

Dos epigramas de Honesto (*AP* IX 216 = 3 G.-P.; *AP* IX 250 = 6 G.-P.) y varios *hapax* musicales

Esteban Calderón Dorda

Universidad de Murcia

esteban@um.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2486-4527>

Two Honestus' Epigrams (*AP* IX 216 = 3 G.-P.; *AP* IX 250 = 6 G.-P.) and Several Musical *hapax*

Los epigramas de Honesto, *AP* IX 216 (= 3 G.-P.) y *AP* IX 250 (= 6 G.-P.), ofrecen una lengua preciosista y revitalizada con la creación de originales compuestos musicales. Es relevante que Honesto explique los dos *hapax* musicales de *AP* IX 216 mediante otro epigrama (*AP* IX 250).

Palabras clave: historiografía griega; cronografía griega; cronología histórica.

Honestus' epigrams, *AP* IX 216 (= 3 G.-P.) and *AP* IX 250 (= 6 G.-P.), offer a language that is precious and revitalized with the creation of original musical compounds. It is significant that Honesto explains the two musical *hapax* of *AP* IX 216 by means of another epigram (*AP* IX 250).

Keywords: Greek historiography; Greek chronography; historical chronology.

Cómo citar este artículo / Citation: Calderón Dorda, Esteban (2025) «Dos epigramas de Honesto (*AP* IX 216 = 3 G.-P.; *AP* IX 250 = 6 G.-P.) y varios *hapax* musicales», *Emerita* 93 (1), 1349. <https://doi.org/10.3989/emerita.2025.1349>

Recibido: 30/10/2024; *Aceptado:* 15/12/2024; *Publicado:* 14/08/2025

Del epigramista Honesto de Corinto¹ contamos con diez epigramas transmitidos por la *Antología Palatina* y nueve por la *Antología Planúdea*². También se considera probable que suya sea la paternidad de una colección de inscripciones³ ubicadas en la base de unas estatuas encontradas en la gruta de las Musas, al pie del Helicón, en Tespias (Beocia), y que se pueden datar durante el reinado del emperador Tiberio⁴ (19-37 d. C.). La escasa bibliografía de este poeta se centra casi exclusivamente en su material epigráfico⁵, mientras que los epigramas literarios apenas han sido tratados.

Para el epigrama de Honesto de Corinto que me interesa comentar (*AP IX 216*), reproduzco, como en otros pasajes, el texto de la edición de Gow y Page (3 G.-P.)⁶:

Ἀρμονίης ἱερὸν φήσεις γάμον· ἀλλ' ἀθέμιστος
Οἰδίποδος· λέξεις Ἀντιγόνην ὀσίην,
ἀλλὰ κασίγνητοι μιάρωτατοι· ἄμβροτος Ἰνώ,
ἀλλ' Ἀθάμας τλήμων· τειχομελῆς κιθάρη,
ἀλλ' αὐλὸς δῦσμουσος. ἴδ' ὥς ἐκεράσσατο Θήβη 5
δαίμων ἐσθλὰ κακοῖς κεῖς ἐν ἔμιξεν ἴσα.

Podrás afirmar que el matrimonio de Harmonía fue sagrado, pero sacrílego
el de Edipo. Podrás decir que Antígona era piadosa,
pero sus hermanos abominables. Inmortal fue Ino,
pero un desdichado Atamante. La cítara resultó de melodía amuralladora,
pero el aulo fue de desafortunada música. Observa cómo la divinidad mezcló 5
para Tebas el bien con el mal y los unió por igual en una sola cosa.

Con todo, conviene advertir que este epigrama es presumiblemente deudor de otro de Filipo de Tesalónica (*AP IX 253*), unos años mayor que Honesto: del reinado de Augusto.

¹ El *cognomen* latino Ὀνέστης u Ὀνεστος está testimoniado en Italia y en el norte de África. En la *Antología Palatina* se menciona como patria de Honesto dos veces Corinto, que era la capital de la provincia romana de Acaya, y una vez Bizancio, pero todo hace pensar que se trata del mismo epigramista. Cf. Preuner (1920, p. 426), Gutzwiller (2004, pp. 392-395), Jones (2004, pp. 93-95), Galán Vioque (2004, p. 424, n. 1427), Sánchez Hernández (2014, p. 302) y López Pérez (2017, pp. 175-176). Por otra parte, es habitual en la *Guirnalda* de Filipo incluir poetas de nombre latino, como Marco Argentario o Tulio Gémino. Cf. Argentieri (2007, p. 160).

² La traducción española de todos estos epigramas puede verse en Galán Vioque (2004, pp. 424-433). La fecha *ante quem* para la publicación de sus epigramas estaría entre octubre del 39 y enero del 41 d. C., en los años finales del reinado de Calígula, cf. los límites cronológicos establecidos por Gow y Page (1968a, pp. XLV-XLIX).

³ Estas inscripciones fueron publicadas por Jamot (1902, pp. 129-160). Sobre Honesto, véase también Gow y Page (1968b, p. 301).

⁴ No hay que pasar por alto que Tiberio benefició a Grecia, que, con el nombre de Acaya (Paus. VII 16.10), transformó su *status* de provincia proconsular a imperial, cf. Tac., *Ann.* I 76 y 80.1. Por otro lado, las ciudades de Tespias y de Corinto estaban hermanadas durante el s. I d. C., cf. López Pérez (2017, pp. 176-177).

⁵ Un ejemplo de esta constatación son los trabajos de Preuner (1920) y Santin (2022), con abundante bibliografía.

⁶ Gow y Page (1968a, p. 268); cf. Waltz (1957, pp. 85-86) con distinta puntuación, que afecta sobre todo al último verso y a las lecturas, donde puede leerse: δαίμων ἐσθλά, κακοῖς δ' εἰς ἐν ἔμιξεν ἴσα.

El texto en cuestión reza así en la edición de Gow y Page (45 G.-P.):

ἐν Θήβαις Κάδμου κλεινὸς γάμος, ἀλλὰ μυσσυχθῆς
 Οἰδίποδος. τελετὰς Εὐβίου ἡσπάσατο,
 αἷς γελάσας Πενθεὺς ὠδύρατο. τείχεα χορδαῖς
 ἔστη, καὶ λωτοῖς ἔστενε λυόμενα.
 Ἀντιόπης ὁσίη, χαλεπὴ δ' ὥδις Ἰοκάστης. 5
 ἦν Ἰνὸ φιλόπαις, ἀλλ' ἀσεβῆς Ἀθάμας.
 οἰκτρὸν αἰεὶ πτολίεθρον· ἴδ' ὡς ἐσθλῶν περὶ Θήβας
 μύθων καὶ στυνγῶν ἤρκεσεν ἱστορίη.

