

El Aedo Homérico

ESPEJO MURIEL, CARLOS
Universidad de Granada

Abstract

In this work the author aims to show the interesting and marvelous world of the Homeric *aoidoi* through the deep roots of rhythm, word and music as elements intimately connected with that epic atmosphere; and the magic interdependence between public and Poet.

Es nuestra intención aproximarnos con este artículo al apasionante mundo homérico, a través de un elemento tan concreto como es la palabra, dado el status privilegiado del que gozaba, como a continuación vamos a ver.

Para definir la figura del *aedo* contamos con una definición muy acertada expuesta por Carlos Miralles,¹ como el depositario de la memoria colectiva, aquel que gozaría sin duda de una situación privilegiada que dependía de una voluntad arcaizante que él mismo estaría interesado en mantener, puesto que sustentaba el privilegio de su situación.

Bruno Gentili² nos da la posibilidad de entender mejor esta figura exponiéndola de la siguiente manera: "*L'attività del poeta si configurava come una performance durante la quale egli mimava il racconto al ritmo dei versi e della musica. L'esecuzione non lasciava inerte lo spettatore, ma attraverso il piacere psicosomatico inerente agli aspetti visivi e auditivi, ossia gestuali e ritmico-musicali dello spettacolo, lo coinvolgeva fino a renderlo partecipe e attore*". Aunque también conocemos otras opiniones que rechazan el poder del *aedo* y le asocian características puramente pasajeras, sin importancia, como por ejemplo, decirle que no es un especialista, o que es sencillamente un cantante de lamentos, etc...³ que creemos sólo están a medio camino de la realidad. Pero en fin, veamos un poco el complicado universo de este *aedo*.

En sus orígenes, esta actividad no estuvo siempre ejercida por sus profesionales. Generalmente la poesía épica nos los presenta ciegos, pero tratados con gran respeto, de rango social elevado e incluso se les encomiendan misiones delicadas. Como

1. MIRALLES, C., "De los siglos oscuros al VIII", *BIEH* 3-2 (1969), p. 45

2. GENTILI, B., *Poesia e Pubblico nella Grecia Antica. Da Omero al V secolo*, Bari 1984, p. 53

3. A modo de ejemplo: NOTOPOULOS, J., "The Homeric Hymns as oral poetry; a study of the Post-Homeric oral tradition", *AJPh* 83,4 (1962), p. 340

portavoces que son de la divinidad, y mediante la recitación de hechos gloriosos del pasado con valor ejemplar, pasan a convertirse en el gran vehículo de la educación del pueblo en los primeros tiempos. En estos primeros aedos no es posible distinguir el ejecutante del compositor, ni siquiera entre la voluntad creadora de éstos y la Musa, que es quién verdaderamente inspira el canto. La figura del poeta épico era originariamente paralela a la de los poetas líricos; éstos eran también *aoidoi*, esto es, “cantores” y también recorrían el país de un lugar a otro, sólo que con el tiempo se fueron marcando unas diferencias entre ellos, consistentes fundamentalmente en el menor relieve personal y la limitación del hexámetro del *aedo* épico, frente a la ampliación de horizontes del poeta lírico. Mas tarde, cuando los aedos se constituyeron en gremios actuaron como cualquier otra agrupación profesional griega, y adoptaron una estructura familiar como pretendidos descendientes de un antepasado ilustre, cultivador del oficio; en este caso no hay ninguna duda, y pasaron a denominarse “Homéridas”.

Como características estrictas del *aedo* tenemos en primer lugar, el hecho de poseer una formidable memoria que le permitía retener un poema épico de miles de versos, que serían cantados. En segundo lugar, las insignias de su profesión fueron el **cet**ro, el bastón de mando de los héroes y reyes, si bien no tendría asumida de una forma tan clara esta significación entre los que le rodearan, y el **largo manto** que lo cubría. En tercer lugar, como los profetas, los adivinos y los médicos, ellos están inspirados, o sea, están en contacto personal y directo con el mundo divino, por lo que todos ellos pertenecen por sus orígenes al grupo de asistentes que desempeñan un papel indispensable en la ejecución de los ritos que regulan las relaciones entre los hombres y los dioses o los héroes divinizados.⁴ Además, trascendiendo del puro deleite artístico, adquieren un carácter excepcional: el de educador del pueblo, pues transmiten en sus cantos, con la historia de los acontecimientos pasados, los imperativos de la moral y al propio tiempo, las fuentes del conocimiento teológico en las distintas epifanías de los dioses donde se ponen de manifiesto la naturaleza y el pensamiento divinos, (que en grados extremos, como expone E. Havelock,⁵ “*é una rappresentazione della tecnica orale al servizio del governo in una comunità priva della scrittura*”).

