme, ansioso por caminar, Arión no arrojó el delfín al mar, que allí quedó exánime.[...]

Le salvó de esta manera el canto y el sonido de su cítara. Gracias a los delfines, símbolos de Apolo, pudo llegar a Corinto, donde también llegaron los marineros y esclavos llevados por una tempestad. El rey Piranto les pidió explicaciones y cuando éstos argumentaron la muerte del citaredo, apareció Arión demostrando que había sido salvado por la divinidad. Recibieron así su castigo en palabras de Higino (2009): “El rey mandó que fueran crucificados junto al sepulcro del delfín. En cuanto a Apolo, colocó a Arión y al delfín entre los astros, por el talento de este en tañer la cítara.”

Contenido simbólico presente en el mito: la lira como elemento persuasivo, protector, que guía y controla la naturaleza, relacionada con actitudes vengativas y con el viaje al inframundo.

ORFEO

Orfeo no es un protagonista más de los relatos mitológicos helénicos. Aparte de interactuar con deidades y ser recordado por algunas hazañas que veremos enseguida, la figura de Orfeo evolucionó en una teología independiente cercana al esoterismo. El poeta Íbico escribe en el siglo VI a. C.: “al famoso Orfeo”, siendo ésta la primera referencia escrita que conocemos. La religión órfica representa un tipo de vida ascético en el que se practican ritos de purificación, está prohibido comer carne ni vestir lana por ser de origen animal y en el que se aspira a la salvación del alma que creen ya preexistente e inmortal. Según Guillermo Fraile (2013, p. 162) en todas estas características es muy cercano el orfismo al pitagorismo, salvo que los seguidores de Pitágoras añaden como elemento purificador “medios intelectuales como la ciencia y la música.” Así como Fraile resalta que en la religión órfica la música no es protagonista, sí lo es en el mito.

Orfeo era hijo de la musa Calíope y de Eagro, un dios-río tracio. Apolonio de Rodas nos cuenta estos primeros datos y sus características más importantes en estos versos de las *Argonáuticas*¹²:

[...]Mencionaré primero al gran Orfeo
a quien la Musa, de exquisita gracia,
Calíope gentil, por Himeneo
unida a Eagro, príncipe de Tracia,
diera a luz en la cumbre del Pimpleo.
Cuéntase que la roca más reacia
de su voz ablandaba la armonía
y el curso de las aguas detenía.
Formadas hoy en ordenada hilera

¹² RODAS, Apolonio de, 1919. *La Argonáutica*, ed. Ipandro Acaico. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

las verdes hayas que animó su canto,
e hizo marchar de Tracia a la ribera
desde Pieria, prueban el encanto
mágico de su cítara hechicera.
Por orden de Quirón, el regio manto
de los Bistones, a dejar lo incita
Jasón, y su socorro solicita.[...]

Y así nos lo presenta Higinio (2009):

[...]Jasón, hijo de Eson y de Alcimedea, que era hija de Clímeno y también jefe de los tesalios. Orfeo, hijo de Eagro y de la musa Calíope, tracio, de la ciudad de Pimplea, que se encuentra al pie del monte Olimpo, junto al río Enipeo, adivino y citaredo.[...]

Orfeo participó en la expedición de los Argonautas¹³ en la que fue capaz de animar a los remeros quienes seguían el ritmo de su música, o de tranquilizar a los tripulantes cuando tenían que enfrentarse a peligrosas tempestades. También los protegió de los cantos embaucadores de las Sirenas, quienes intentaban atraer a los marineros con su canto haciéndoles perder el rumbo. Así lo narra Apolonio de Rodas:

[...]Como en la orilla del sagrado Ismeno,
o en la feliz Ortigia, o en Pitona
en danza acompañada, el suave treno
que el sacerdote con su lira entona,
con los pies acompaña el coro pleno
que en torno del altar forma corona,

¹³ Una de las leyendas griegas más antiguas (se cree que anterior a Homero) narra cómo los Argonautas, textualmente “marineros en el barco de Argo”, navegaron en busca del Vello de Oro. La leyenda incorpora uno de los elementos narrativos típicos de las historias populares: cómo un héroe ha de embarcarse en un peligroso viaje con una tarea casi imposible de realizar, pero de la que sale victorioso.

de Orfeo así la cítara suprema

dirige el movimiento del que rema.[...]

Pero si hay un mito por el que es recordado Orfeo es por el de haber hecho frente a la muerte de su amada con su arma más poderosa: la lira. Tras las nupcias de Orfeo y Eurídice, en las que ya hubo pronósticos de malos augurios (el dios del matrimonio, Himeneo, invitado para bendecir el acontecimiento encendió sus antorchas características, cuyo humo acabó produciendo lágrimas entre los asistentes), la novia fue asaltada por un pastor. En su huida desesperada, una serpiente la envenenó, llevándola así al reino de los muertos. Orfeo quedó desconsolado y de esta manera nos lo narra Virgilio:

[...]Orfeo, buscando consuelo a su doliente amor en la cóncava lira,
te cantaba, dulce esposa, te cantaba solo consigo en solitaria orilla,
te cantaba cuando llegaba el día, cuando se retiraba el día.[...] ¹⁴

Orfeo descendió hasta el inframundo para salvarla guiado por su canto, talento que le ayudaba a sortear a los monstruos y los peligros que encontraba. Otro texto que nos relata este episodio con gran belleza y detalle es el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio:

[...]Por entre gente ingrávida y fantasma que habían recibido
sepultura llegó ante Perséfone y el soberano que domina
los desagradables reinos de las sombras y, tras pulsar las cuerdas
al ritmo de su canto dijo así: “Divinidades del mundo [...]

Os suplico, volved a tejer el destino adelantado de Eurídice.[...]

Además, gracias a la música de su lira, eliminaba temporalmente los tormentos de los condenados que se veían envueltos por su canto mágico. Así, salvó a Tántalo del hambre y la sed eterna a la que había sido condenado por ofender a Zeus. También liberó a Sísifo de la roca gigante que empujaba una y otra vez cuesta arriba y que siempre volvía a caer, o a Ixión, condenado a permanecer atado a una rueda ardiente que giraba eternamente. Una vez accedió a la presencia de los monarcas del inframundo, la música de Orfeo continuó

¹⁴ VIRGILIO, 2010. *Geórgicas*, trad. Tomás de la Ascensión. Madrid: Gredos.

ejerciendo de eficaz arma al lograr convencerlos para que le entregaran a su amada y poder así volver al mundo de los vivos. La única condición que pusieron fue que no mirara a Eurídice hasta que no terminaran el viaje hacia la superficie, pero Orfeo cayó en la curiosidad y en el recelo acerca de si realmente los dioses del Hades habían cumplido su palabra y era Eurídice la que le acompañaba. Al girarse para comprobarlo, Eurídice se desvaneció y volvió así, por segunda vez, al inframundo.

Según Eratóstenes, Orfeo murió por dejar de honrar a Dioniso y venerar en su lugar al dios Apolo. Un día acudió a disfrutar de la salida del Sol con el objetivo de ser el primero en observar al dios Helio (o Apolo). Enfurecido, Dioniso envió a sus Bacantes para que lo mataran y desperdigaran después sus restos. Las Musas recogieron lo que quedaba de Orfeo y le dieron sepultura, pero no supieron qué hacer con la lira que portaba. Zeus se encargó de convertirla en la constelación de Lira:

[...]Como no sabían a quién asignar la lira, pidieron a Zeus que la transformara en una estrella, a fin de que permaneciera en el firmamento como recuerdo del poeta y de ellas mismas. Zeus accedió y allí fue colocada. Como testimonio de la desgracia que le ocurrió a Orfeo, esta constelación se oculta en determinados momentos. Tiene una estrella sobre cada uno de los peines, también una sobre cada uno de los extremos del codo, una más sobre cada uno de los hombros, una sobre el puente y otra más de intenso brillo blanco sobre el dorso. Suman un total de ocho estrellas.[...]¹⁵

Orfeo utiliza la música fundamentalmente como medio de persuasión ante los seres tenebrosos del inframundo. Pero no sólo eso, también le sirve de consuelo por la muerte de su amada, de guía para llegar al territorio de Hades y Perséfone y mientras suena su canto se aligeran las pesadas cargas de los penitentes que cumplían castigo allí.

Contenido simbólico presente en el mito: la lira como elemento persuasivo, protector, que guía, tranquiliza y sana, controla la naturaleza, relacionado con actitudes crueles o vengativas y con el viaje al inframundo.

¹⁵ ERATÓSTENES, 1999. *Mitología del firmamento*, ed. Antonio Guzmán. Madrid: Alianza.

ANFIÓN

Fue abandonado en el momento de su nacimiento junto a su hermano gemelo Zeto, hijos de Antíope y Zeus. Les recogió y crió un pastor. Los dos hermanos desarrollaron intereses muy diferentes: Zeto se ocupaba de actividades violentas y relacionadas con las artes manuales: la lucha, la agricultura o la ganadería. Mientras que Anfión se desarrolló en el arte musical gracias a la lira que Hermes le regaló y destacó por su carácter suave y tranquilo. “[...]a los que, abandonados, encontró y crió un boyero, que llamó a uno Zeto y a otro Anfión. Zeto se cuidaba de los rebaños, mientras que Anfión se dedicaba al canto rítmico, pues Hermes le había dado una lira[...]”¹⁶

La madre de ambos fue secuestrada por Lico (su propio hermano) y torturada por Dirce, esposa de Lico celosa de su belleza. Los gemelos fueron a rescatarla y mataron a la pareja. Así se hicieron con el reino de Tebas y rodearon la ciudad de murallas. Mientras Zeto transportaba las piedras en su espalda valiéndose de su fuerza, Anfión las atraía y guiaba con la música de su lira. También en Apolodoro (1987, p. 81): “Y una vez que recibieron el poder, amurallaron la ciudad, con piedras que obedecían a la lira de Anfión.”

Contenido simbólico presente en el mito: la lira vinculada a la educación y al control de la naturaleza.

LINO

Héroe cantor, protagonista de diferentes mitos cuyo elemento en común es siempre su relación con la música y el canto. Hijo de Apolo, se convirtió en el instructor musical de Heracles, a quien enseñó el arte de la lira. En una ocasión que reprendió duramente a su discípulo, éste enfureció de tal manera que le golpeó con el propio instrumento causándole la muerte.

¹⁶ APOLODORO, 1987. *Biblioteca mitológica*, ed. José Calderón. Madrid: Akal.

[...]Heracles había sido instruido en la conducción del carro por Anfitrión, a luchar por Autólico, a disparar el arco por Eurito, a combatir con armas pesadas por Cástor, a cantar al son de la cítara por Lino, que era hermano de Orfeo. Éste vino a Tebas y se hizo tebano y fue muerto por Heracles, que lo golpeó con la cítara, irritado porque aquél le había pegado y por eso lo mató.[...]¹⁷

Contenido simbólico presente en el mito: la lira vinculada a la educación y a actitudes crueles o vengativas.