En Tebas el matrimonio de Cadmo fue ilustre, pero repugnante
 el de Edipo. Evio⁷ gustó de sus ritos,
 que Penteo, burlándose de ellos, lamentó. Las murallas
 se alzaron al son de las cuerdas, y gemían al ser destruidas al son del loto.
 La prole de Antiópe fue piadosa, más cruel la de Yocasta. 5
 Amante de sus hijos fue Ino, pero impío Atamante.
 ¡Una ciudadela siempre digna de lamento! Observa cómo sobre Tebas
 abunda la narración de historias nobles y aborrecibles.

Al realizar un análisis del epigrama de Honesto⁸, se pueden observar determinadas características, unas coincidentes y otras divergentes respecto al poema de Filipo. El primero ofrece todo un juego de oposiciones de dos en dos acerca de la buena y mala fortuna que corrieron la ciudad de Tebas y sus más célebres habitantes, y lo hace mediante un entramado métrico-sintáctico, es decir, utilizando la disposición de las incisiones (cesuras y diéresis), de la puntuación y del encabalgamiento, junto con el apoyo de antítesis léxicas, encadenando una serie de cuatro secuencias antitéticas introducidas por la adversativa ἀλλά. Por el contrario, el epigrama del tesalonicense, pese a contar con un dístico más, solo presenta dos adversativas de ἀλλά (vv. 1 y 6) y una marcada por δέ (v. 5).

Así las cosas, en la secuencia primera de AP IX 216, Ἀρμονίης ἱερὸν φήσεις γάμον· || ἀλλ' ἀθέμιστος / Οἰδίποδος· | (vv. 1-2), Honesto opone el matrimonio de Harmonía, hija de Ares y Afrodita según la leyenda tebana, con Cadmo⁹, que resultó ἱερός (hasta la diéresis bucólica del hexámetro), frente al de Edipo (con encabalgamiento de Οἰδίποδος en el pentámetro) con su madre, Yocasta, que fue ἀθέμιστος. El primer dístico de Filipo presenta una estructura similar: adversativa (ἀλλά) tras la diéresis bucólica del hexámetro y Οἰδίποδος en encabalgamiento con el pentámetro y posición enfática. Los términos religiosos introducidos por Honesto tienen un mayor calado que los utilizados por el tesalonicense para calificar las nupcias de Cadmo (y Harmonía) y las incestuosas de Edipo: el γάμος del primero resultó κλεινός, un término con una connotación más social que religiosa, mientras que el del segundo fue μυσσυχθῆς, forma poética de μυσσυχός¹⁰, que solamente aparece en este lugar y en el poeta didáctico Nicandro de Colofón¹¹.

⁷ Es decir, Dioniso.

⁸ Cf. el breve comentario de Difabio (2015, pp. 15-16).

⁹ Cf. Hes., *Th.* 937 y 975; Apollod. III 4.2; Paus. III 18.12.

¹⁰ Cf. Hsch. y LSJ, s. u. μυσσυχθῆς.

¹¹ Nic., *Th.* 361-363: πᾶσα γὰρ αὐαλέη ῥινὸς περὶ σάρκα μυσσυχθῆς / νειόθι πιτναμένη μυδὸεν τεκμήρατο νύχμα, / σηπεδόσι φλιδόωσα. Los escolios *ad loc.* explican μυσσυχθῆς como δυσώδης ('de mal olor, nauseabundo'), cf. Jacques (2002, p. 124).

En cualquier caso, tanto *μυσαχθής* como *μυσαρός* aluden a una manifiesta repugnancia socio-religiosa hacia una conducta completamente abominable por lo que suponía de «contaminación», como fue la de Edipo, realmente *ἄθემιστος*, esto es, al margen de la *θέμις*, que luego encarnaría Antígona como *ὀσίη*¹².

En la segunda secuencia métrico-sintáctica del epigrama de Honesto, *λέξεις Ἀντιγόνην ὀσίην, / | ἀλλὰ κασίγνητοι μιάρωτατοι* ||, ocupa el resto del v. 2 y el v. 3 hasta la diéresis bucólica de este. En esta ocasión la oposición estriba entre la piedad de Antígona, hija de Edipo y de Yocasta, y la conducta abominable de sus hermanos, Etéocles y Polinices, que se enfrentaron en un combate fratricida, con la fatal consecuencia de morir el uno a manos del otro. Es sabido que Antígona —es el tema de la tragedia homónima de Sófocles— optó por dar sepultura a su hermano Polinices, observando las leyes divinas e infringiendo las leyes humanas, toda vez que estas últimas, decretadas por Creonte, prohibían todo tipo de honras fúnebres a quien había traicionado a Tebas. Por este motivo, Antígona es considerada *ὀσίη* (v. 2) por el epigramista, mientras que sus hermanos son declarados *μιάρωτατοι* (v. 3) y su nombre es omitido: son simplemente *κασίγνητοι*. Obsérvese, no obstante, el carácter enfático del adjetivo *μιάρωτατοι*, situado en la posición central del hexámetro, entre la cesura pentemímera y la diéresis bucólica.

En tercer lugar y de manera breve, la secuencia || *ἄμβροτος Ἰνώ, / ἀλλ' Ἀθάμας τλήμων* || (vv. 3-4), situada entre la diéresis bucólica del hexámetro y la cesura del pentámetro, marca la diversa fortuna de Ino, que es *ἄμβροτος*, frente a Atamante, que no pasa de ser *τλήμων*. Ino era hermana de Semele y estaba casada con Atamante. Ambos se hicieron cargo de la crianza de Dioniso a la muerte de Semele y por este motivo fueron castigados por Hera. Ino, enloquecida por Hera, dio muerte a su hijo menor Melicertes y, a continuación, se arrojó al mar, pero las divinidades marinas, apiadándose de ella, la transformaron en Nereida, cambiando su nombre por el de Leucótea. Por esta razón, Ino es llamada *ἄμβροτος*, ‘inmortal’. Por su parte, Atamante corrió peor suerte, ya que, tras matar a su hijo Learco, tuvo que andar errante hasta que merced a un oráculo pudo establecerse en Tesalia¹³, de ahí que Honesto lo llame *τλήμων*. En el epigrama de Filipo la cuestión es despachada en un pentámetro, *ἦν Ἰνώ φιλόπαις, || ἀλλ' ἄσεβης Ἀθάμας*, un verso con mucho equilibrio formal gracias a su cesura mediana. Aquí el juicio sobre Atamante es mucho más severo, ya que no pone el énfasis en su desdichado destino, sino en su impiedad y es calificado como *ἄσεβης*, ‘impío’, mientras que Ino es llamada *φιλόπαις* (v. 6), posiblemente en atención a los cuidados prodigados al pequeño Dioniso.