Dado que está en relación, como antes hemos mencionado con los hombres que ejercen una actividad de interés público, él pertenece a la categoría de los *demiurgo*i, con una serie de facultades, como son: tener a su favor el arte de relatar, poseer la

4. Para más información, aunque cronológicamente equivocada según nuestro punto de vista, ver MIREAUX, E., *La vida cotidiana en los tiempos de Homero*, Buenos Aires 1962, pp. 99 y ss.

5. HAVELOCK, E., La funzione politico-ideologica della poesia orale, en *L'Origine dello Stato nella Grecia Antica*, a cura di F. CODINO, Roma 1975, p. 75. Y respecto de la educación, también de E. HAVELOCK, *Preface to Plato*, citado en SIMON, B., *Razón y locura en la Antigua Grecia. Las raíces clásicas de la psiquiatría moderna*, Madrid 1984, pp. 145-164, en el que dice que “el extremo placer de la participación física en un recital es lo que hace de él un proceso de aprendizaje efectivo”.

cordura de la mente (*frenes esthlai*) y la belleza del lenguaje (*morfe epeon*), o dicho de otro modo, las tres características más significativas del *aedo* son:

* Gozar de la inspiración divina como condición previa de una canción bien lograda.

* El saber cantar de acuerdo con un orden (*katà Kosmon*), pues es aquí donde radica la pretensión de verdad que ostentan tales composiciones épicas.⁶

* Y la habilidad del cantor para ensamblar los distintos elementos.

Ahora bien, como artesanos que son, su arte se transmite de maestro a discípulo, o como ocurre con frecuencia, de padre a hijo, para hacerse con los conocimientos del tesoro de leyendas de su pueblo y del aparato de fórmulas tan característico del estilo homérico. Además, se basaría probablemente sobre todo en la identificación intensa y en la confusión transitoria de los límites del ego que se encuentran en la relación entre el poeta, el poema y el público.

Continuando con el estudio de B. Simon, llegamos al punto donde se desarrolla esa imagen poderosa y casi omnipotente de la palabra, y por lo tanto del *aedo*, asociada pues a un origen divino: “ *el bardo es un instrumento que las Musas utilizan para crear una canción. El poeta no se vé a sí mismo como un creador autónomo de poesía original, sino como alguien que ha recibido su talento natural de fuentes externas o ha sido inspirado por ellas. Estas fuentes pueden ser divinas (las Musas) o humanas (sus maestros). Pero no es sólo su “inspiración” la que procede del exterior, sino también su destreza y habilidad (...). De este modo encontramos otra vez, en la actitud que el bardo toma respecto a su propio rol, la irresistible tendencia a favorecer los determinantes externos de la actividad mental, en vez de los internos. En esta formulación de la interacción bardo-auditorio, la forma del poema se define como el poema tal-y-como-es representado* ”.⁷

Esta vinculación especial que mantiene con la divinidad queda testimoniada fundamentalmente por el epíteto *theios*,⁸ que le incluye como ya habíamos mencionado, en el grupo de los “privilegiados”, de los tocados por los dioses, como sería el caso del rey, recibiendo el nombre de *aidoioi* u hombres venerables.