SIRENAS

Personajes femeninos míticos monstruosos con cuerpo de ave, atraían y desviaban a los marineros con su canto haciéndoles perder el rumbo. La tradición posterior ha suavizado su figura cambiándola por “un híbrido entre pez y mujer, más amable y atractivo, la Ondina, que nada tiene que ver con la peligrosa sirena griega” (Hernández de la Fuente 2016, p. 81) Aparecen por primera vez en la *Odisea* cuando en el canto XII Circe advierte:

[...]Así, pues, todo eso ha quedado cumplido; tú escucha
lo que voy a decir y consérvate un dios su recuerdo.
Lo primero que encuentres en ruta será a las Sirenas,
que a los hombres hechizan venidos allá. Quien incauto
se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso
el país de sus padres verá ni a la esposa querida
ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.
Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan
para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos
y de cuerpos marchitos con piel agostada. Tú cruza
sin pararte y obtura con masa de cera melosa

¹⁷ APOLODORO, 1987. *Biblioteca mitológica*, ed. José Calderón. Madrid: Akal.

el oído a los tuyos: no escuche ninguno aquel canto[...]»¹⁸

Apolodoro (1987, p. 140) especifica las armas, todas musicales, que utilizaban para persuadir a los marineros:

[...]Las Sirenas eran hijas de Aqueleo y Melpómene, una de las Musas; eran Pisínoe, Agláope y Telxiepia. Una de ellas tocaba la cítara, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta, y con estas artes persuadían a los navegantes para que se quedasen; tenían de los muslos para abajo formas de pájaros.[...]

Contenido simbólico presente en el mito: la lira como elemento persuasivo y vinculada a actitudes crueles o vengativas.

AQUILES

Uno de los más famosos héroes griegos y protagonista de *La Ilíada*, Aquiles asedió la ciudad de Troya y fue el encargado de dar muerte a Héctor. Personaje bélico por excelencia, es el único hijo engendrado de un mortal y una diosa (Peleo y Tetis). El tema central de *La Ilíada* es precisamente su cólera difícil de aplacar, donde se nos muestra como un guerrero firme y cruel con sus enemigos. Pero también conocemos otra vertiente del héroe, que nos describe así Grimal (1984, p. 43):

[...]El retrato homérico de Aquiles es el de un joven de gran belleza: cabello rubio, ojos centelleantes y poderosa voz. Desconocedor del miedo, su mayor pasión es la lucha. Es violento y ama la gloria por encima de todo. Pero su carácter tiene facetas más dulces, casi tiernas. Músico, sabe aquietar las preocupaciones con la lira y el canto.[...]

Su educación corrió a cargo de Quirón, el centauro sabio conocedor de diversas artes, entre ellas la música y la medicina. Le enseñó a manejar el arco, lanzar el disco y a tocar la lira. Un pasaje de *La Ilíada* nos narra cómo el héroe bélico por excelencia también se deleitaba con la delicadeza de la música:

¹⁸ HOMERO, 1993. *Odisea*, trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.

[...]Cuando hubieron llegado a las tiendas y naves de los mirmidones, hallaron al héroe deleitándose con una hermosa lira labrada de argénteo puente, que había cogido de entre los despojos cuando destruyó la ciudad de Eetión; con ella recreaba su ánimo, cantando hazañas de los hombres. Patroclo, solo y callado, estaba sentado frente a él y esperaba que el Eácida acabase de cantar. Entraron aquéllos, precedidos por Ulises, y se detuvieron delante del héroe; Aquiles, atónito, se alzó del asiento sin dejar la lira.[...]

Contenido simbólico presente en el mito: la lira relacionada con el arco, vinculada con actitudes crueles o vengativas, utilizada como elemento tranquilizador y como base de la educación.

TÁMIRIS

“Uno de los músicos míticos, compositor de diversos poemas e innovaciones musicales, entre ellas se le atribuye la invención del modo dorio” (Grimal, 1984, p. 490). Destacó en el arte de la lira y quiso rivalizar con las propias Musas. Apolodoro lo narra así:

[...]Y Támiris, que se distinguía por su belleza y en el canto con cítara, rivalizó con las Musas en música y acordó que si él resultara mejor, se uniría a todas, pero si resultara inferior, sería privado de lo que ellas quisieran; resultaron superiores las Musas y le privaron de los ojos y de su arte.[...]

Contenido simbólico presente en el mito: la lira vinculada a la educación, pero también a actitudes crueles o vengativas.

MEGACLO

Megaclo es una de las hijas de Macar, rey de Lesbos. Éste era un hombre violento que maltrataba a su esposa, la madre de Megaclo. El plan que trazó para frenar la crueldad de su padre fue tomar por sirvientas a las siete Musas de Lesbos, a quienes mostró el arte de la lira. Con sus conciertos lograron aplacar la violencia de Macar, quien finalmente comenzó a tratar con dulzura a su mujer:

[...]Macar era rey de los lesbios y siempre se oponía a su mujer. Megaclo se indignaba en favor de su madre. ¿Cómo no? Compró un gran número de estas esclavas misias y las llamó Moisas en el dialecto eolio. Les enseñó a cantar y a tocar hazañas antiguas con la cítara armoniosamente. Tocando sin interrupción y cantando tan bellamente hechizaron a Macar con sus canciones y lograron terminar con su cólera.[...]¹⁹

Contenido simbólico presente en el mito: la lira como elemento persuasivo, protector y tranquilizador.

ERATO Y TERPSÍCORE

Dos de las nueve Musas, hijas de Zeus y Mnemosine. Erato es la representante de la poesía lírica, especialmente la amorosa y sus atributos son la lira y el arco. Su nombre contiene la misma raíz que el dios Eros, con el que comparte el sentimiento amoroso que ambos inspiran. Terpsícore promueve la danza y su atributo es la cítara. Según Grimal (1984) aparece en algunos relatos como la madre de las sirenas y también como madre de Lino, todos ellos personajes relacionados con nuestro instrumento.

[...]Eran, según la tradición, las cantoras de los dioses y protectoras de las artes; nueve en total: Calíope de la poesía heroica, Clío de la historia, Melpómene de la tragedia, Talia de la comedia, Euterpe de la música, Terpsícore de la danza, Erato de la lírica, Polimnia del canto y Urania de la astronomía.[...]

Contenido simbólico presente en el mito: la lira vinculada al arco.

¹⁹ DE ALEJANDRÍA, Clemente, 2008. *Protréptico*, trad. M^a Consolación Isart. Madrid: Gredos.

4. El *logos*: la lira en la filosofía

HERÁCLITO

*FRAGMENTOS*²⁰

“No comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo; ensamblaje de tensiones opuestas, como el del arco y el de la lira.” Heráclito de Éfeso (s.VI a. C.) nombra la lira en uno de los fragmentos que conservamos de sus reflexiones. En el afán por esclarecer el origen de las cosas, si la esencia del ser es única o múltiple y cuál era esa sustancia primordial (temas recurrentes en los primeros filósofos) consideró que todo procede de un mismo principio, el fuego, del cual se hacen todas las cosas, que pueden ser contrarias pero son también una misma cosa al tener el elemento primigenio en común. La lucha de contrarios, tan presente como veremos en los primeros pensadores, es también un tema de gran relevancia en su pensamiento. Con esa lucha, según el propio Heráclito en otro de sus fragmentos, “se unifican las oposiciones y de cosas diferentes brota una bellísima armonía”. Las contradicciones y antítesis son sólo aparentes, pues en realidad pertenecen a diferentes momentos del proceso en que se está desarrollando la realidad. Los contrarios, al encontrarse, dan sentido a la unidad. Los hombres a los que se refiere en el fragmento inicial son a los que acusa de no ser capaces de ver el ser en su totalidad ni de percibir esa armonía invisible provocada por fuerzas opuestas. Así, la lira se establece aquí, junto al arco, curiosamente su antecedente instrumental, como ejemplos de armonía que es reguladora de elementos opuestos. Las cuerdas, tanto del arma como del instrumento, producen una tensión que ha de soportar el cuerpo del artefacto. Dicha tensión ha de ser calculada, ya que en exceso destruiría el objeto y por defecto carecería de utilidad. Este juego de tensiones y equilibrio será uno de los conceptos recurrentes asociados a nuestro instrumento.

Contenido simbólico presente en Heráclito: la lira vinculada al arco, a la lucha de contrarios y utilizada para representar la armonía entre diversas partes.

²⁰ HERÁCLITO, 2015. *Fragmentos*, ed. Alberto Medina y Gustavo Fernández. Madrid: Encuentro.

PLATÓN

*FEDÓN*²¹

[...]SÓC. - Por ejemplo, lo siguiente: el conocimiento de un hombre y el de una lira son dos cosas distintas.

SIM. - ¡Cómo no!

SÓC.- ¿Y no sabes que a los enamorados, cuando ven una lira, o un manto, o cualquier otro objeto que suele usar su amado, les ocurre lo que se ha dicho? Reconocen la lira y al punto tienen en el pensamiento la imagen del muchacho a quien pertenecía. Esto es lo que es un recuerdo. De la misma manera que, cuando se ve a Simmias, muchas veces se acuerda uno de Cebes, y se podrían citar otros mil casos similares.[...]

En el diálogo *Fedón* Platón destina la mayor parte de su discurso a exponer los argumentos a favor y en contra de la existencia de la inmortalidad del alma. Pero incluye muchas más reflexiones y temas fundamentales, entre ellos el relato de la muerte de Sócrates. Parece ser, de hecho, un discurso previo a la muerte en el que recoge las cavilaciones humanas sobre el trance final. Tras una especulación inicial acerca de los contrarios y su origen, los protagonistas del diálogo nos presentan la teoría de la reminiscencia. El conocimiento es un recordar cosas que ya sabemos, conceptos que nuestra alma ya ha aprendido previamente. Si conocemos la esencia de lo que nos rodea, el conocimiento “en sí”, es porque el alma ya lo traía antes de encarcelarse en nuestro cuerpo. Simmias, quien representa a la tradición pitagórica y duda de tal argumento, responde que cuando vemos una lira nos acordamos de su dueño sin necesidad de recurrir a todo ese bagaje de conocimiento previo. Sócrates entra en juego para argumentar que el conocimiento del alma tiene que ver con los conceptos “en sí”, que no es lo mismo la igualdad o la similitud que podemos percibir en objetos y con nuestros sentidos, que el concepto de la igualdad “en sí”, más profundo y cuyo conocimiento traíamos antes de nacer. Se está asociando aquí la lira a conceptos relacionados con el alma, cuando más adelante lira y alma serán conceptos análogos. Este acercamiento nos deja vislumbrar que la lira será

²¹ PLATÓN, 2016. *Fedón*, trad. Luis Gil. Madrid: Alianza.

utilizada como ejemplo en ocasiones de profundo carácter simbólico y junto a conceptos filosóficos elevados como en este caso el alma o la reminiscencia.