La última secuencia, a la que más adelante me referiré, || *τειχομελῆς κιθάρη, / ἀλλ' αὐλὸς δύσμουσος* | (vv. 4-5), entre la cesura del pentámetro y la cesura trocaica del hexámetro, opone dos instrumentos musicales, la *κιθάρη* y el *αὐλός*.

El segundo κῶλον del v. 5 y el pentámetro final constituyen un aleccionador resumen del epigrama: a tenor de lo anteriormente dicho, la divinidad ha mezclado el bien y el mal (*ἐσθλὰ κακοῖς*), a partes iguales, para la ciudad de Tebas, y lo expresa Honesto de manera hiperbólica con el uso de las sinónimas o cuasi sinónimas¹⁴ formas verbales *ἐκεράσσατο*¹⁵ y *ἔμιξεν*. La

¹² Cf. Difabio (2015, p. 16).

¹³ Cf. Galán Vioque (2004, p. 374, n. 1238).

¹⁴ También puede observarse sinonimia en los vv. 1-2, entre *φήσεις* y *λέξεις*.

¹⁵ Rara forma verbal que aparece testimoniada por vez primera en este epigrama y que solo hallamos con posterioridad, entre los ss. IV-V d. C., en Nono de Panópolis (*D.* IV 237) y en Sinesio de Cirene (*Hymn.* VIII 39), en este último también en un contexto musical: *αἰθὴρ δὲ γελάσας, / σοφὸς ἁρμονίας*

idea es muy similar a la expresada por Filipo (vv. 7-8) e introducida de idéntica manera, ἴδ' ὥς, aprovechando en ambos casos la puntuación y la cesura trocaica del hexámetro. En ambos epigramas se concluye con la sentencia de que en Tebas convivió el bien con el mal, si bien en el epigrama de Honesto la cláusula proporciona mayor unidad a ambas ideas.

Retornemos a los vv. 4-5 del epigrama de Honesto, en el que aparecen dos *hapax* de carácter musical: *τειχομελής* y *δύσμουσος*. El primero acompaña a *κιθάρη* y el segundo a *αὐλός*. En el contexto del juego de antítesis empleado por el epigramista la primera *iunctura*, *τειχομελής κιθάρη*, debe tener un valor positivo, mientras que la segunda, *αὐλὸς δύσμουσος*, debe tenerlo negativo; en este último caso el prefijo *δυσ-* y su matiz negativo es de por sí suficientemente elocuente¹⁶. Según la leyenda, durante la construcción de la muralla de Tebas, las piedras se colocaban solas al son de la cítara de Anfión, cuando este y su hermano Zeto, los Dioscuros tebanos, la estaban levantando¹⁷, razón por la cual Filipo afirma que la prole de Antíope —madre de los gemelos, engendrados por Zeus¹⁸— fue *ὀσίη* (v. 5), ‘piadosa’¹⁹. La leyenda también cuenta que Alejandro Magno devastó Tebas mientras Ismenias, famoso *αὐλητής* tebano capturado por el macedonio en el 368 a. C., era obligado a tocar el aulo²⁰. La maestría de Ismenias se hizo proverbial y entró en la leyenda; Ps.-Calístenes, en su *Vida de Alejandro* (I 46), lo describe como *τῆς αὐλομελωδίας ἔμπειρος ἄνθρωπος καὶ σοφὸς τῇ γνώμῃ*, pero de nada sirvieron sus súplicas de intercesión ante el macedonio²¹. En este

πατήρ, / ἐξ ἑπτατόνου λύρας / ἐκεράσσατο μουσικὰν / ἐπινίκιον ἐς μέλος. Véase 13.1 G.-P. de Honesto, σύμφθογγόν με λύρης χορδῇ κεράσσαν αἰοιδῆν.

¹⁶ Cf. el compuesto musical *δυσκέλαδος* (A., *Th.* 867), empleado para calificar el himno de las Erinis, y Eurípides (*Io*. 1097-1098) habla de una *μοῦσα* ... *δυσκέλαδος*. Sobre el prefijo *δυσ-*, cf. Chantraine (1968-80, p. 302), donde indica que el indoeuropeo **dus-* generalmente se relaciona con *δεύομαι*, ‘carecer de’.

¹⁷ Cf. Sen., *Her. f.* 260-264; *Phoen.* 567-571; Apollod. III 4.5; también Galán Vioque (2004, p. 373, n. 1236). Anfión fue un legendario citarodo discípulo del mítico músico Lino, hijo de Terpsicore (cf. Michaelides 1978, p. 187). No obstante, Ps.-Plutarco (*Mus.* 1131F), citando a Heraclides Póntico, afirma que el primero que practicó la citarodia fue Anfión, habiéndola aprendido de su padre, es decir, Zeus. Por su parte, Pausanias (IX 5.7), habla en este pasaje sobre la lira y afirma que Anfión añadió tres cuerdas a las cuatro anteriores, además de aprender la armonía lidia. Sobre Anfión, cf. Michaelides (1978, p. 14) y López Cruces (2003, pp. 176-179).

¹⁸ Zeus se unió a Antíope bajo la forma de sátiro: *addidit, ut Satyri celatus imagine pulchram / Iuppiter inplerit gemino Nyctēida fetu* (Ou., *Met.* VI 110-111); cf. Nonn., *D.* XXXI 216-218: *ἥε τις ἄλλη / Ἀντιόπη Νυκτῆος ἀναινομένου γενετῆρος / ψευδαλέου Σατύρου λασίη νυμφεῦεται εὐνή*; Con todo, Pausanias (II 6.4), citando un fragmento del poeta arcaicoasio de Samos (fr. 1 Kinkel), distingue entre ambos hijos de Antíope, *Ἀντιόπη δ' ἔτεκε Ζῆθον καὶ Ἀμφίονα διόν* (v. 1), atribuyendo un carácter sobrenatural a Anfión, mientras que de Zeto nada dice, encontrando la razón en el v. 3 de dicho fragmento: *Ζηνί τε κυσαμένη καὶ Ἐπωπέι ποιμένι λαῶν*.

¹⁹ Frente a la de Yocasta, que resultó ser *χαλεπή* (v. 5). Véase lo dicho *supra* a este propósito en el epigrama de Honesto (vv. 2-3).