Precisamente por este mismo hecho se desencadena otro aspecto muy importante, y es el hecho de que el bardo no se sienta plenamente poeta aún (*poietés*), ni se llegue a sentir creador absoluto y responsable de su obra sino sólo “narrador” de unos hechos acaecidos en un pasado remoto; de aquí la importancia de las Musas (aunque también pensamos que la necesidad de la satisfacción por su autoría debía de ser mínima, ya que no sería lo fundamental en estos momentos, al contrario de lo que ocurrirá más tarde, cuando el individuo será el que empiece a contar realmente y no en función del *genos*, sino de una estructura más poderosa y coercitiva como será la polis).⁹

6. LESKY, A., *Historia de la Literatura Griega*, Madrid 1976, p. 33

7. Ver la obra de B. SIMON, *Razón y locura...*, Op.cit., pp. 95 y ss.

8. Od.,IV,17; Od.,VIII,44; Od.,XI,252; Od.,XII,27...

9. REDFIELD, J., *La tragédie d' Hector. Nature et culture dans L' Iliade*, Paris 1984, p. 67, quien considera que la importancia de la Musa procede del hecho de que ella misma legitima la epopeya como institución social.

E. Mireaux¹⁰ cree que esta unión con el aspecto divino procedería de un vínculo más estrecho, del hecho en sí que fueron conservadores de las reglas de la prosodia sagrada que acompañaba las danzas o las evoluciones rítmicas rituales rigurosamente ordenadas y acompañadas de un canto o de una melopeya, pues dicha prosodia contenía un valor místico, una virtud propia; nosotros, no obstante reconozcamos los posibles vínculos que anteriormente pudo tener el *aedo* con el aspecto cultural o ritual, no nos parece tan acertado para esta época su papel como “hechicero”; por ello pensamos que su autoridad procedería de todos los aspectos que estamos analizando en este artículo, no de su asociación religiosa exclusivamente. De todas formas, sí habría una posibilidad de entenderlo de otra manera —en conexión con el planteamiento de E. Mireaux— con la que sí estaríamos de acuerdo, y que no es otra cosa que la tesis propuesta por M. Escobar,¹¹ quien considera que el carácter sagrado de los aedos procedería de su medio de actuación como profetas, ya que “*a través de ellos hablaba un espíritu divino, el de la Musa*”. O como muy bien propone S. Accame en su interesante trabajo sobre las Musas:¹² el profeta por revelación divina conoce el presente, el futuro y el pasado al igual que el poeta que canta el futuro, el pasado y hasta el presente. Y si además, lo profético y lo poético se identificaban, no es extraño que originalmente el canto tuviese un significado mágico, por lo que el canto se podría transformar en encantamiento, como además lo deja bien claro la palabra “*epaoidè*”.

Continuando con las investigaciones de este autor vemos que propone dos planos atestiguados en los poemas como señal identificativa de la progresiva imposición de la personalidad del poeta —tan en consonancia con el mismo suceso que se está dando a grandes niveles en el medio que le rodea— pero lo más curioso es que mientras uno se entiende como regalo divino, el otro se entiende como enseñanza divina.

En el primero, el poeta recibe la verdad que le proporciona la divinidad pero su aportación es mínima; en cambio, en el segundo la cosa cambia, y el *aedo* sí contribuye (y parece ser que **Homero** considera generalmente el canto, dentro de este segundo grupo). Por lo que se puede concluir que en la *Ilíada* como en la *Odisea* se conservan trazas de un pensamiento primitivo indistinto para el profeta, el poeta y el mago; a la vez que el proceso de distinción está ya avanzado, sin llegar a destruir del todo el anterior, pero imponiéndose el nuevo, siempre, de forma más incisiva.

Bien, y ahora, con una cita magnífica de B. Gentili damos paso a una nueva sección dentro de este estudio como es la estrecha relación **público-aedo**, o dicho de otro modo, el análisis del auditorio de estos poetas.