[...]SIM.- En esto, creo yo: en el hecho de que sobre la armonía, la lira y las cuerdas se podría emplear el mismo argumento, a saber, que la armonía es algo indivisible, incorpóreo, completamente bello y divino que hay en la lira afinada, pero que la lira en sí y las cuerdas son cuerpos, cosas materiales, compuestas, terrestres y emparentadas con lo mortal. Así, pues, supongamos que, una vez que se rompe o se corta la lira y se arrancan sus cuerdas, alguien sostiene, empleando el mismo argumento que tú, que es necesario que exista todavía aquella armonía y que no se haya perdido. Porque sería de todo punto imposible que dijera que si bien la lira existe todavía, aun cuando hayan sido arrancadas sus cuerdas, y siguen también existiendo éstas que son mortales, en tanto que la armonía, en cambio, que tiene la misma naturaleza que lo divino e inmortal, y con ello está emparentada, perece antes que lo mortal. Antes bien, lo que aquél diría es que es necesario que la armonía exista aún en alguna parte, y que las maderas y cuerdas se pudren antes de que a aquélla le ocurra nada.[...]

[...]SÓC.- ¿Te das cuenta, entonces –continuó-, de que es el sostener esto la consecuencia a que llegas, cuando afirmas, por una parte, que el alma existía, antes incluso de venir a parar a la figura y cuerpo del hombre, y, por otro, que estaba constituida de elementos aún no existentes? Pues efectivamente, la armonía no es cosa de la misma índole que aquello con lo que la comparas, sino que lo que primero nace es la lira, las cuerdas y los sonidos, sin estar aún armonizados, y lo que se constituye en último término y primero perece es la armonía. Así que, ¿cómo va a estar acorde este tu aserto con aquel otro?[...]

En este fragmento se sigue argumentando acerca de la inmortalidad del alma. Sócrates acaba de hacer una disertación mostrando que ésta es indisoluble, cercana a lo divino e inmortal. El alma que parte purificada, especialmente la del hombre que ha filosofado, marcha al morir a la morada de los dioses, mientras que el alma impura no es capaz de abandonar del todo lo corpóreo y se reencarna con los mismos defectos de los que no ha sabido desprenderse. Tras una pausa para la reflexión, Simmias pone en duda los argumentos de Sócrates, utilizando de nuevo la lira como ejemplo. El instrumento físico es un cuerpo material, condenado a la corrupción. Sin embargo, produce una armonía invisible, incorpórea y divina. Según el argumento de Sócrates, cuando lo físico desaparezca tendrá que

permanecer la armonía y eso no ocurre en el ejemplo planteado. Cebes también argumenta poniendo en duda lo dicho por Sócrates, quien finalmente realiza su alegato final a favor de la inmortalidad del alma la cual no depende del ensamblaje de otros elementos así como la existencia de la armonía sí depende de la conjunción de las partes de la lira. Nuestro instrumento se transforma aquí en símbolo de armonía y Platón lo utiliza para presentar una idea, un concepto ininteligible utilizando un artefacto conocido y tangible, acercando una idea casi inabarcable al entendimiento común. La lira como símbolo de armonía seguirá utilizándose a lo largo de los siglos por otros muchos pensadores después de Platón.²²

*LA REPÚBLICA*²³

[...]GLAUC.- Pero no pides que te deje otras [armonías] que las que ahora te nombraba.

SÓC.- Pues no tendremos necesidad de hacer para nuestros cantos y melodías instrumentos de numerosas cuerdas para producir toda clase de armonías.

GLAUC.- Es evidente para mí que no.

SÓC.- Por tanto, no tendremos fabricantes de triángulos, pectis y otros instrumentos de cuerdas y notas numerosas.

GLAUC.- Claro que no.

SÓC.- ¿Y qué?, ¿recibirás en el Estado a los fabricantes de flautas y a los flautistas?, ¿acaso no es ese instrumento el de mayor número de cuerdas y no son una imitación de la flauta esos mismos instrumentos que dan todos los acordes?

GLAUC.- Es evidente.

SÓC.- Te queda, pues, la lira y la cítara, útiles para la ciudad, y en los campos será útil para los pastores una flauta de Pan.

GLAUC.- Seguro, el argumento nos lo señala.

SÓC.- Ciertamente, amigo, nada extraordinario al escoger a Apolo y sus instrumentos en lugar de a Marsias y sus instrumentos.

GLAUC.- ¡No, por Zeus!; es mi parecer.

²² Plotino (*Enéada*), Clemente de Alejandría (*El pedagogo*), Mersenne (*Harmonie Universelle*), Kircher (*Musurgia universalis*).

²³ PLATÓN, 2006. *La República*, trad. Vicente López. Barcelona: Juventud.

SÓC.- ¡Por el perro!, sin darnos cuenta hemos purificado la ciudad que hace poco decíamos infectada.

GLAUC.- Y nosotros nos hemos portado sabiamente.[...]

En *La República* Platón nos expone sus ideas acerca de la justicia, cómo afecta a los hombres y cómo debería ser la ciudad-estado ideal, impregnada de una concepción elevada de la moral. Como en otros diálogos interviene Sócrates junto a otros personajes (en este caso Glaucón, Polemarco, Trasímaco, Adimanto, Céfalo y Clitofonte). En el libro III, Sócrates habla a Adimanto explicando cómo debería ser la educación de los guerreros, los hombres valientes del estado, en cuanto a su contacto con la poesía y la música. Referente a la primera, censura y propone eliminar los versos mitológicos de los poemas homéricos que atribuyen defectos humanos a los dioses y héroes por temor a que la lectura de dichos relatos pueda desestabilizar a los hombres valientes. Se refiere a los pasajes en que se induce al temor a la muerte o en que los personajes sufren o muestran cierta debilidad, temiendo que al escucharlos puedan contagiarse de dichas actitudes. Tampoco acepta la risa o la hilaridad, la mentira; considera Sócrates que el conocimiento de estos defectos puede llevar a la imitación de los mismos. De hecho, el buen narrador de historias debe ser el que imite la manera de expresarse de los hombres virtuosos y se exprese con su propio discurso cuando relate los hechos de los personajes de menor nivel moral.

A continuación Sócrates, ahora junto a Glaucón, explica cómo debe ser la música que infunda justicia y eduque de manera adecuada. Al igual que con la poesía, debe imitarse todo aquello que inculque una buena educación en los habitantes del Estado. En el caso de la música es la armonía (más concretamente los modos, cada uno asociado a un *ethos*) que caracteriza lo que escuchamos y, por tanto, lo que imitaremos. Al ser sólo dos tipos de modos los propicios para la educación (los que llevan a la acción valiente y a la moderación), los instrumentos propios de esta música han de ser sencillos y no necesariamente producir muchas notas. Descarta los “triángulos” (curiosamente, instrumentos con forma de arpa pero de numerosas cuerdas) y las flautas (que también son capaces de emitir un gran número de sonidos diferentes). Se queda así, con los instrumentos propios de

una educación sabia y recta: la lira y la cítara. Además, los relaciona directamente con Apolo y nombra el duelo musical entre éste y Marsias, enfrentamiento simbólico entre los instrumentos de viento y los de cuerda del que salen victoriosos estos últimos, considerados más elevados. Una de las principales diferencias entre ambas familias de instrumentos es que los de cuerda permitían a la vez que la ejecución puramente musical, el canto. Y con él, la proclamación de textos que podían contribuir a la correcta educación de quien escuchaba. Sin embargo, los instrumentos de viento llevaban al puro éxtasis rítmico siendo muy limitada su capacidad moralizadora.

[...]TRAS.- Pues, ¿cómo no?, el que tiene tales condiciones se parece a los que las tienen, pero el que no, se diferencia.

SÓC.- Bien. Así, ¿cada uno de los dos es tal cuales son aquellos a quienes se parecen?

TRAS.- Pero, ¿qué [otra cosa] es?

SÓC.- Sea, Trasímaco. ¿[Puedes] decir que uno es músico y que el otro no lo es?

TRAS.- En efecto.

SÓC.- ¿Cuál de los dos es inteligente y cuál no lo es?

TRAS.- Sin duda inteligente, el músico, y necio, el que no es músico.

SÓC.- ¿Y acaso no será bueno también en las cosas que sea inteligente, y el otro, malo en las que sea necio?

TRAS.- Sí.

SÓC.- ¿Y qué, en lo referente al médico?, ¿no es también eso mismo?

TRAS.- Eso mismo.

SÓC.- ¿Te parece a ti, excelente varón, que un músico, al templar su lira, quiere sobresalir sobre un músico y aventajarle en el tensado y en el aflojado de las cuerdas?

TRAS.- No me parece.

SÓC.- ¿Y qué?, ¿sobre un ignorante en música?

TRAS.- Forzosamente.[...]

Libro I. Sócrates y Trasímaco exponen sus ideas sobre las características del hombre justo y el injusto, tema central del texto platónico. Llegan a la conclusión de que el hombre justo quiere desmarcarse del injusto, superarle en virtud. Mientras que el injusto quiere superar tanto al justo como al que no lo es, tanto a su igual como a su contrario. Así, el hombre justo es bueno y discreto,

mientras que le injusto es ignorante y atrevido. En medio de esta diatriba dialéctica, como ejemplo ilustrativo para comprender mejor lo expuesto, nombra Sócrates al músico y al médico, confirmando que ambos se desmarcan de sus contrarios (del no músico y del no médico). El músico que afina la lira no quiere superar al semejante, a otro músico que también afina su lira, sino que su esencia está más cercana a ser el contrario del que no sabe afinar. No es casualidad la ejemplificación mediante dos profesiones consideradas propias de hombres justos y valiosos para la ciudad-estado ideal y que ya hemos encontrado en los mitos: medicina y música como disciplinas semejantes o al menos siempre cercanas.

[...]SÓC.- Cuando deba guardarse una podadera, ¿la justicia [es] útil para la comunidad y para el individuo?; pero cuando deba usarse, ¿[es] el arte del viñador?

SIM.- Al parecer.

SÓC.- ¿Dirás también que, cuando sea necesario guardar un escudo y una lira y no deban usarse, es útil la justicia, pero cuando deban usarse, que es el arte del hoplita y el del músico?

SIM.- Es necesario [convenir en ello].

SÓC.- Y, en general, con respecto a todas las demás cosas, ¿la justicia es inútil en el uso de cada cosa y útil cuando no se hace uso de ella?

SIM.- Así lo parece.[...]

Continuando con las disquisiciones acerca de la justicia, se debate ahora para qué es útil. Según Simónides, la justicia sería el arte de hacer beneficios a los amigos y daños a los enemigos. De hacer bien para lo que está concebida y mal para lo contrario. Con esta lógica se pone el ejemplo, de nuevo, del médico que es útil para curar y capaz también de hacer mal a la salud de quien disponga. Así, cada profesión o cada especialidad es útil para lo que ha sido concebida, mientras que cuando no sea necesario ese conocimiento, para el resto de ocasiones es la justicia la que actúa. De ahí el ejemplo de la lira y el escudo, que se guardan cuando no se utilizan y son útiles en el momento que se desarrolla el arte militar o la música. Es curiosa, de nuevo, la relación de conceptos y de ejemplos similares a los que hemos encontrado en los textos mitológicos: Platón acerca la ciencia de la música, la medicina y la guerra: habla de la lira, el escudo y el médico. De la misma manera, en la mitología personajes como Quirón eran sabios que dominaban y enseñaban el arte de la medicina, la guerra y la música, siendo la lira

el instrumento predominante. Vemos cómo los conceptos de curación, educación y conflicto están siempre relacionados, con la lira como elemento cohesionador.