²⁰ Cf. Gow y Page (1968b, p. 304). La principal fuente para la anécdota de Ismenias es la *Vida de Alejandro* (I 27 y 46) de Ps.-Calístenes. Cf. Tz., *H.* VII 406 ss.; X 409 ss. Del posterior juicio de Ismenias se hace eco el rétor Valerio Apsines (p. 231, cap. 1.61 Patillon): *ὁ Ἰσμηνίας ἐπαυλήσας ταῖς Θῆβαις κρίνεται μετὰ τὸν Ἀλεξάνδρου θάνατον*. Este tipo de melodía al son del aulo es expresada por Apsines con el poco frecuente verbo *ἐπαυλεῖν*, que ya encontramos, también con un sentido funesto en el *Heracles* (v. 897) de Eurípides: *δαίον μέλος ἐπαυλεῖται*. Desecho la traducción de *αὐλός* como ‘flauta’, ya que esta carece de lengüeta, no así el aulo, como reconoce Esquines (III 229), que se parecería más a nuestro oboe, cf. Comotti (1979, pp. 72-76), West (1992, pp. 1-2), Petretto (1993-1994, p. 110), Wilson (1999, p. 69) y Calderón Dorda (2002, pp. 111-112, n. 52).

²¹ Según Ps.-Calístenes (I 46A), la respuesta de Alejandro fue: *καὶ Ἰσμηνίαν σε τὸν κράτιστον αὐλητὴν / τῶν ἡμιφλέκτων δομάτων ἐφεστῶτα / οὕτως κελεύω δίδυμον ὀργάνων ἦχος / διὰ τὴν <Βοιωτίαν> ἄλωσιν αὐλῆσαι* («Y en cuanto a ti, Ismenias, el más hábil auleta, te ordeno que de pie sobre

sentido, Plutarco (*Mor.* 394B) cita un fragmento de Sófocles (fr. 849 Radt) para exponer la oportunidad del aulo como acompañamiento musical en un contexto de duelo o lamento, y nada más apropiado para la labor de Ismenias entre las ruinas de Tebas²². En definitiva, se trata de una plasmación del antagonismo entre la cítara y el aulo, simbolizado por el desafío entre Apolo y Marsias. Acerca de esta disputa musical las fuentes son diversas, pero resulta ilustrativo aducir la versión de otro epigramista de la *Antología Palatina*, Antípatro de Tesalónica (*AP* IX 266 = 108 G.-P.), a propósito de un notable auleta, Glaforo²³, que tocó seductoramente πολυτρήτων διὰ λωτῶν (v. 1), todo lo contrario que Marsias, que provocó una δύσαυλον ἔριν (v. 6), expresión en la que introduce el *hapax* δύσαυλος para aludir a una disputa de aulo que resultó desafortunada para él²⁴.

La *iunctura* τειχομελῆς κιθάρη (v. 4) de Honesto es una síntesis de las palabras de Filipo (vv. 3-4), τείχεα χορδαῖς / ἔστη, «las murallas se alzaron al son de las cuerdas» (sc. de la cítara²⁵), en un audaz encabalgamiento entre ambos versos. Por su parte, la segunda *iunctura*, αὐλὸς δύσμουσος (v. 5) lo es de la versión del tesalonicense, λωτοῖς ἔστεινε λυόμενα (v. 4), «gemían al ser destruidas al son del loto», recurriendo a una metonimia y entendiendo por loto el material con el que estaba elaborado el αὐλός²⁶, instrumento aerófono elaborado con madera, caña, cuerno o bronce, aunque el material más conocido es la madera del loto (*celtis australis*), de ahí que se le llame λώτινος αὐλός²⁷. Esta misma metonimia la hallamos en una de las inscripciones de Honesto publicadas por Jamot y recogidas en el *Anthologiae Graecae*

las semiabrazadas casas hagan resonar tu aulo y el son de tu doble instrumento por causa de la toma de Beocia»). Al parecer, el macedonio tan solo permitió que quedase en pie la casa del poeta Píndaro, dato que tanto Plutarco como Diodoro de Sicilia omiten, aunque sí lo recogen Arriano (*An.* I 9.10) y Ps. Calístenes (28).

²² El treno, en general, era acompañado por el sonido de los aulos, cf. Calderón Dorda (2002, p. 101).

²³ Sobre este músico puede verse otro epigrama de Antípatro (*AP* IX 517 = 4 G.-P.), quien lo define con el *hapax* ποικιλοτερπής (v. 5). Cf. Gow y Page (1968b, pp. 24-25) y Galán Vioque (2004, p. 136).

²⁴ Entendiendo δύσαυλον ἔριν como equivalente a δυσέριδα αὐλησιν, como hacen Gow y Page (1968b, p. 105). Cf. *DGE*, s. u. 2, significado que no recoge el diccionario de LSJ. Para Marsias y el aulo, cf. Wilson (1999, pp. 60-62). Sobre este tipo de compuestos musicales tenemos un precedente en el *hapax* de Eurípides δυσφόρμιγξ (*IT* 225).

²⁵ Gow y Page (1968b, p. 302) interpretan τειχομελῆς como ‘wall-musical’ (cf. LSJ, s. u. ‘walling by music’); Waltz (1957, p. 86) traduce la expresión τειχομελῆς κιθάρη como «les accords de la cithare ont élevé de murs»; por su parte, Galán Vioque (2004, p. 426) traduce «la lira alzó murallas». Sobre el significado de los compuestos en -μελῆς, Michaelides (1978, p. 96), a la hora de definir el adjetivo ἐμμελῆς, afirma: «that which is in accordance with the laws of melos; melodious, tuneful», cuasi sinónimo de εὐμελῆς (cf. Michaelides 1978, p. 115). En sentido contrario, el adjetivo ἐκμελῆς (cf. Michaelides 1978, p. 93). No son infrecuentes los derivados en -μελῆς, como, por ejemplo, ἡδυμελῆς, ‘de dulce melodía’, πλημμελῆς, ‘desafinado’, ο τριμελῆς, ‘de tres melodías’, cf. García López (2004, p. 49, n. 40), a propósito de Ps.-Plu., *Mus.* 1132D).

²⁶ Sobre el aulo, cf. Michaelides (1978, pp. 42-46), West (1992, pp. 81-107), Petretto (1993-1994); Wilson (1999) y García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes (2012, pp. 141-147). Tenía siete tubos, aunque Teócrito (VIII 18-24) hace referencia a nueve notas (ἐννεάφωνος), algo en lo que coincide la representación del famoso Vaso François.