Gentili expone, que “*la nozione di piacere o “diletto” (hedoné) che la parola, unita al canto, al gesto e alla danza, può esercitare sull’uditorio, fu una delle idee guida di tutta la poetica greca da Omero ai Tragici*”.¹³ Y este pensamiento va a ser la base sobre la que vamos a asentar nuestras siguientes consideraciones:

10. MIREAUX, E., *Op. Cit.*, p. 99

11. ESCOBAR, H., *Historia social del libro. Grecia I: de Cnosos a Atenas*, Madrid 1975, p. 74

12. ACCAME, S., “L’invocazione alla Musa e la “verità” in Omero e in Esiodo”, *RFIC* 91 (1963), pp. 257-281.

13. GENTILI, B., *Op.Cit.*, pp. 73-74

La antigua épica griega no se limitó a efectuar pasivamente las recitaciones, sino que era una poesía de entretenimiento (se ha querido ver que sería un “arte puro” pues no tendría ningún fin determinado o función, lo que ocurre es que pensamos que difícilmente sería así); su puesto en la vida era el tiempo libre, y se escuchaba por horas enteras, estando el auditorio como encantado, fascinado, y siendo todo oídos.

En la *Iliada* no se habla de cantores épicos, lógico por la situación bélica, pero de vez en cuando los héroes cuentan historias de su vida y de sus parientes, que en cierto modo son las primeras fases de los “*cármina* heroicos”.¹⁴ En la *Odisea* el cuadro es distinto: los aedos profesionales entretienen a los hombres durante sus reuniones o simposios —si bien Karl Bielhovek cree que no se conoce aún tal tipo de organización convivial¹⁵—, y mientras en la *Iliada* sólo ocasionalmente el viejo Nestor o el viejo Fenice, cuentan los tiempos pasados, en la *Odisea* el propio Odiseo es un gran narrador que en el poema hace largo uso de su capacidad.

Por otra parte, estos aedos se desplazarían de un lugar a otro, esperarían que los invitasen, etc... de tal manera que “*il trattamento umiliante cui spesso eran sottoposti doveva apparire tanto più amaro ai cantori in quanto essi si sentivano molto superiori per cultura e moralità alla maggior parte dei loro occasionali padroni*”.¹⁶

La recitación no sería como hoy leer un libro, sino que contaría una historia y se detendría, mientras los oyentes libasen y bebiesen o hablasen entre sí. Durante este descanso, recibía palabras de agradecimiento y alabanzas, comida o la promesa de un presente, junto a la invitación a continuar (que podía surgir de la pregunta concreta de un invitado). Si se hacía demasiado tarde se podía continuar el día siguiente, por lo que la misma materia podía ser tratada durante semanas. Sin embargo, apenas cesara el interés de los oyentes por las historias del *aedo*, éste tenía que abandonar la casa que le hospedaba y buscarse un nuevo asilo. Por ello, para él era muy importante conseguir despertar la pasión del auditorio, y de esta forma, cuando hacía una pausa en la recitación o la dejaba para el próximo día, no lo hacía como una conclusión, si no al contrario, con el principio de otro episodio. Así, este arte se concebía en vistas a una continuación más por razones prácticas que estilísticas (en el caso de **Homero** concretamente, su técnica peculiar radicaría en inquietar al auditorio después de calmarlo, volviéndolo a tranquilizar tras haberlo sacudido de nuevo. Así pues, estacionario y movido, demorándose siempre y avanzando siempre con prisa, perdiéndose siempre en detalles sin jamás perder el hilo del conjunto, así imprimiría **Homero** a su epopeya, un dinamismo estructural, que vibra en las pausas más insignificantes no menos que en las grandes líneas del suceso épico).¹⁷

14. FRANKEL, H., “Il Cantore e il suo pubblico”, en *La Questione Omerica, a cura di F. CODINO*, Roma 1976, pp. 68 y ss., piensa que fue la imagen que los poetas de la *Iliada* tenían de los tiempos antiguos, donde su categoría no existiría como tal.

15. BIELOHLAVEK, K., “Precettistica conviviale simposiale nei poeti greci (da Omero fino alla silloge teognidea e a Crizia)”, en *Poesia e simposio nella Grecia Antica, a cura di M. VETTA*, Bari 1983, p. 99 dice textualmente: “*Nei poemi omerici (...) non si conosce ancora quella particolare organizzazione conviviale che è il simposio*”.