*EL BANQUETE*²⁴

[...]ERIX.- Dice, en efecto, que lo uno siendo discordante en sí concuerda consigo mismo, como la armonía del arco y de la lira. Mas es un gran absurdo decir que la armonía es discordante o que resulta de lo que todavía es discordante. Pero, quizás, lo que quería decir era que resulta de lo que anteriormente ha sido discordante, de lo agudo y de lo grave, que luego han concordado gracias al arte musical, puesto que, naturalmente, no podría haber armonía de lo agudo y de lo grave cuando todavía son discordantes. La armonía, ciertamente, es una consonancia, y la consonancia es un acuerdo; pero un acuerdo a partir de cosas discordantes es imposible que exista mientras sean discordantes y, a su vez, lo que es discordante y no concuerda es imposible que armonice. Justamente como resulta también el ritmo de lo rápido y de lo lento, de cosas que en un principio han sido discordantes y después han concordado. Y el acuerdo de todos estos elementos lo pone aquí la música, de la misma manera que antes lo ponía la medicina.[...]

En *El Banquete* Platón entremezcla el diálogo con la alusión a discursos proclamados por diversos personajes, formándose un texto complejo lleno de referencias. Antes del discurso central, el de Sócrates, se pronuncian otros cinco siendo el tema central el amor o Eros. Comienza Fedro presentándonos a Eros como el más antiguo de los dioses y venerando al amor como fuerza que impulsa al hombre a actuar. A continuación habla Pausias desvelando la doble naturaleza de Eros: Pandemos, inclinado hacia el amor al cuerpo, a lo físico y mortal. Y Uranio, el amor elevado, el del alma, inmortal y bello. Es entonces el turno de Eríximaco, quien propone una armonía entre ambos, una reconciliación de los opuestos haciendo alusión al pasaje de Heráclito que ha abierto este capítulo. El acuerdo entre contrarios es un concepto recurrente que parece tener siempre presente a la lira como ejemplificación. La armonía de las partes, bien sea en música, en medicina o en moral, es un tema constante en los primeros pensadores quienes iban en busca del ensamblaje perfecto entre elementos opuestos.

²⁴ PLATÓN, 1988. *DIÁLOGOS III: Fedón, Banquete, Fedro*, ed. García Gual, Martínez Herdández y Lledó Íñigo. Madrid: Gredos.

Encontrar el equilibrio entre las partes es acercarse a los ideales de justicia para Platón y de virtud para Aristóteles y utilizan conceptos musicales como armonía, concordancia, consonancia o acuerdo para representarlos.

*PROTÁGORAS*²⁵

[...]PROT.- Después de eso, al enviarlo a un maestro, le recomiendan mucho más que se cuide de la buena formación de los niños que de la enseñanza de las letras o de la cítara. Y los maestros se cuidan de estas cosas, y después de que los niños aprenden *las* letras y están en estado de comprender los escritos como antes lo hablado, los colocan en los bancos de la escuela para leer los poemas de los buenos poetas y les obligan a aprendérselos de memoria. En ellos hay muchas exhortaciones, muchas digresiones y elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con emulación, los imite y desee hacerse su semejante. Y, a su vez, los citaristas se cuidan, de igual modo, de la sensatez y procuran que los jóvenes no obren ningún mal. Además de esto, una vez que han aprendido a tocar la cítara, les enseñan los poemas de buenos poetas líricos, adaptándolos a la música de cítara, y fuerzan a las almas de sus discípulos a hacerse familiares los ritmos y las armonías, para que sean más suaves y más eurítmicos y más equilibrados, y, con ello, sean útiles en su hablar y obrar. Porque toda vida humana necesita de la euritmia y del equilibrio.[...]

En *Protágoras* se trata el tema de la virtud, poniendo en cuestión si ésta se puede transmitir o enseñar. Sócrates ha conocido a Protágoras, eminente sofista, del que queda embelesado por su sabiduría a la que considera la más alta forma de belleza. Ambos se sumergen en un diálogo defendiendo Protágoras que la virtud puede ser transmitida a sus alumnos y Sócrates que eso no es posible, para terminar opinando cada uno lo contrario a sus argumentos iniciales.

Sócrates le pregunta al comienzo de su debate qué es aquello que enseña a sus discípulos (en este caso a Hipócrates, quien está deseoso de seguir al sofista). Protágoras defiende que la virtud puede ser enseñada y de hecho es algo que los maestros practican en su instrucción. Dentro de las materias básicas (cálculo,

²⁵ PLATÓN, 2004. *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, trad. Javier Martínez. Madrid: Alianza.

astronomía, geometría y música), cuando el alumno ha aprendido a dominar el instrumento, los versos asociados a él y la propia disciplina musical le inculcan sin esfuerzo otros valores más allá de los estrictamente artísticos. El aprendizaje de la cítara es sinónimo para Protágoras de equilibrio y euritmia, valores que según él mismo toda vida necesita. Las características con las que define la música propicia para la educación nos remiten a lo apolíneo: suave, eurítmico, equilibrado (aunque como hemos visto en el capítulo dedicado a la mitología, Apolo tenía también otra vertiente mucho más violenta e impulsiva) y, por supuesto, a su atributo principal: la lira o cítara. Dice Protágoras además que “fuerzan las almas de sus discípulos a hacerse familiares los ritmos...” describiendo de nuevo la música de cítara como un arma que llega directamente al alma, a lo más elevado del ser humano, cuyo poder es el de educar rectamente.

*GORGIAS*²⁶

[...]Porque este hijo de Clinias cada vez dice algo distinto, al contrario, la filosofía dice siempre lo mismo. Dice lo que ahora te ha causado extrañeza, pues tú mismo has asistido a la conversación. En consecuencia, o refútala, como decía antes, y demuestra que cometer injusticia y no sufrir el castigo, cuando se es culpable, no es el mayor de todos los males, o si dejas esto sin refutar, por el perro, el dios de los egipcios, Calicles mismo, oh Calicles, no estará de acuerdo contigo, sino que disonará de ti durante toda la vida. Sin embargo, yo creo, excelente amigo, que es mejor que mi lira esté desafinada y que desentone de mí, e igualmente el coro que yo dirija, y que muchos hombres no estén de acuerdo conmigo y me contradigan, antes de que yo, que no soy más que uno, esté en desacuerdo conmigo mismo y me contradiga.[...]

En *Gorgias* reflexiona Platón sobre la retórica, su uso, definición y qué relación tiene con la ética. En un momento del diálogo se está debatiendo acerca de la injusticia y sopesando si es peor cometerla o sufrirla. Sócrates interpela a Calicles, mostrándole las contradicciones en sus argumentos y reprochándole que en ocasiones se deje llevar por las ideas de aquellos a los que aprecia, más que por las suyas propias. Así, Sócrates explica que prefiere llevar la contraria a cualquiera o, como metáfora, tener su lira desafinada o que desentone el coro que

²⁶ PLATÓN, 2004. *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, trad. Javier Martínez. Madrid: Alianza.

dirige, antes que contradecir sus propias ideas. Será común el empleo de términos relacionados con la afinación, desafinación, tensión, distensión, consonancia, disonancia, etc. para ejemplificar conceptos que, como en este caso, quizás no tengan una relevancia filosófica crucial en el conjunto del texto, pero sirven para comprender mejor el significado que se le quiere dar a ese pasaje.

[...]SÓC.- ¿No es posible agradar al mismo tiempo a muchas almas reunidas sin preocuparse de lo que es mejor para ellas?

CAL.- Yo creo que sí.

SÓC.- ¿Puedes, entonces, decir cuáles son las actividades que producen esto? Mejor aún, si quieres, voy a preguntarte, y si alguna de las que nombro te parece que es de las que lo consigues, dílo, y si te parece que no, di que no. En primer lugar, tocar la flauta ¿no te parece, Calicles, que es una de las ocupaciones que busca sólo nuestro placer sin preocuparse de nada más?

CAL.- Me parece que sí.

SÓC.- ¿No te parece también que buscan lo mismo todas las actividades semejantes, por ejemplo, tocar la cítara en los concursos?

CAL.- Sí.

SÓC.- ¿Y el entrenamiento de los coros y la composición de los ditirambos? ¿No te parece que están en el mismo caso? ¿Crees que Cinesias, hijo de Melete, se preocupa de decir cosas que hagan mejores a los que las oyen, o solamente de lo que va a agradar a la multitud de espectadores?

CAL.- Esto es evidente, Sócrates, respecto a Cinesias.

SÓC.- ¿Y su padre Melete? ¿Crees que tenía en cuenta el bien cuando cantaba acompañado de la cítara? ¿O ni siquiera tenía en cuenta el placer, pues molestaba con los cantos a su auditorio? Pero piénsalo, ¿no crees que todo canto con acompañamiento de la cítara y la composición de los ditirambos han sido inventados para causar placer? [...]

En este fragmento Sócrates y Calicles continúan desgranando las características de la retórica y sus peligros. Plantea Sócrates que hay actividades como la cocina que sólo buscan causar placer al cuerpo y se desarrollan a través del hábito sin un estudio minucioso y pormenorizado, no así como la medicina, cuyo estudio es más profundo y no sólo busca el placer. Así pone sobre la mesa Platón el problema de la búsqueda de placer en sí, por el puro placer, sin ninguna connotación educativa o moral, algo que considera un peligro para la ciudad-

estado ideal. Plantea entonces a Calicles si conoce alguna actividad en la que se pueda agrandar no a una sola, sino a muchas almas a la vez “sin preocuparse de lo que es mejor para ellas”. Llegan a la conclusión de que la música acompañada de palabra puede llegar a convertirse en un tipo de adulación o de medio para convencer a los que están escuchando. Platón desvela aquí, como hemos dicho, su preocupación por la educación y la influencia que tiene la retórica en los posibles gobernantes responsables de la *polis*. Confiere gran importancia a la influencia que la música ejerce, debiendo cuidar tanto lo que suena como lo que se dice por ser armas muy potentes. La educación debe huir del mero placer y de la exaltación del ocio, vicios que encontramos en los concursos de cítara y que Platón censura en el texto.

Contenido simbólico presente en Platón: la lira como elemento persuasivo, tranquilizador y educativo, vinculada a la lucha entre contrarios pero también utilizada para simbolizar la armonía entre partes.

ARISTÓTELES

*ÉTICA A NICÓMACO*²⁷

[...] Si la función del hombre es la actividad del alma conforme a la razón, o no sin la razón, y si decimos que genéricamente es la misma la acción de «tal hombre» y la de «tal hombre competente» (como, por ejemplo, la de un citarista y la de un citarista competente, y esto sucede sencillamente, claro está, en todos los casos), porque la superioridad debida a la excelencia se suma adicionalmente a la actividad - pues propio del citarista es tocar la cítara, mas tocarla bien lo es del bueno... si ello es así, entonces el bien humano es una actividad del alma conforme a la virtud, y, si las virtudes son más de una, conforme a la mejor y la más completa-. Y -todavía más- en una vida completa, pues una sola golondrina no hace verano, ni tampoco un solo día: y así ni un solo día ni un corto tiempo hacen al hombre feliz ni próspero.[...]