²⁷ Cf. Poll. IV 74; Eust., *Ad Il.* IV, p. 232.9: ὅτι δὲ καὶ λώτινοι αὐλοὶ ἀπὸ ξύλου ἦσαν Λιβυκοῦ καλουμένου λωτοῦ. Teofrasto (*HP* IV 2 ss.) abunda en noticias sobre la variedad de madera utilizada para la elaboración del aulo, su origen y su manufactura. Son numerosos los testimonios, cf., p. ej., E., *El.* 716-717: λωτὸς δὲ φθόγγον κελάδει / κάλλιστον, o los epigramas de Antípatro *AP* IX 517.4 (= 4.4 G.-P.) y *AP* IX 266.1 (= 108.1 G.-P.), citados *supra*. Mathiesen (1999, pp. 200-201). Solo en Eurípides, p. ej., hallamos diversas referencias al loto libio como sinónimo de aulo: *Alc.* 346-347, *HF* 684, *Tr.* 544, *Hel.* 170-171, *IA* 1036, fr. 370.7-8 Kannicht (*Erecteo*). Para el músico que toca el aulo de caña, Hédilo (*App.Anth.* II 124.10 = 10.10 Floridi) utiliza el *hapax* καλαμαυλήτης, cf. Floridi (2020, pp. 151-152).

Appendix y por Gow y Page²⁸ junto con los epigramas de la *Antología Griega*:

κλισσὸς Τερψιχόρῃ, Βρομίῳ δὲ πρέψεν ὁ λωτός,
τῇ μὲν ἴν' ἔνθεος ἦ, τῷ δ' ἵνα τερπνότερος.

La hiedra es apropiada para Terpsícore, mas el loto para Bromio;
para ella, para que esté poseída; para él, para que sea más alegre.

En estos versos Terpsícore, musa de la danza, y Dioniso intercambian sus atributos, ya que la hiedra es la planta consagrada a este último, mientras que la primera suele ser representada tocando el αὐλός —aquí ὁ λωτός²⁹—. No puede pasar desapercibido el juego de palabras empleado por Honesto entre Τερψιχόρῃ y τερπνότερος, absolutamente incardinado en el más puro estilo hesiódico³⁰.

Llegados a este punto es preciso recurrir a otro epigrama de Honesto (AP IX 250 = 6 G.-P.):

ἔστιν ἐν φόρμιγγι, κατηρεῖσθην δὲ σὺν αὐλῷ
Θήβη· φεῦ Μούσης ἔμπαλιν ἁρμονίης·
κωφὰ δέ μοι κεῖται λυροθελγέα λείψανα πύργων,
πέτροι μουσοδόμοις τείχεσιν αὐτόμολοι,
σῆς χερός, Ἀμφίων, ἅπνονος χάρις· ἐπτάπυλον γὰρ
πάτρην ἐπταμίτῳ τείχισας ἐν κιθάρῃ.

Me alcé con la forminge, mas con el aulo fui destruida yo,
Tebas. ¡Ay de mi Musa, contraria a la armonía!
Sordos yacen los restos de mis torres encantados por la lira,
piedras que por sí solas acudieron para las murallas construidas al son de la música,
un don, Anfión, sin esfuerzo de tu mano: en efecto, la patria
de siete puertas amurallaste con la cítara de siete cuerdas.

Este segundo epigrama de Honesto, dedicado en exclusiva al tema de la construcción y destrucción de las murallas de Tebas, es ilustrativo, al tiempo que incrementa el número de *hapax* musicales. Sorprende que en el primer κῶλον del v. 1 se mencione a la forminge³¹, que es un instrumento cordófono del llamado «grupo de las liras» parecido a la cítara, una variante de menor tamaño y más simple, y, por tanto, de sonido más agudo; su redondeada caja se componía, por lo general, de cuatro o cinco cuerdas³², frente a las siete habituales de la cítara, como el propio Honesto afirma en el v. 6: ἐπταμίτῳ ... ἐν κιθάρῃ, donde el

²⁸ Se trata de una de las inscripciones compuestas para ser colocadas en la base de las nueve estatuas dedicadas a las Musas.

²⁹ Traducido por Preuner (1920, p. 406) de manera inexacta como «die Flöte».

³⁰ En el propio Honesto también en 11 G.-P. (θάλλει ... Θάλεια) y 13 G.-P. (Μελλομένην ... μέλεσι). En referencia a las Musas, cf. Hes., *Th.* 32, 37, 51, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71 y 78. Cf. West (1996, pp. 180-181).

³¹ También Apolonio de Rodas, en un pasaje que citaré *infra* (I 740), se referirá a la forminge de Anfión (χρυσῆι φόρμιγγι). No resulta raro que se considere a la forminge como una simple variedad de cítara (cf. West 1992, pp. 51 y 55, n. 26) o con equivalencia a la lira (cf. Maas y Snyder 1989, pp. 79-80). De hecho, el término κιθαρίς también se identifica con la forminge, cf. Michaelides (1978, pp. 169-170).

³² Píndaro le atribuye hasta siete cuerdas en *P.* II 70-71 y *N.* V 24.

adjetivo ἐπτάμιτος, que está atestiguado por primera y casi única vez en este lugar³³, hace mención expresa del número de cuerdas de la cítara, número que explicaría el αἴτιον del legendario número de puertas de la ciudad de Tebas: ἐπτάπυλον (v. 6)³⁴. Se trata, pues, de un sinónimo de ἐπτάχορδος, que se aplica a los instrumentos de la «familia de las liras»³⁵. El segundo término del compuesto, μίτος, se utiliza más para designar un hilo de manera genérica³⁶, pero también las cuerdas de la cítara, como de manera explícita escribe el epigramista Macedonio Cónsul (AP VI 83.5), ἡθέοις μελέτω κιθάρης μίτος, al depositar Eumolpo su instrumento de trabajo como prenda votiva en el templo de Apolo³⁷.

En el epigrama de Honesto, el poeta dedica cuatro versos a tratar de la construcción de la muralla tebana al son de la música de Anfión: las piedras acudían solas (αὐτόμολοι, v. 4)³⁸ a integrarse en los muros y lo hacían merced a la magia de los acordes de la cítara³⁹. Para explicar el prodigio, Honesto hace uso de un nuevo *hapax*, λυροθελγέα (v. 3), compuesto de λύρα, como término genérico de esta familia de instrumentos cordófonos⁴⁰,

³³ Aparte de este epigrama de Honesto solo lo hallamos después en Luciano (*Astr.* 10).