16. FRANKEL, H., *Op.Cit.*, p. 72

17. THIELE, G., *Homero y su Iliada*, Caracas 1969, p. 121

Podemos reconstruir un esquema básico para los comienzos del *aedo*: el cantor comenzaría con un apóstrofe formal al dueño de la casa y a los otros invitados /1/ y después, refiriéndose a los placeres de la mesa /2/. Estas palabras significaban el agradecimiento por la hospitalidad.

A continuación vamos a intentar exponer las tesis de Simon, porque consideramos que en ellas están fundamentalmente asentadas las explicaciones más diáfanas de esta estrecha relación *aedo*-público.¹⁸

De algún modo que nosotros en la actualidad no comprendemos claramente, la experiencia de la narración permite liberar emociones dolorosas, precisamente por ello el buen narrador es aquel que regula tanto el grado en el que sus oyentes participan del relato, como el grado con el que ellos participan de la acción. Además, el poema permite a cada persona redefinir y reestablecer su interrelación con su familia, su clan, sus antepasados y sus dioses, y en última instancia, con todos los seres humanos. E incluso, por las propias condiciones de composición y representación, estimula la confusión de los límites, y de este modo se facilita la identificación del auditorio con los personajes; al igual que puede alargar la estatura y aumentar el amor propio de los oyentes, en tanto que impone ciertos límites a la grandiosidad del yo. Es por ello que se da la colaboración de la audiencia con el propio poeta (sin olvidar, que él no escribió, sino recitó, y tampoco compuso sino que improvisaba, por lo que el hacer poesía fue un acto puramente colectivo y social).

Si bien sería arduo tratar de exponer aquí todos y cada uno de los personajes que podrían formar el público de los aedos, conviene anotar que para nuestro caso concreto, muchas han sido las voces que no se han cansado de repetir que el tipo de público homérico sería un auditorio de nobles o “aristócratas”, o bien personas asociadas al culto, o con un cierto carácter religioso o sagrado... sin embargo, nosotros pensamos que esto pudo ser perfectamente en un pasado remoto, y que incluso en la época homérica también se daría, pero que lo cotidiano y general sería entre la gente del pueblo, allí donde el calor de la palabra y su terapia podía sentirse mejor —y no se mantiene el argumento esgrimido por algunos de que como es poesía heroica sólo interesaría al grupo más poderoso, donde se vería retratado. Porque conocemos, bien por comparación etnográfica, bien por nuestro pasado literario, que no fue así, y que estos temas se extendieron rápidamente entre las capas populares. Así pues, además de cantar en los megarones de las casas, también lo hicieron en las plazas o en las tabernas, allí donde pudieran reunir un mínimo auditorio dispuesto a vibrar con sus historias.

Pero pasemos a continuación a observar las relaciones existentes entre el ritmo y los poemas, la búsqueda de la musicalidad, con el fin de intentar descifrar brevemente el origen de esta confraternidad *aedo*-público y la base misma de la épica homérica¹⁹:

18. SIMON, B., *Op. Cit.*, pp. 90 y ss.

19. Para este fin nos basamos fundamentalmente en la obra de BOWRA, C.M., *Poesía y canto primitivo*, Barcelona 1984.

1. *El Canto*. El canto nace de la acción rítmica, y ésta suele encontrarse sin palabras o acompañada por sonidos carentes de significado, y puede ser perfectamente efectiva en sí misma. Son esencialmente dramáticos y en ellos se representan papeles y quienes los interpretan sienten que en cierto modo los encarnan y comparten sus personalidades (no menos que los actores, los espectadores aceptan la situación). A la ilusión contribuye a menudo el uso de las máscaras, pinturas en la cara o el cuerpo, el empleo de emblemas simbólicos y, sobre todo, las palabras (así pues, el canto primitivo transporta a sus intérpretes fuera de sí al hacerles desempeñar un papel). Sus elementos son la melodía y la danza.

Respecto del primero, cada pueblo tiene su propia manera de componer aunque siguen unas normas regulares y son por tanto aptas para ser llamadas musicales. Algunas veces van acompañadas por instrumentos y otras no, siendo normalmente breves y fáciles.