²⁷ ARISTÓTELES, 2012. *Ética a Nicómaco*, trad. José Luis Calvo. Madrid: Alianza.

En *Ética a Nicómaco* reflexiona Aristóteles sobre la felicidad y nuestro modo de alcanzarla. Comienza con un planteamiento lógico: si todas nuestras acciones prácticas tienen como fin alcanzar el bien, debe haber un bien último, el bien propio del hombre. Éste es la felicidad o *eudaimonia* (o más bien “el buen vivir”) y en el texto va desgranando su significado y las posibles maneras de alcanzarla. En el libro I comienza el análisis del término planteando que de igual manera que hay un bien propio del hombre, las demás actividades también poseen su propio bien, que es la actividad o función que les corresponde. Como ejemplo nombra al citarista, cuya actividad no es sólo la de ejercitar la ejecución de la cítara, sino también el hacerlo con excelencia. Es quizás un ejemplo anecdótico ya que no quiere con la cítara ejemplificar en este caso ningún concepto moral elevado, pero no deja de ser llamativo que utilice precisamente a un citarista, y no otro tipo de instrumentista, cuando está hablando de obtener la excelencia en una actividad.

*METAFÍSICA*²⁸

[...]En las exposiciones relativas a la entidad quedó dicho, por lo demás, que todo lo que llega a ser, llega a ser algo, a partir de algo y por la acción de algo, y que esto último es de la misma especie que aquello. Por lo cual es manifiestamente imposible que alguien sea constructor sin haber construido nada, o citarista sin haber tocado en absoluto la cítara. Y es que el que está aprendiendo a tocar la cítara aprende a tocar la cítara tocándola, y lo mismo en los demás casos.[...]

La *Metafísica* de Aristóteles fue denominada así posteriormente a su muerte por Andrónico de Rodas, quien aunó una serie de textos complejos y, en cierta manera, dispares entre sí. Por ello, se tratan en este corpus muy diversos temas, como qué puede ser afirmado sobre la existencia de las cosas, los tipos de causa, de forma, la existencia de objetos matemáticos o el concepto de dios.

En el libro IX se está definiendo el concepto de acto y potencia y se llega a la conclusión de que la realidad es la realización de algo que tenía el potencial de ser realizado y que necesita la acción para llevarse a cabo. Uno de los ejemplos

²⁸ ARISTÓTELES, 1994. *Metafísica*, trad. Tomás Calvo. Madrid: Gredos.

que propone es el de un guitarrista que sólo puede llegar a serlo practicando la acción de tocar. Al igual que en el texto anterior de Aristóteles, la importancia radica aquí en la elección del instrumentista para plantear los ejemplos, y no el caso concreto en el que no se le atribuye a la lira ninguna carga metafórica. Lo que queremos destacar es el uso común que se hacía de ella en los escritos, síntoma de lo habitual que debía ser su práctica y del elevado concepto simbólico que poseía.

[...]Y todas estas cosas se dice [que son capaces] bien solamente porque cabe que se produzcan o no se produzcan, bien porque cabe que se produzcan perfectamente. Y, desde luego, este último tipo de potencia se da también en las cosas inanimadas, por ejemplo, en los instrumentos: se dice en efecto, que tal lira es capaz de sonar, pero tal otra no, cuando no suena bien.[...]

El libro V es un “léxico filosófico” en el que encontramos una lista de términos y sus definiciones. Nombra la lira en el momento en que está ahondando en los conceptos de potencia y capacidad para incluir también a los objetos inanimados.

*POLÍTICA*²⁹

[...]El hombre bueno puede hacer buen uso de la pobreza, la enfermedad y los demás infortunios, pero la felicidad consiste en sus contrarios (también esto está definido en los *Tratados de Ética*, que el hombre bueno es aquel para quien, a causa de su virtud, los bienes absolutos son bienes, y es evidente que el uso que haga de ellos será también, necesariamente, bueno y noble en sentido absoluto); y por ello los hombres suelen pensar que los bienes exteriores son causa de la felicidad, como si la causa de tocar con brillantez y destreza la cítara se asignase como causa a la lira más que al arte.[...]

Textualmente “los asuntos relacionados con la *polis*” en la *Política* de Aristóteles se habla de la ciudad en relación al hombre, su organización y

²⁹ ARISTÓTELES, 1999. *Política*, trad. Manuela García. Madrid: Gredos.

reflexiona sobre cuál puede ser el mejor régimen que la gobierne. El libro V trata sobre las características de una supuesta ciudad perfecta y de cómo se plantearía la educación de los ciudadanos. Un buen gobierno sería el que genera felicidad y esta felicidad, de la que ya se ha reflexionado en *Ética a Nicómaco*, es el uso correcto de la virtud. Es decir, es tan importante la virtud misma como el uso que se le dé. De ahí el ejemplo que propone con la lira, donde no hay que confundir la causa del arte musical con el instrumento en sí, sino poner en valor el buen uso que hacemos de la lira. En este caso el instrumento sería una metáfora del buen gobierno, manejar la *polis* o manejar la propia existencia es como tañer una lira o cítara (la traducción las utiliza como sinónimos), lo importante no es el objeto en sí, sino el saber cómo manejarlo; decidir cuándo tensar y cómo afinar las cuerdas se convierte aquí en sinónimo de conocer cómo manejar los asuntos de la *polis*.

Contenido simbólico presente en Aristóteles: la lira como lucha de contrarios, armonía entre partes y arma educativa.

5. Conceptos relacionados con la lira

5.1 El arco

Los instrumentos musicales han sido vistos desde sus inicios como recipientes sagrados en los que sus vibraciones no representan meramente algo físico, sino que aluden al mundo de lo sagrado, de lo sobrenatural. Según Andrés (2008, p. 13), “lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso más tardío”. De esta manera, la mera escucha de lo que nos rodea no sólo pone en alerta y previene de posibles peligros al hombre prehistórico, sino que se transforma en el lenguaje entre nosotros los mortales y lo desconocido a lo que todavía no puede darle nombre ni forma, pero que intuye como poderoso y necesario para su existencia. En esta relación primitiva, natural y espontánea del hombre con su entorno, el sentido del oído cobra una relevante importancia.

Como nos cuenta Andrés (2008) *sruti* es un término presente en los escritos sagrados hindúes que significa “audición”, “lo oído” y que simboliza la revelación suprema o el acto que muestra una verdad intemporal. En el *Libro tibetano de los muertos*, cuando el hombre fallece se ha de repetir una oración en su oído para que llegue a la parte interna, atemporal donde quedará grabada para siempre. El oído ha estado siempre vinculado a lo más profundo del ser. Nietzsche, por ejemplo, pondrá en duda el privilegio del que goza el sentido de la visión dentro de la cultura occidental (sentido relacionado con la lógica, la reflexión), en detrimento del oído, ligado a la oscuridad, la profundidad y lo ancestral.³⁰

R. Andrés (2008, p. 21) describe con gran belleza lo que pudo ser la génesis del sonido:

[...]El despertar del inconsciente al sonido del mundo llegará a convertirse en lo que hoy entendemos por música, fruto de esa ósmosis acústica que se produce entre el adentro y el afuera, y efecto de la observación de cómo la materia sonora, ahormada

³⁰ En *El crepúsculo de los ídolos* o *Cómo se filosofa con un martillo* Nietzsche trata de quebrar algunos de los valores tradicionales de la metafísica establecidos por pensadores anteriores a él. Observa que nadie se había planteado golpear estos valores para observar qué respuesta obtenemos; y dicha respuesta no será captada por otro sentido más que por el oído, será un eco, un “sonido a hueco que habla de entrañas llenas de aire”.

o no en una estructura, deviene un modo de relación y organización humanas, una puesta en común de lo inexplicable.[...]

Y es precisamente de esa observación desinteresada primitiva, movida en un primer momento por instintos de supervivencia e inflamada en algún momento posterior por la curiosidad acerca de lo percibido, de donde provienen las primeras facturas de instrumentos musicales. Del arco cazador y el accidental descubrimiento del sonido producido por la cuerda pulsada, surgió el primer tipo de instrumentos cordófonos, lo que conocemos genéricamente como liras o arpas. Forma de arco que aún conservan los instrumentos actuales, modificados en su mecanismo para adaptarlos a las diversas necesidades armónicas de cada etapa, pero idénticas en la forma primigenia, en la forma pura y simple de un arco.

Así, como hemos visto en diferentes mitos, es común la asociación de dos atributos en un mismo dios: la lira (o la cítara) y el arco. Apolo es el mayor representante de esta unión de instrumentos: uno para la lucha y otro para el deleite. Sin embargo, unidos por la tensión de sus partes que han de estar en equilibrio para cumplir su función. El arquero-guerrero sabe templar el arco, elegir la ocasión y el objetivo, la tensión adecuada. La manera de templar el arma es también la manera de manejar las pasiones internas, por lo que el arco o la lira, aparentemente contrarios, se transforman en símbolos psicológicos que nos llevan de lo mitológico-musical directamente a lo político.

5.2 Lucha de contrarios.

La mitología clásica nos ofrece en muchos de sus relatos un juego de oposiciones. Como indica Pierre Grimal (1984) podríamos considerar al mito como “una ley orgánica de la naturaleza de las cosas”. Es decir, un relato que extrae la esencia misma de los acontecimientos, donde lo anecdótico es la excusa para plantear problemas universales y trascendentes. A pesar de lo enredadas que en ocasiones pueden acabar las historias, con muchos personajes entrelazados y parentescos diversos, el sustrato que extraemos es un concepto sencillo: podemos estar hablando de la envidia, del amor, la lealtad, la lujuria o la creación. Y una

manera de dar relevancia a un concepto es enfrentarlo a su contrario para que de una manera didáctica el espectador del mito tenga claro de qué se está hablando en realidad, a pesar de la amalgama de tramas y protagonistas.

En la cosmogonía griega, plasmada en la *Teogonía* de Hesíodo, encontramos el primer dúo de contrarios: al principio existía sólo el Caos (sobre el cual, como veremos, reflexionarán los primeros filósofos). Tras el Caos, surge de la nada Gea, la Tierra, quien sin necesidad de ningún elemento masculino engendró a Urano, el Cielo. Toda la descendencia futura de esta primera pareja de divinidades será un intento por compensar el Caos inicial. Surgen Érebo, la tiniebla absoluta y la Noche, que engendran a sus opuestos: Éter, el aire y la luz y al Día. También aparece Eros, el amor, y Tártaro, el abismo sin fin. De la unión de la primera pareja de divinidades, Gea y Urano, surge la primera estirpe divina que luchará en dos bandos por el poder celeste: los Titanes (representantes del orden primigenio), estarán en permanente lucha con sus hermanos los Cíclopes y los Centímanos (paladines del orden olímpico). Crono, el más joven de los Titanes, destrona a Urano y funda un segundo reinado de divinidades. Lo hace castrando a su padre, de cuyos restos nacerán seres opuestos: de su sangre surgen las Erinias, seres furiosos y vengativos, pero del contacto de sus genitales con el mar surgirá Afrodita, diosa del amor y la belleza. Como observamos en este primer relato del comienzo de las cosas, según la tradición clásica, en la búsqueda del equilibrio y del orden siempre tiene que haber un elemento discordante. La clave está en que no lo consideran como un ingrediente negativo, sino todo lo contrario. El Caos es un elemento generador y creador, de hecho el elemento primigenio del cual surge todo lo demás. Y los elementos contrarios no son excluyentes, sino necesarios unos para los otros. La Noche no existiría sin el Día, ni Éter sin Érebo, son un ciclo de elementos opuestos que se van alternando para poder mantener el equilibrio y huir del Caos inicial. Y la idea que equilibrará el choque de opuestos en los primeros pensadores, como veremos en el siguiente punto, será el concepto de armonía.