³⁴ Con ἐπτάπυλον γάρ (v. 5), detrás de la diéresis bucólica, se produce un encabalgamiento que facilita la expansión de la idea final del epigrama. En los escolios a los *Siete contra Tebas* (v. 9) se pone de relieve dicha coincidencia: ἐπτάπυλος ἡ Θήβα κατεσκευάσθη ὅτι πρὸς τὴν ἐπτάχορδον λύραν τοῦ Ἀμφίονος, ἦν ἦδε κτιζομένης αὐτῆς, ἐτειχοδομήθη. La cítara también tenía siete cuerdas. Sobre la identificación entre lira y cítara, cf. *infra*.

³⁵ Así los llama Chailley (1979, pp. 65-71). Recordemos la alusión a χορδαῖς en el epigrama de Filipo de Tesalónica (AP IX 263 = 45.3 G.-P.).

³⁶ Cf., p. ej., Clem. Al., *Paed.* II 107.4: ὁ τῆς ἀράχνης μίτος.

³⁷ En el v. 4 de este mismo epigrama Eumolpo alude a su labor musical como τῆς ... ἁρμονίης ἐμμελέτημα, siendo este último un raro término que solo aparece en los LXX. También, en referencia a la cítara, en Philostr. *Iun.*, *Im.* 871.16: ἡ λαϊὰ δὲ ὀρθοῖς πλήττει τοῖς δακτύλοις τοὺς μίτους (cf. Synes., *Hymn.* VI 6, IX 13). Cf. Michaelides (1978, p. 209).

³⁸ Compuesto de αὐτός y del verbo βλώσκειν ('venir') en su tema de aoristo (*μολ-), al igual que el verbo αὐτομολεῖν. El término αὐτόμολος significa 'tránsfuga' (<'el que ha venido por sí mismo') y, en el caso que nos ocupa, designa la voluntad de los sillares por dirigirse hacia la muralla en proceso de construcción. Tanto el verbo como el adjetivo están atestiguados por primera vez en Heródoto, cf. Powell (1938, p. 52, s. u.).

³⁹ Narra el episodio, entre otros, Paléfato (41) con su interpretación de cuño racionalista: περὶ <Ζήθου> καὶ <Ἀμφίονος> ἱστοροῦσιν ἄλλοι τε καὶ <Ἡσίοδος> ὅτι κιθάρα τὸ τεῖχος τῆς <Θήβης> ἐτείχισαν. δοκοῦσι δὲ ἔνιοι <κιθαρίζειν> <μὲν> αὐτοὺς, τοὺς δὲ λίθους <αὐτομάτως> ἀναβαίνειν ἐπὶ τὸ τεῖχος. τὸ δὲ ἀληθὲς ἔχει ὧδε. <κιθαρωδοῖ> οὗτοι ἄριστοι ἐγένοντο καὶ ἐπεδείκνυντο <μισθῶ>. ἀργύριον δὲ οὐκ εἶχον οἱ τότε ἄνθρωποι. ἐκέλευον οὖν οἱ περὶ τὸν <Ἀμφίονα>, εἴ τις βούλοιο ἀκούειν αὐτῶν, <ἐρχόμενος ἐργάζεσθαι ἐπὶ τὸ τεῖχος>· οὐ μέντοι οἱ λίθοι εἶποντο ἀκροώμενοι. εὐλόγως οὖν ἔλεγον οἱ ἄνθρωποι ὅτι <λύρα τὸ τεῖχος ἐτείχισθη> («Acerca de Zeto y Anfión, cuentan algunos y también Hesíodo que construyeron la muralla de Tebas gracias a una cítara. Algunos creen que ellos tocaban la cítara y las piedras se iban montando por sí mismas sobre la muralla. Mas la verdad es como sigue. Estos fueron unos excelentes citarodos que actuaban a sueldo. Los hombres de entonces no tenían dinero. Así pues, los compañeros de Anfión solicitaron que, si alguno quería escucharlos, fuera a trabajar a la muralla. Por lo tanto, las piedras no los seguían al escucharlos. Así pues, bien decían las gentes que la muralla se construyó gracias a una lira.»). La referencia a Hesíodo es muy probable que sea recogida en el fr. 182 M.-W. (= 125 Fernández Delgado), presumiblemente perteneciente al libro IV del *Catálogo de las mujeres*. La versión de Paléfato parece dar a entender que tanto Zeto como Anfión dominaban el arte de la cítara: δοκοῦσι δὲ ἔνιοι <κιθαρίζειν> <μὲν> αὐτοὺς (...) <κιθαρωδοῖ> οὗτοι ἄριστοι ἐγένοντο καὶ ἐπεδείκνυντο <μισθῶ>.

⁴⁰ Sobre esta intercambiabilidad puede verse el trabajo de Maas y Snyder (1995, esp. pp. 64-68): «Come il termine *lyra* può sostituire il nome di qualsiasi membro della famiglia della *lyra*, così l'immagine della *chelys* sostituisce frequentemente quella della *kithara* e talvolta quella di uno degli altri tipi di *lyra*.» (p. 63). Cf. Hägg (1995, p. 219).

y la forma -θελγής⁴¹, de la raíz del verbo θέλγειν, ‘hechizar, encantar’. Para poner de relevancia el factor taumatúrgico del instrumento musical, el epigramista localiza dicho término entre la cesura pentemímera y la diéresis bucólica. Los escolios a Apolonio de Rodas (I 740) comentan así el portento: ὅτι δὲ ἠκολούθησαν τῇ Ἀμφίονος λύρα οἱ λίθοι αὐτόματοι, ἰστορεῖ καὶ Ἀρμενίδας. Desde el punto de vista terminológico, no es muy relevante que para referirse a la cítara Honesto introduzca el compuesto λυροθελγέα, dado que dicho instrumento pertenece a la denominada «familia de las liras»⁴² —o «box lyre», en terminología de West⁴³—, aunque sí lo es el carácter de nuevo *hapax* del compuesto. De hecho, la cítara es un instrumento similar a la lira, aunque mucho más complejo y profesional⁴⁴, por lo que no deja lugar a dudas de que se trata de un desarrollo de la lira. La cítara tiene una caja de resonancia mayor —de κίθαρος ‘tórax’— y de madera, y sus brazos también son más gruesos que los de la lira, dando como resultado un instrumento más voluminoso y con más capacidad sonora, por lo que el sonido de la cítara era más bajo y profundo que el de la lira o la forminge⁴⁵.