En cuanto al segundo, son movimientos rítmicos que pueden tomar la forma de una pantomima, o actitudes de acompañamiento como batir palmas o patear con los pies para subrayar detalles, y cuando se le agregan palabras escogidas para que concuerden rítmicamente, aparece la poesía. Sin embargo, también está estrechamente ligado al mundo de los ritos, pues parece que nace cuando un rito basado en un movimiento rítmico exigiese algo más explícito para que su finalidad quedase clara, y ello se consigue apropiándose de las palabras del arte de la plegaria. Por lo que en un mundo donde las ceremonias proporcionan un foco esencial para la vida social, el canto es una de las principales, y se emplea tanto para comunicar con lo sobrenatural como para expresar sentimientos internos, sea la alegría, la pesadumbre, etc...

Dado que su composición es puramente tradicional, por fórmulas, y como terapia no sólo para el compositor sino por su propio auditorio, nos gustaría señalar la función del estribillo, pues se compone para que el grupo lo repita, y por lo tanto, atrae al resto hacia un canto originario personalizado, otorgándole el carácter comunal de la poesía.

Podemos distinguir tres tipos de cantos: el *canto solista*, que es aquel que trata de las cuestiones más íntimas de la vida familiar, con frases estereotipadas aunque menos formalizadas que los demás, y con un pequeño número de versos.

El canto sagrado, aquel que se dirige a los dioses y espíritus procurando alcanzar un fin superior a la propia interpretación, influyéndolos en la dirección deseada por los cantantes; y están compuestos sobre un fondo de creencias aceptadas.

El canto secular es el que se ocupa de los problemas humanos y está exento de otras intenciones, además, expresa algo inesperado por ser precisamente lo que ha excitado al autor y le ha hecho sentir que debe perpetuarlo.

Los cantos sagrados no tienen porque ser más antiguos que los seculares, pues probablemente una vez que los hombres comenzasen a musicalizar las palabras, las emplearían para todo aquello que les interesase.

Un grupo aparte vendría formado por los *cantos sin palabras*, que son aquellos que constan de ruidos emotivos ininteligibles, muy breves, que constituyen una clase

de lírica muy “primitiva” y que representan a toda una categoría de cantos que no han alcanzado la dignidad de los otros. Normalmente aparecen carentes de sentido, procediendo incluso de una tradición antigua y que han sobrevivido por su conexión con un culto religioso difundido entre un gran número de tribus. De todas formas parecen haber constituido la forma más primitiva de canto, puesto que el verso único es el embrión del canto, y el pareado es el que mejor se adapta a la danza.

Entre las finalidades de este canto podemos otorgar una pequeña parcela a la libre manifestación del arte por el arte, con el fin de liberar unos sentimientos; pero por lo general, persigue un fin determinado y por esta misma razón tiene que refinar su arte y mantenerlo en un grado de calidad elevado, ya que de otro modo podría no estar a la altura de su ambición. Como suele tener un carácter mágico, posee una energía concentrada que proviene de su deseo de dominar con palabras tanto lo físico como lo metafísico, y para una tarea semejante, las palabras deben estar cargadas de una fuerza extraordinaria. a la vez, el canto proporciona al grupo una sensación de mayor seguridad; aunque no todos producen consuelo o alivio, la mayoría contribuye a disminuir la tensión de sus pensamientos, es por esto que el canto es necesario, porque brinda cierta protección en su existencia tan cierta y peligrosa.

Redfield²⁰ ha sabido localizar y aplicar estas reflexiones perfectamente en el caso concreto de *Homero*, y nosotros creemos que se encuentra muy próximo a lo que debió ser. El, dentro de los tipos de cantos que hemos señalado, ve dos: el “acompañado” y el “puro”. El primero sería el que estuviese al servicio de las fiestas y los bailes, siendo el poeta el jefe del grupo que le corresponde, y el intérprete de excepcional virtuosismo respecto del repertorio. En cambio, el segundo es el que se ejecuta en presencia de un auditorio silencioso, siendo el tema u *oimé*, una creación original; y al no ser estrófico sino hexamétrico, no queda determinado por la música sino por la propia trama del recitado.