Si hay un pensador que pone de relevancia esta lucha de contrarios que estamos desgranando en nuestro trabajo, es Nietzsche en su ópera prima *El*

nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música publicada en 1871 y reeditada posteriormente como *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y Pesimismo*. Fue él quien opuso en su texto los términos de apolíneo y dionisiaco, presentando a ambas divinidades “como modelos ejemplares de dos actitudes específicas de la cultura griega” (Arcella 2007). Nietzsche es consciente de la tradición germánica en teoría del arte, especialmente por parte de Winckelmann, de asociar al espíritu helénico el carácter de *apolíneo*, es decir, de equilibrado, luminoso y heroico. Sin embargo, Nietzsche lo asocia además a lo escultórico y a lo visual, pero piensa que falta otro elemento fundamental para poder hablar del espíritu helénico y en concreto de su tragedia: *lo dionisiaco*. Recordemos la importancia que daba Nietzsche al sentido del oído, que como hemos visto anteriormente trataba de poner en valor ya que consideraba que había sido menospreciado a favor de la vista. Así, Dioniso representa al espíritu musical, a la escucha, la embriaguez y a todo aquello que captamos por medio de la intuición. Apolo es, al contrario, el sentido de la vista, lo escultórico y lo relacionado con lo comprensible, la realidad que se puede palpar y comprender. Nietzsche considera que la tragedia ática no puede concebirse sin las dos fuerzas opuestas.

[...]La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía.[...] ³¹

Nietzsche relaciona el arte con el sueño, no con la vigilia que es pura apariencia. Durante el sueño aparece el fondo del ser y la manera de extraerlo es entrar en éxtasis, algo difícil de alcanzar con la mesurada música apolínea. Sin embargo, deja claro también que ambas fuerzas se necesitan, lo apolíneo no se sustenta sin lo dionisiaco y viceversa, reflexión que nos recuerda la importancia de la lucha de contrarios que en realidad se enfrentan, como las partes del arco, para poder mantenerse en equilibrio. El pueblo griego disfrutaba de la serenidad

³¹ NIETZSCHE, Friedrich, 2007. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

de Apolo, pero un sustrato de sufrimiento, de necesidad de vorágine y de tocar la esencia misma de lo humano, les llevó a adorar también a Dioniso. También en Nietzsche (2007):

[...] ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo “titánico” y lo “bárbaro” eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémosnos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca.[...]

Es interesante en este momento citar el estudio de Arcella en el que recuerda algunos de los momentos más violentos y desequilibrados de Apolo, resaltando que también posee una vertiente no tan *apolínea*. Bien sea con su arco o en forma de plagas, no duda en ejercer poder y eliminar a sus enemigos cuando lo considera necesario. Uno de los capítulos más conocidos y relacionados con el arte musical es el duelo que protagoniza junto al sátiro sileno Marsias, que ya hemos desgranado en este trabajo. Como sabemos, ganó Apolo y como castigo colgó a su contrincante de un árbol y lo desolló sin piedad. También mató a los gigantes Otus y Efialtes por tratar de escalar el monte Olimpo y guió la flecha con la que Paris alcanzó el talón de Aquiles y acabó con su vida. Vemos así en Apolo la unión de conceptos opuestos: es equilibrio, pero también es caos; es arte pero también es guerra.

5.3 Armonía

El origen de la palabra *armonía* nos llega del latín *harmonia*, derivado del griego *armós*: ajustamiento, articulación. Su cometido es juntar varios elementos en un orden placentero. Por lo tanto necesitamos de varias premisas: que exista la multiplicidad, que exista un caos y que se produzca un cambio, un movimiento, tras el cual hay una mejora o un ajuste de la situación inicial. Las primeras reflexiones sobre este asunto las encontramos en la filosofía presocrática, que representa precisamente el paso del *mito* al *logos*. Si hay un nexo común en lo referente al concepto de *armonía* es la existencia de un elemento

caótico/separador (el Caos, el Apeiron, el no-Ser, la Discordia, el Odio, la ignorancia) al que hacer frente mediante otro aglutinador, produciéndose así una armonía compensatoria.

Los milesios, influidos por los relatos de Hesíodo y Homero que hemos esbozado anteriormente en nuestro trabajo, creían en un Caos inicial parecido al de esas cosmogonías. Anaximandro lo llamó *apeiron*, una masa informe inicial de la que todo surge. En un ciclo eterno, los fragmentos de materia salen expulsados para volver a retornar al *apeiron* cerrando y comenzando de nuevo el ciclo. Así, la Injusticia cósmica del desapego queda compensada por la Justicia del retorno, lo que podríamos considerar en este caso la armonía de los contrarios. Si alguna escuela presocrática ha destacado por su estudio de la armonía, es la pitagórica. Al percatarse de la relación numérica entre los sonidos de la escala y la longitud de las cuerdas de la lira, no dudaron en aplicar el concepto de armonía al universo entero. Los elementos de las cosas son distintos y opuestos por la introducción del concepto de no-ser (limitado-ilimitado, par-impar, unidad-pluralidad) por tanto, es necesario un vínculo (*krasis*) coordinador, es decir, la armonía. Para los pitagóricos los números forman la esencia de los seres, así que el número como elemento y la armonía como vínculo, son los principios constitutivos de las cosas. Todo el universo está regido por una regularidad matemática, pues incluso las esferas celestes están situadas a distancias proporcionales a la relación que existe entre el sonido y la longitud de las cuerdas sonoras, de donde resulta una armonía celestial, imperceptible por haber existido siempre, concepto que ampliaremos enseguida.

Para Heráclito esa armonía subyacente, que no vemos por estar siempre presente la denominó Logos, lo que equilibra la Discordia y la Concordia. Algo parecido establecía Empédocles con sus conceptos del Amor y el Odio, en conflicto hasta que el Amor unió lo disgregado por el Odio. Además, la salud correspondía a la armonía entre los cuatro elementos de que estamos formados.

Para Sócrates, debido a su implicación moral, la armonía sería la correcta decisión en nuestros actos, que han de ser virtuosos y llevarnos al bien. En definitiva, un equilibrio entre las pasiones (dado el carácter hedonista de su

filosofía) y la sabiduría que es la que nos lleva a la virtud. Platón observó la armonía del universo, que en su pensamiento es una imitación de los ejemplares del mundo superior de las Ideas. La misma virtud se puede definir como armonizadora, pues la virtud fundamental (la Justicia), tiene por función introducir concordia entre los múltiples elementos que integran el compuesto humano y social. Por su lado, Aristóteles trata directamente el tema de la armonía en su *De anima*. Rechaza incluir esa idea en el alma, ya que considera que el movimiento no es propio de la armonía y, sin embargo, es la característica esencial del alma. Aristóteles piensa que encaja mejor con el concepto de salud corporal más que con las afecciones del alma. Podríamos, sin embargo, encontrar una lucha de contrarios y la búsqueda de la concordia en su concepto del término medio. Tenemos una multiplicidad de comportamientos que elegir y debe haber una ley ordenadora, un equilibrio para escoger entre extremos. Por ejemplo: en el término medio está la virtud del valor (entre el miedo y el atrevimiento); en el término medio está la virtud de la templanza (entre la insensibilidad y la intemperancia). Será la Sabiduría, el grado más elevado de virtud, y el hábito lo que equilibre esa balanza, pudiendo considerarla como la armonizadora de nuestro carácter.

Como vemos, el concepto de armonía ha estado muy presente durante los primeros pasos de la filosofía occidental. Hay ciertos elementos en común que se han mantenido durante el planteamiento: la multiplicidad (diversidad de mundos físicos, de bienes, de tipos de alma), la lucha de contrarios y la aparición del elemento aglutinador. Otros pensadores tienen una visión diferente, como Parménides, cuyo Ser único, impenetrable de no-ser no genera ninguna necesidad de armonización, ya que es estable por sí mismo y autosuficiente.

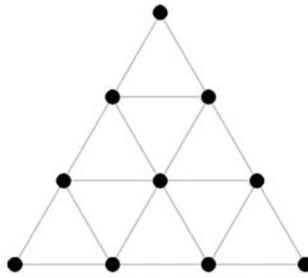
5.4 Armonía de las esferas

Antes que en Grecia, en las culturas de Egipto, Mesopotamia, la India o en el lejano Oriente ya se habían establecido relaciones entre los astros y su movimiento cíclico con ciertos dioses, números o símbolos. Cuando los griegos

miraban al cielo se encontraban con un Todo o Universo orgánico que aglutina y concierta a todos los elementos sin excepción, incluyendo a los opuestos. Como apunta Ramón Andrés (2008, p. 364) “A partir del griego chaos, caos, escribe Varrón, fueron acuñados los vocablos *choum* (concavidad) y *cavus* (cóncavo), de donde surge *caelum* (cielo)”.

Pitágoras y los seguidores de su pensamiento consideraron al número como el origen de todas las cosas, pero no al número cuantitativo, sino el número como símbolo³², el número en su dimensión cualitativa. Los números pueden representar y explicar todo lo que nos rodea, la relación entre los humanos y entre nosotros y la divinidad, los dioses son número y su creación también está basada en las relaciones numéricas. El número es capaz de explicar lo más profundo de nuestra existencia: El Uno es la unidad, lo que está solo, incluso lo infinito es uno también, es el todo. Es a lo que aspiramos, la esencia, el todo. El Dos implica una elección, dos elementos introducen el conflicto y la obligación de elegir, de prescindir. Dos nos trae a los contrarios, la dualidad, los opuestos (recordemos la importancia de los elementos opuestos en nuestro trabajo.) El Tres nos trae el equilibrio en el conflicto anterior, un nuevo elemento relaciona y comunica las dos partes. No hay más que recordar la simbología de la Trinidad (padre e hijo y el espíritu santo como elemento cohesionador.) El Tres es un triángulo en cuya forma aparece un círculo con un centro bien definido. Así, el Tres sugiere también la unidad como solución al conflicto, no son tres elementos independientes sino uno que vincula a los otros dos. Desde el punto de vista simbólico, el arpa pertenece a este número por su forma triangular. El Cuatro son dos dualidades que van en direcciones diferentes. En su forma aparece la cruz, que también sugiere un círculo con un centro más estable que el del Tres. El Cuatro es la tierra, lo estable, la materia, lo sensible y conmensurable.