Por otra parte, Honesto hace uso en el v. 4 de un bello quiasmo, beneficiándose de la cesura del pentámetro, con la *iunctura* μουσοδόμοις τείχεσιν⁴⁶ para indicar la finalidad de los πέτροι ... αὐτόμολοι, donde el adjetivo μουσόδομος es un nuevo *hapax* del epigramista, compuesto de μουσα y de -δομος, de la raíz del verbo δέμειν (‘construir’)⁴⁷. Precisamente Nono de Panópolis (D. V 67) utiliza la expresión πυργοδόμος κιθάρη, con un compuesto en -δομος, para referirse al episodio de la cítara de Anfión, donde πυργοδόμος es un nuevo *hapax*. En definitiva, la expresión μουσοδόμοις τείχεσιν (AP IX 250 = 6 G.-P.) explica de manera correcta el significado del compuesto τειχομελής (AP IX 216 = 3 G.-P.).

⁴¹ Como primer término lo hallamos, p. ej., en otro *hapax* de la colección palatina, θελγεσίμυθος, ‘que encanta con la palabra’ (AP IX 525.9). Como segundo término del compuesto puede verse πανθελγής (cf. Chantraine 1968-1980, p. 427), que solo está registrado en Nono de Panópolis (D. VIII 156 y XXXI 273; *Par. Eu. Io.* VII 142) y también φρενοθελγής (*App. Anth.* IV 69.1 *adesp.*, en referencia al sueño), que, del mismo modo, está testimoniado casi exclusivamente en el poeta Nono (16 veces). En cuanto a λυροθελγέα, podemos encontrar construcciones similares, como el raro compuesto λυρογηθέα (AP IX 525.12), de λυρογηθής, referido a Apolo; ambas formas en la misma sede métrica del hexámetro. Sobre estos dos últimos compuestos, cf. Michaelides (1978, p. 194).

⁴² Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes (2012, pp. 124-125 y 129-133).

⁴³ West (1992, p. 51).

⁴⁴ Cf. Rocconi (2003, p. 134). Para remitirla a este ámbito profesional Aristóteles (*Pol.* 1341a18) llama a la cítara τεχνικὸν ὄργανον. De hecho, había certámenes (μουσικοὶ ἀγῶνες) específicos de citarística (ἢ κιθαριστική), cf. Pl., *Grg.* 501E: οὐκοῦν καὶ αἱ τοιαῖδε ἄπασαι, οἷον ἡ κιθαριστική ἢ ἐν τοῖς ἀγῶσιν; Estos ἀγῶνες podían consistir en una versión meramente instrumental o acompañando al canto (κιθαροψαλμία). La lira, por su parte, era un instrumento de cuerda no profesional, básico en la educación musical griega y muy difundido en el s. VII a. C. Tenía siete cuerdas (ἑπτὰ χορδάς, *h. Merc.* 51) (cf. n. 17) y se atribuye a Terpendro la adición de una octava. Véase West (1992, pp. 48-70).

⁴⁵ Cf. García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes (2012, pp. 129 y 132). Paquette (1984, p. 101) lo equipara al registro del barítono, cf. Maas y Snyder (1989, p. 65). Su sonido en el nomo citaródico es reproducido por Aristófanes con una onomatopeya en las *Ranas* (v. 1292: τοφλαττόθρατ τοφλαττόθρατ) y en *Pluto* (v. 290 y 296: θρεττανελό); el sonido producido por las cuerdas de la cítara al ser rasgados con el plectro es explicado así por los escolios (*ad loc.*): κιθάρας ἤχος μιμούμενος ἐν τῷ συγγράμματι, τοῦτ’ ὀφει τοῦ ῥήματος «θρεττανελό». Cf. Calderón Dorda (2021, p. 37). Aquiles Tacio (II 14.8), en fin, describe un prodigioso río, cuyas aguas suenan como una cítara (ὡς κιθάρα λαλεῖ).

⁴⁶ A propósito de esta expresión, en griego existen los compuestos τειχοδομεῖν, τειχοδομία y el *hapax* τειχοδόμος. En el caso que nos ocupa, bajo el influjo de la música.

⁴⁷ Pueden verse los sustantivos vinculados a la construcción y a este verbo como λιθοδόμος, ναοδόμος u οἰκοδόμος. Por otra parte, los compuestos cuyo primer término es μουσο- son frecuentes en la lengua griega: p. ej. μουσόθετος, μουσοποιός, μουσοτέχνης, μουσοτραφής, μουσοῦργημα, μουσοῦργός... Cf. Michaelides (1978, pp. 217-218). En el epigramista Teeteto (AP X 16.4) utiliza el *hapax* μουσομανής para referirse a la cigarra: μουσομανής τέττιξ θέλγει ἀμαλλοδέτην.

El propio Apolonio de Rodas (I 735-741) da su versión sobre la construcción de la muralla de Tebas —hasta ese momento ἀπύργωτος⁴⁸ (v. 736)— y de la magia musical de Anfión, al que siguen dócil y prodigiosamente piedras de gran tamaño (δὶς τόσση δὲ μετ' ἴχνια νίσετο πέτρῃ, v. 741), algo que resultaba una ἄπνοος χάρις en el epigrama de Honesto (AP IX 250 = 6.5 G.-P.)⁴⁹, frente a la fuerza bruta de su gemelo Zeto⁵⁰.

Por el contrario, Honesto tan solo utiliza parte del primer dístico para referirse al aulo, entendiendo que el v. 2 es una alusión a la labor destructiva que acompañó este instrumento aerófono. Μούσης ἔμπαλιν ἁρμονίης puede ser una alusión a lo expresado por la *iunctura* αὐλὸς δύσμουσος de AP IX 216 (= 3 G.-P.). Ya el mismo LSJ (s. u. δύσμουσος), aboga por una interpretación sinonímica de ἄμουσος ('unmusical')⁵¹, es decir, no musical o contrario a la música o a las Musas, que es lo que parece desprenderse de la expresión Μούσης ἔμπαλιν ἁρμονίης, una Musa contraria a la armonía⁵². De esta manera, el *hapax* de Honesto completa la secuencia de adjetivos antitéticos εὔμουσος / ἄμουσος, δύσμουσος, siguiendo la estela de otras series de gran implantación en la lengua griega como el tipo εὐσεβής / ἀσεβής, δυσσεβής. Cuando el gramático Pólux (IV 57) escribe sobre el elenco de derivados musicales, no incluye δύσμουσος junto con los otros dos⁵³, tal vez por no conocerlo, dada su rareza. No se puede pasar por alto el hecho de que el αὐλός sufrió una reacción en contra durante la época clásica, bien por sus posibilidades técnicas, bien porque era precisamente la especialidad de los

⁴⁸ Este mismo adjetivo lo hallamos en Homero (*Od.* XI 264) al tratar el tema de la muralla de Tebas y ubicado en la misma sede métrica, detrás de la cesura κατὰ τὸν τρίτον τροχαῖον.