2. *La Música*. Pero olvidémonos un poco de todas estas teorizaciones y quedémonos con la base del canto (el ritmo), y analicemos ahora la vertiente instrumental; la música. Esta puede dividirse en dos grandes sectores que serían el empleo de giros melódicos y su estructura rítmica.²¹

En cuanto a los instrumentos presentes en **Homero** tenemos: la *kitharin* o *fírminx*, distinta de la *kithara* posterior; el *aulós*, instrumento de dos tubos, en los cuales el artista soplabá simultáneamente de una manera capaz de producir un acorde de dos sonidos. El de la derecha, más largo y más ancho, recurvado a veces en su extremidad, daba sonidos más graves que el otro tubo. Este de la derecha era el que servía para la ejecución de la melodía, mientras que el *melos*, el de la izquierda daba una *krousis* de acompañamiento. Referente al orden de mayor a menor número de citas, tenemos primero la *fórminx*, la cítara y la lira. Por lo que respecta a los de viento tenemos el *aulós* y la *syrinx*. El primero (parecido a nuestras flautas y oboes) podía ser de varias

20. REDFIELD, J., *Op.Cit.*, pp. 55-56.

21. SALAZAR, A., “La música en la edad homérica”, *AM* 6 (1951), p. 122.

clases. El más simple carecía de perforaciones, y debió utilizarse para los sonidos de bordón. Los que tenían tres agujeros corresponderían a los sonidos de las liras tricordes. Los de seis y siete, para la música sistematizada ya en el sistema *téleion*, incluso los hubo con aquellos rotatorios y once o doce perforaciones, equivalentes a las cítaras de once cuerdas; generalmente se tocaban en pareja.

La *syrix* o flauta de pan podía ser de dos tipos: la *syrix monocálama*, que era una flautilla simple, de tubo corto y cerrado, en el cual se soplabá por un extremo, y la *syrix polykátana*, la flauta de pan propiamente dicha, que consistía en una serie de tubos de caña dispuestos en orden de longitud, la cual correspondía a las proporciones consonantes, como las cuerdas de la lira y de la cítara.²²

En cuanto a los instrumentos de percusión, sólo aparece mencionado uno, los crótalos, que sustituirían el chasquido de los dedos para ahuyentar los malos espíritus.²³

En **Homero**, además, encontramos cantos de bodas,²⁴ el *peán*²⁵ —que es un género de canto que tiene doble virtud debido a que en sus orígenes fue un canto mágico de curación, de ahí las exclamaciones onomatopéyicas—, el *treno* y el *ditrambo*.²⁶

Para finalizar, sólo nos resta comentar las diferencias entre lo que nosotros conocemos como *aedo* y lo que será la figura posterior del *rapsoda*, lo cual haremos de manera muy breve. La cuestión radica en que durante cierto tiempo la crítica trató de distinguir claramente dos actividades distintas: frente al *aedo* “cantor”, definido como lo hemos visto hasta ahora como un cantor al son de la lira, con versos de propia creación; el *rapsodos* sería, de acuerdo con su etimología, “un zurcidor de cantos”, ejecutante de una serie de trozos breves de poesía épica, enlazados, tomados de un repertorio fijo aprendido de memoria, a partir de textos escritos, y sin acompañamiento musical, sino marcando el ritmo con un bastón (*rabdós*). No obstante, hoy día parece creerse que *aoidós* fue un término específico para “poeta épico”; sin embargo, lo que sí es cierto es que con el tiempo los versos dejaron de ser cantados y pasaron a ser recitados, y por lo tanto, los *rapsodoi* acabaron por servir, o mejor dicho, por designar a los recitadores, debido al propio declive de la creación épica oral.²⁷