³² En un fragmento posterior a Pitágoras atribuido a Filolao, aparece esta asociación simbólico-numérica: El 1 es la Razón. El 2, la Opinión porque admite divergencias. El 3, la Santidad. El 4, La Justicia porque es un número cuadrado producto del igual por el igual (2x2). El 5, el Matrimonio porque es la suma del primer par (el 2, femenino) y el primer impar (3, masculino). El 6, el Principio de la vida, producto de los pares anteriores. El 7, la Salud, la Inteligencia y la Luz. El 8, el Amor. El 9, la Justicia porque también es producto del igual por el igual (3x3) (Fraile 2013)



El Caos inicial que conformó el génesis del Universo se compone de fragmentos dispersos que tuvieron que unirse de alguna forma. La manera en que los dioses procedieron para crear fue el orden y la proporción, cualidades inherentes a los números. Así, según la creencia pitagórica el Universo está relacionado y cimentado mediante una armónica y divina proporción. En la búsqueda del Uno, la unidad, del Todo, del elemento que cohesione y relacione las partes del Universo para darle un sentido, un orden, los pitagóricos pensaron que las vibraciones del sonido fijadas a una altura exacta (comprobaciones realizadas mediante una cuerda (monocordio) que llevará a ensalzar a la lira como instrumento fundamental) procedían del movimiento de los planetas y que ello contribuía a la unión de elementos, al orden y la armonía universal. Al igual que el sonido que emite una cuerda depende de su longitud y de las distintas proporciones, cada planeta emitiría un sonido relacionado con la distancia entre ellos y la distancia respecto a la Tierra. Cada planeta o esfera emite su propia frecuencia y por tanto su sonido, pero además éste se combinaría con el resto creando así una sincronía sonora armónica. Esta música celestial o armonía de las esferas existiría desde el origen de los tiempos; siempre ha estado ahí y por ese motivo nuestro oído humano no es capaz de percibirla conscientemente, sino que estamos tan acostumbrados a ella que ya no somos capaces de escucharla, tratándose en realidad del silencio.

La importancia de la música en el pensamiento pitagórico va más allá de las puras relaciones numéricas (longitud de la cuerda, proporción, frecuencia, etc.) La música era el medio para sanar, una de las tareas que más interesaron a Pitágoras y sus seguidores y cuyo poder se atribuye directamente a la lira. La finalidad de dicho poder es ética, de purificación y salvación. Al igual que el Cosmos es armonía, el alma humana también lo es, ya que todo se rige por el

mismo concepto de orden/caos. Si el alma ha sido turbada y, por tanto, ha perdido su armonía, la música mediante sus proporciones puede devolverle al estado inicial de unidad en el que de nuevo resuena armónicamente con el Universo. Entender los números supone entender la realidad y además adquirir el poder de cambiarla, de sanar. Los pitagóricos cultivaban la física, la astronomía, las matemáticas, la medicina y la música, interesados no meramente en su valor científico, sino como medios de purificación moral.

Creían en la preexistencia de las almas y su transmigración de un cuerpo a otro, algo que dota al pitagorismo de un carácter ético al tener como aspiración la purificación para así liberarse de las reencarnaciones. A diferencia del orfismo, esta purificación se lograría no sólo mediante prácticas ascéticas y rituales, sino también por medios intelectuales como la música. Esta última tenía en el pitagorismo una función sanadora esencial para calmar las pasiones y elevar el espíritu, recomendando los instrumentos de cuerda como propicios para la purificación, al contrario que los instrumentos de viento. Así, es la lira el instrumento que representa de manera más clara el significado de la música de las esferas y el que justifica la relación numérica entre la longitud de sus cuerdas y la frecuencia que se produce. Es el símbolo de la armonía como consonancia de las partes de un todo y por ello es nombrada en numerosos textos de los primeros filósofos precisamente ensalzando estas virtudes o poniéndola como ejemplo de engranaje perfecto y equilibrado.

5.5 Educación

Si hay algo que nos han ido desvelando los textos analizados es la estrecha relación de la música con la sociedad en la antigua Grecia. Ya sea en conexión con la religión, con los asuntos cosmogónicos o bien con la vida social, la música del *aulos* o de la lira acompaña múltiples momentos de la realidad griega. El sabio Quirón será uno de los grandes instructores musicales de la mitología: enseña a Aquiles, a Asceplio (hijo de Apolo) o a Jasón. Se nos presenta como un sabio prudente y benévolo, conocedor de diversas ciencias como la guerra, la medicina

o las leyes. Este saber multidisciplinar nos da una pista del lugar que poseía la música en el saber antiguo, siempre cerca de la medicina, de las armas y de la moral. Además, Quirón (quien enseñaba a tañer la lira) se caracterizaba por ser inteligente, pero con un instinto animal y violento, era un ser que no había perdido su lado primitivo. Vemos de nuevo, cómo los elementos enfrentados o contrarios entran siempre en relación con nuestro instrumento.

La educación será un aspecto fundamental también en los textos de los primeros filósofos que, preocupados por los asuntos morales, tratan de dar con la clave de la ciudad justa o de la ciudad virtuosa. Platón centrará su atención en la educación de los gobernantes, quienes deben elevarse más allá de lo sensible para entrar en diálogo con el mundo elevado de las ideas. De ahí la célebre alegoría de la caverna en la que muestra al individuo corriente tomando las sombras por realidad y plantea la educación como un descubrimiento de la luz en sí misma que, para el que ha estado en sombra tanto tiempo, es un proceso doloroso. Por tanto, la educación no es un camino fácil, pero es la vía adecuada para la obtención de gobernantes dignos de la ciudad-estado ideal. Identifica las partes del alma humana con las partes del Estado, como dos entes parejos: la concupiscible, integrada por mercaderes y comerciantes. La irascible, por los guerreros. Y la racional, donde encontramos a los filósofos, siendo ésta la que debería dominar al resto. La música es para Platón un medio privilegiado de educación, y analiza qué ritmos, modos e instrumentos serán los mejores para la correcta formación del gobernante considerándola idónea para la educación del alma. Como hemos visto, prefiere a los de cuerda (a Apolo) antes que a los de viento (a Marsias) al ser los primeros más útiles para la educación. La lira adquiere de esta manera un carácter ético y educativo.

Aristóteles también asigna a la música un papel fundamental para la educación, realizando esta afirmación muy reveladora respecto a los instrumentos: “Añadamos que la flauta conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de la palabra cuando se toca.” O también:

[...]Buen fundamento racional tiene el relato mítico transmitido por los antiguos sobre la flauta: dicen que Atenea después de haberla descubierto, la tiró. Y

no está mal afirmar que la diosa lo hizo disgustada porque la flauta deformaba su rostro. Sin embargo, es más verosímil que fuera porque la enseñanza de tocar la flauta no sirve en nada al desarrollo de la inteligencia y a Atenea es a quien atribuimos la ciencia y el arte.[...] ³³

Aristóteles defiende la faceta lúdica y ociosa de la práctica música y a la vez le confiere una capacidad educativa digna de los ciudadanos más virtuosos. Además, coincide con Platón en la proclamación de los instrumentos de cuerda como superiores en la transmisión de valores que los de viento, propicios para el ritmo y el éxtasis, para el descontrol de las pasiones.

³³ ARISTÓTELES, 1999. *Política*, trad. Manuela García. Madrid: Gredos.

6. Conclusiones

Relación de conceptos asociados a la lira en los textos estudiados:

- **Elemento persuasivo:** Hermes (p. 18), Arión (p. 26), Apolo (p. 20), Cadmo (p. 25), Orfeo (p. 27), Sirenas (p. 32), Megaclo (p. 35), Platón (p.37).
- **Guía:** Hermes (p. 18), Apolo (p. 20), Arión (p. 26), Orfeo (p. 27).
- **Relacionada con el arco:** Apolo (p. 20), Aquiles (p. 33), Erato (p. 35), Heráclito (p. 36).
- **Poder sanador:** Apolo (p. 20), Cadmo (p. 25), Orfeo (p. 27).
- **Protege:** Apolo (p. 20), Cadmo (p. 25), Arión (p. 26), Orfeo (p. 27), Megaclo (p. 35).
- **Control de la naturaleza:** Apolo (p. 20), Arión (p. 26), Orfeo (p. 27), Anfión (p. 31).
- **Relacionada con actitudes crueles o vengativas:** Apolo (p. 20), Arión (p. 26), Orfeo (p. 27), Lino (p. 31), Sirenas (p. 32), Aquiles (p. 33), Támiris (p. 34).
- **Sinónimo de armonía entre partes:** Heráclito (p. 36), Platón (p. 37), Aristóteles (p. 47).
- **Viaje al inframundo:** Arión (p. 26), Orfeo (p. 27).
- **Elemento tranquilizador:** Orfeo (p. 27), Aquiles (p. 33), Megaclo (p. 35), Platón (p. 37).
- **Vinculada a la educación:** Anfión (p. 31), Lino (p. 31), Aquiles (p. 33), Támiris (p. 34), Platón (p. 37), Aristóteles (p. 47).
- **Ligada a la lucha de contrarios:** Heráclito (p. 36), Platón (p. 37), Aristóteles (p. 47).

Utilizando como guía los textos y el contenido simbólico que hemos extraído de ellos, podemos concluir que la lira ha sido un instrumento protagonista en los textos de la cultura griega. Tanto el *mytho* como el *logos* se han puesto de acuerdo para ensalzar las posibilidades conceptuales de un instrumento que nació como arma, o más bien fue descubierto a través de la lucha. El primigenio arco cazador, instrumento de supervivencia, evolucionó en un artefacto capaz de evocar las más altas ideas platónicas y de encarnar la capacidad de mover los afectos y hasta de influir en los dioses más poderosos del Olimpo.

Una de las ideas más repetidas es su capacidad embaucadora o de persuasión. Con la lira Hermes aplacó la ira de Apolo cuando éste escuchó el dulce sonido del recién inventado instrumento. Al igual que Cadmo, Arión o el chocante ejemplo de Megaclo quien amansa a su violento padre mediante la música de la cítara y evita que continúe maltratando a su esposa. Pero no sólo tiene efecto con los seres vivos, Orfeo también es capaz de mover las aguas o de llamar a las piedras con su música, así como Anfión construía la muralla de Tebas sólo con el tañer de la lira. También los filósofos encuentran esta faceta embaucadora, pero en un plano político, como manera de educar y de persuadir a los ciudadanos. Su capacidad de influencia se da por hecho, lo que analizan es qué tipo de música es mejor para sus fines, qué modos elegir para lograr ciertos estados de ánimo o qué instrumentos son más útiles para la correcta educación de los gobernantes.

La lira, la cítara o el arpa no son un simple ensamblaje de piezas de madera que producen vibraciones armoniosas. Representan el orden, el ajuste, el equilibrio. Nuestro instrumento sirve de ejemplo cuando se quiere aludir a una concordancia, a la proporción. Afinar la lira no es sólo ajustar la altura de las notas, es una metáfora del alma y de cómo ésta también debe estar ajustada y temperada. No es que se considere el instrumento como un objeto divino en sí, sino más bien el objeto terrenal más claro para ejemplificar ideas abstractas, puras e inmateriales. Por eso la lira será una puerta de acceso a la divinidad y se le considerará una “escalera mística” que facilita el acceso al otro mundo. De ahí

que los primeros restos de liras que conocemos formen parte de ajuares funerarios.