22. SALAZAR, A., *Op. cit.*, pp. 150-152.

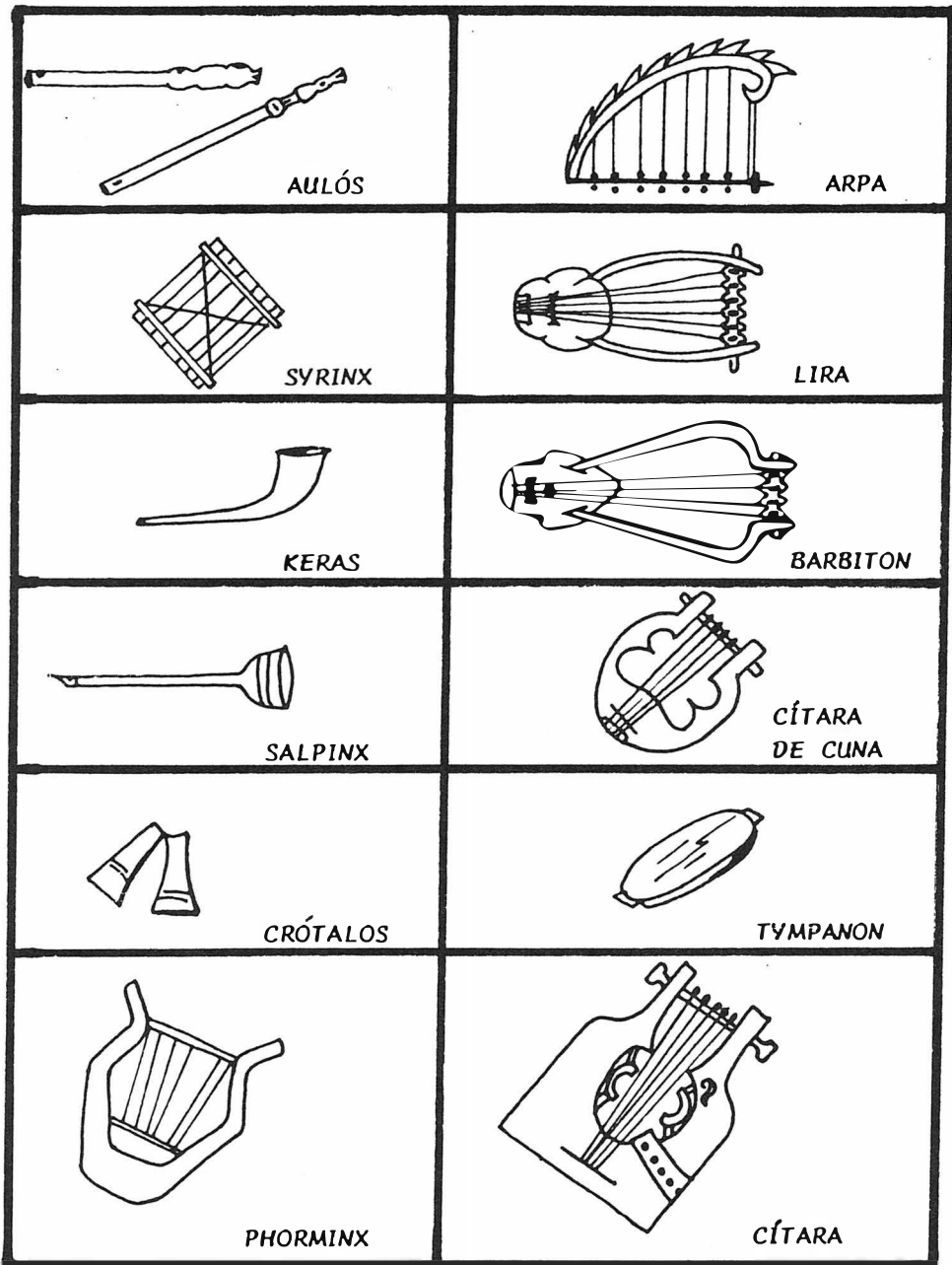
23. *Ibidem.*, p. 154.

24. Od., XXIII, 134.

25. Es el primero que aparece en la *Ilíada*: II., XXII, 391.

26. Od., XXIV, 60.

27. BERNABE, A., “Introducción a los Himnos Homéricos”, en *Himnos Homéricos y la Batracomio-maquia*, Madrid 1978, pp. 22-23, y BONA, G., *Inni Omerici e poesia greca arcaica. A proposito di una recente edizione e di un convegno*, *RFIC* 106 (1978), pp. 225-233



Instrumentos musicales (según Paquette)