La lira es un conjunto de tensiones en equilibrio: unas cuerdas sujetas a un bastidor, tensadas en su justa medida y percutidas con suficiente fuerza para hacerlas vibrar y suficiente delicadeza para extraer un sonido agradable. Todo ello se transforma en la excusa para asociar un instrumento con una forma de hacer: ya sea música, política, moral o matemáticas.

En música la lira es Apolo, equilibrio, belleza y medida. Con Orfeo se representará además el poder de llegar a lo más profundo del ser, tan recóndito como el inframundo al que tuvo que acceder él mismo. Así, la lira sirve para llegar hasta los confines del ser humano y a la vez para extraer nuestro cargamento emocional más escondido (recordemos los textos de la Introducción a este trabajo). La lira sigue siendo un arma como fue en sus inicios, un instrumento aparentemente delicado pero al que se le atribuyen capacidades casi milagrosas. En el lado contrario, la música interpretada con flauta o *aulos* se asocia en los mitos a Dioniso: es una música rítmica, orgiástica y relacionada con la danza. Los instrumentos de viento no pueden recitar un texto mientras suenan y, como hemos visto, se consideraban moralmente inferiores y no aptos para la educación. Dicha rivalidad entre música y texto, en este caso con victoria para la palabra, será un enfrentamiento reiterativo a lo largo de los siglos.

Otra unión mítica es la de la lira y el arco, cuyo simbolismo es igual de amplio e interesante. La tensión del arco es energía calculada capaz de matar a gran velocidad. Las flechas simbolizan los rayos del Sol (recordemos que Apolo es la divinidad solar y sus epítetos más comunes “flechador” o “el que hiere de lejos”) y el arco y la flecha representan la velocidad con que te hiere tanto la muerte como el amor (así actúa Cupido). La flecha con su luz penetra la oscuridad de la ignorancia, convirtiéndose en símbolo de conocimiento. Lira y arco son instrumentos simbólicos para guiarnos hacia lo profundo, complejo y más desconocido del ser.

En política la lira es, de nuevo, la encargada de portar una carga simbólica de elevado nivel. Un ejemplo revelador, aunque tardío para la época que nos ocupa, es el del moralista Diego de Saavedra Fajardo quien en sus *Empresas políticas* de 1642 escribía:

[...]Forma el arpa una verdadera aristocracia, compuesta del gobierno monárquico y democrático. Preside un entendimiento, gobiernan muchos dedos, y obedece un pueblo de cuerdas, todas templadas y todas conformes en la consonancia, no particular, sino común y pública, sin que las mayores discrepen de las menores. Similar a la arpa es una república [...]; es conveniente que el príncipe prudente temple las cuerdas así como están [...]. Desta arpa del reino resulta la majestad, la cual es una armonía nacida de las cuerdas del pueblo y aprobada del cielo[...]. Conocido pues este instrumento del gobierno y las calidades y consonancias de sus cuerdas, conviene que el príncipe lleve por ellas con tal prudencia la mano, que todas hagan una igual consonancia, en que es menester guardar el movimiento y el tiempo, sin detenerse en favorecer más una cuerda que otra de aquella que conviene a la armonía que ha de hacer, olvidándose de las demás.[...]

Consonancia, cuerdas templadas, prudencia, armonía. Retomamos los conceptos de tensión y equilibrio, pero esta vez aplicados a la política. Platón utiliza la lira para hablar de justicia y juega con los conceptos de tensión y distensión, como si la ciudad-estado pudiera también afinarse. De nuevo nuestro instrumento sirve de excusa, de puente para hablar de asuntos fundamentales para los pensadores, que la utilizan como metáfora.

La música era considerada un elemento sanador, especialmente para los pitagóricos y para la religión órfica. Y el instrumento que portan los personajes relacionados con la curación, la sanación o la protección será la lira, muy relacionada además con la medicina: Quirón, Apolo, Orfeo. A este último le protege y guía en su viaje al inframundo. Es la lira simbólicamente tan potente como para convertirse en un escudo contra el Hades, que es en realidad el lado oscuro y tenebroso del ser humano. Lo que está claro es el poder que se atribuía ya a la música de jugar con el hombre a su antojo: nos puede llevar al éxtasis y al descontrol si estamos del lado de Dioniso y utilizamos sus instrumentos, al igual que podemos equilibrarnos y dominar la propensión al delirio si ejercitamos la

lira. Y Orfeo nos demuestra que si por debilidad o accidente estamos ya inmersos en el Hades, aún estamos a tiempo de salvarnos gracias a la dulce lira o, lo que es lo mismo, gracias al ejercicio de la medida. La religión órfica supone, según algunos teóricos, el germen del primer cristianismo, planteando conceptos luego desarrollados como la inmortalidad del alma, la divinidad como principio y fin del Universo, la salvación por medio del ascetismo, etc. También en la religión cristiana la presencia del arpa es relevante: los ángeles músicos portan arpas o el rey David compone los salmos acompañada de ella. Asimismo, la relación con lo femenino queda, al igual que la relación con lo religioso, abierta para futuros trabajos, siendo interesante investigar en qué momento y por qué un instrumento asociado a héroes masculinos, vinculado al arco y a la guerra ha llegado a convertirse en un elemento ligado a lo femenino.

Por último, uno de los conceptos más interesantes y quizás más reveladores de los que hemos tratado: la lucha de contrarios. Nuestro trabajo ha comenzado haciendo hincapié en la oposición entre los tópicos asociados al arpa, apuntando todos hacia un mismo terreno de dulzura, equilibrio o serenidad y la realidad del instrumento. Curiosamente, cuando hemos hecho un estudio del origen de esos tópicos la presencia de los elementos dicotómicos es mucho más evidente. La lira en sus orígenes conceptuales está asociada a ideas elevadas, es una potente arma educativa y sinónimo del alma y el conocimiento. Pero los portadores de la lira son también personajes violentos y vengativos, Apolo es cruel con sus enemigos, Heracles mata a Lino con el propio instrumento y las Sirenas la utilizan para que los marineros pierdan su rumbo. El *mytho* y el *logos* de la antigua Grecia nos ha mostrado la riqueza de un instrumento cuyas posibilidades físicas y sonoras lo convirtieron ya entonces en un artilugio cargado de simbología profunda y contradictoria como el propio ser humano.

7. Bibliografía

ALEJANDRÍA, Clemente de, 2008. *Protréptico*, trad. M^a Consolación Isart. Madrid: Gredos.

ANDRÉS, Ramón, 2008. *El mundo en el oído*. Barcelona: Acantilado.

ANDRÉS, Ramón, 2012. *Diccionario de música, mitología y religión*. Barcelona: Acantilado.

APOLODORO, 1987. *Biblioteca mitológica*, ed. José Calderón. Madrid: Akal.

RODAS, Apolonio de, 1919. *La Argonáutica*, ed. Ipanandro Acaico. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

ARCELLA, Luciano, 2013. Apolo y Dioniso: la música de los dioses. *Praxis filosófica*, n^o 37, pp. 95-125.

ARISTÓTELES, 1994. *Metafísica*, trad. Tomás Calvo. Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES, 1999. *Política*, trad. Manuela García. Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES, 2012. *Ética a Nicómaco*, trad. José Luis Calvo. Madrid: Alianza.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, 2006. *Rimas*. Madrid: Cátedra.

BLECUA MORALES, Sergio, 2012. *La lira en el mito de Orfeo y Eurídice: un análisis crítico de la lira en la iconografía musical de Pedro Pablo Rubens*. Tesina de Máster. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

CERNUDA, Luis, 2002. *Antología poética*. Madrid: Rialp.

CORRALERO CONDE, María José, 2015. *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura*. Tesis doctoral. A Coruña: Universidad da Coruña.

DEUSEN, Nancy van, 1985. *The harp and de soul: essays in mediaeval music (studies in the history and interpretation of muisc)*. New York: Edwin Mellen Press.

- DODDS, Eric R., 2019. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- ELIADE, Mircea, 2017. *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.
- ERATÓSTENES, 1999. *Mitología del firmamento*, ed. Antonio Guzmán. Madrid: Alianza.
- FRAILE, Guillermo, 2013. *Historia de la Filosofía I: Grecia y Roma*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- FRANKLIN, J. C., 2006. *Music Archaeology in Contexts: archaeological semantics, historical implications, socio-cultural connotation*. Rahden: Leidorf.
- FUBINI, Enrico, 2002. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA RUIZ, Francisco Javier y Teresa RODRÍGUEZ GARCÍA, 2017. Instrucciones para luthiers desde la mitología griega: la lira desde el mito hasta su reconstrucción moderna 25 siglos después. *Alzapúa*. Nájera: Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro, nº 23, pp. 47-54.
- GRIMAL, Pierre, 1984. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GUTHRIE, William K. C., 2003. *Orfeo y la religión griega*. Madrid: Siruela.
- HERÁCLITO, 2015. *Fragmentos*, ed. Alberto Medina y Gustavo Fernández. Madrid: Encuentro.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, 2016. *Mitología clásica*. Madrid: Alianza.
- HESÍODO, 1978. *Teogonía*, ed. Paola Vianello. México: Instituto de Investigaciones Filológicas.
- HIGINIO, 2009. *Fábulas*, trad. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Gredos.
- Himnos Homéricos*, 2005, ed. José B. Torres. Madrid: Cátedra.

- HOMERO, 1986. *La Ilíada*, ed. Cristóbal Rodríguez Alonso. Madrid: Akal.
- HOMERO, 1993. *Odisea*, trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos.
- MOLINA MORENO, Francisco, 1998. *Orfeo y la mitología de la música*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2007. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2013. *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- OVIDIO, 2017. *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez y Fernando Navarro. Madrid: Alianza.
- PAUSANIAS, 2008. *Descripción de Grecia*, trad. María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.
- PÉREZ MIRANDA, Iván, 2011. *Mito y género en la Grecia antigua: tantálidas, labdácidas y dardánidas*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÍNDARO, 1984. *Odas y fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, trad. Alfonso Ortega. Madrid: Gredos.
- PLATÓN, 1988. *DIÁLOGOS III: Fedón, Banquete, Fedro*, ed. García Gual, Martínez Herdández y Lledó Íñigo. Madrid: Gredos.
- PLATÓN, 2004. *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*, trad. Javier Martínez. Madrid: Alianza.
- PLATÓN, 2006. *La República*, trad. Vicente López. Barcelona: Juventud.
- PLATÓN, 2016. *Fedón*, trad. Luis Gil. Madrid: Alianza.
- SCHAIK, Martin van, 2005. *The harp in the Middle Ages: the Symbolism of a Musical Instrument*. New York: Brill.
- SCHNEIDER, Marius, 2010. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.

SOUVIRÓN, Bernardo, 2008. *El rayo y la espada: una nueva mirada sobre los mitos griegos*. Madrid: Alianza.

TOMASINI, María Cecilia, 2009. La lira en el mito: representaciones en la cerámica griega. En: *Quinto coloquio internacional: mito y performance*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

TRÍAS, Eugenio, 2007. *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

VIRGILIO, 2010. *Geórgicas*, trad. Tomás de la Ascensión. Madrid: Gredos.

VOLPI, Jorge, 2003. *Sonata per arpa, fluto, oboe e cello*. Barcelona: Seix Barral.