⁴⁹ Este hecho, que suponía un «don sin esfuerzo» alguno por parte de Anfión, lo subraya Honesto, una vez más, mediante el recurso métrico-estilístico de ubicar la *iunctura* ἄπνοος χάρις entre la cesura pentemímera y la diéresis bucólica.

⁵⁰ Homero ya narra el hecho en la *Odisea* XI 260-265, aunque sin hacer mención del prodigio de la cítara de Anfión. Cf. E., frs. 48 y 86-89 Kambitsis (*Antiope*); Apollod. III 5.5; Paus. IX 5.7; Propercio (III 2.5-6) lo expresa así: *saxa Cithaeronis Thebas agitata per artem / sponte sua in muri membra coisse ferunt*, poniendo de manifiesto el desplazamiento voluntario de los sillares, que desplazaban hasta Tebas *per artem*, es decir, gracias a la música de Anfión. La expresión *saxa Cithaeronis* puede aludir al lugar geográfico de procedencia de las piedras o bien referirse a la vinculación poética del Citerón con Apolo. En el citado pasaje de las *Argonáuticas*, para describir el uso de la fuerza por parte de Zeto para transportar las rocas, Apolonio emplea ἐπωμαδόν (v. 738), esto es, sobre sus hombros, un adverbio que aparece aquí por primera vez en la lengua griega y con escasa representación posterior, cf. Opp., C. II 162; Q.S. XIII 541; *API* 4.279. En el *Gorgias* platónico Calicles asume el papel de Zeto, mientras que Sócrates representa el de Anfión, cf. López Cruces (2003, p. 178, n. 28).

⁵¹ El *DGE* traduce δύσμουσος como 'discordante', pero tal vez sea más apropiado 'disorde' o 'disonante', que son los significados musicales que propone el *DRAE*.

⁵² Waltz edita Ἀρμονίης, esto es, Harmonía, que Dain (en Waltz 1957, p. 100, n. 2) explica como una paradoja mitológica: «une Muse défait ce qu'Harmonie avait fait». Por su parte, el carácter contrario a la música de ἄμουσος está bien acreditado en la literatura helena, cf., p. ej., Pl., *Lg.* 700C: ἄμουσοι βοαὶ πλήθους, para indicar que el griterío de la muchedumbre no tiene nada de musical (cf. *DGE*, s. u. II). Con el mismo significado, ἀπόμουσος (cf. E., *Ph.* 807: ἀπομουσοτάταισι σὺν ᾠδαῖς, en referencia al canto horrisono y carente de armonía de la Esfinge), cf. Michaelides (1978, p. 13). Precisamente en los escolios de Eurípides (*ad Ph.* 807) hallamos dos veces el *hapax* κακόμουσος ('unmusical', LSJ, s. u.). En un sentido similar, παράμουσος, 'discordante', cf. Michaelides (1978, p. 237). En el tratado *Sobre lo sublime* (39.2) se menciona también, en relación con la armonía de la expresión, la combinación del aulo y de la cítara, con coincidencias temáticas y léxicas: ἄμουσος, en el caso del aulo, y θέλγητρον, en el de la cítara.

⁵³ A partir de la oposición εὔμουσία / ἄμουσία sí atestiguada en el pasaje de Pólux, al igual que los adverbios de modo. Sobre el primer término, cf. Michaelides (1978, p. 116).

músicos tebanos⁵⁴, como el presente caso de Ismenias. Eurípides (*Hel.* 1351) habla de este instrumento como βαρύβρομον αὐλόν, que describe de manera muy apropiada una tonalidad grave e inquietante, puesto que la βαρύτης implica sonidos de tono bajo⁵⁵. De manera similar Aristófanes (*Nu.* 313) menciona la Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

En definitiva, la cuarta y última secuencia antitética (vv. 4-5) del epigrama de Honesto (AP IX 216 = 3 G.-P.), supone un clímax, frente a las antítesis piedad/impiedad, al abordar la cuestión nuclear de la construcción y destrucción de las murallas de Tebas, que cobra absoluto protagonismo en el *ep.* AP IX 250 (= 6 G.-P.), así como la conexión entre el valor positivo de la cítara y la piedad de la prole de Antíope en el v. 5 del epigrama de Filipo. En el *ep.* AP IX 250 (= 6 G.-P.) el epigramista dedica más espacio a la función constructora y benéfica de la cítara de Anfión que al doliente cometido del aulo, y la totalidad del v. 4, πέτροι μουσοδόμοις τείχεσιν αὐτόμολοι, se puede considerar como una paráfrasis del adjetivo τειχομελής (*ep.* AP IX 216 = 3.4 G.-P.). Incluso τειχομελής y τείχεσιν ocupan la misma sede *post caesuram* en el pentámetro. Tal vez se podría colegir de la lectura de estos epigramas que, dentro del juego de antítesis propuesto, la cítara estaría en la esfera de la piedad —de ahí su acción taumatúrgica en manos de Anfión—, mientras que el aulo quedaría vinculado a la de la impiedad —pues impía fue la acción destructora del conquistador macedonio contra Tebas.

Como narra Ps.-Calístenes (I 46), a modo de conclusión, τὰ οὖν ὑπὸ μουσικῆς μελωδίας κατασκευασθέντα ὑπὸ μουσικῆς μελωδίας πάλιν κατέπεσεν («lo que fue edificado al son de una melodía musical, de nuevo se derrumbó al son de una melodía musical»). Con todo, la función de los *hapax* τειχομελής y δύσμουσος no es igual, puesto que el primero indica el poder fascinante y encantador de la música de la cítara, capaz de obrar un auténtico θαῦμα, un hecho sobrenatural, mientras que el segundo sirve de triste acompañamiento en un lamentable episodio para la ciudad de Tebas, pero sin incidencia preternatural sobre el mismo. En Honesto de Corinto, además de una lengua preciosista, con la que demuestra conocer el registro léxico de otros géneros literarios⁵⁶, se observa una revitalización de la lengua griega mediante la creación de originales compuestos musicales. En este contexto, resulta ciertamente relevante y un caso singular el hecho de que Honesto explique los dos *hapax* de AP IX 216 (= 3 G.-P.) mediante otro epigrama (AP IX 250 = 6 G.-P.) presumiblemente posterior.

⁵⁴ Cf. Roesch (1989) y García López, Pérez Cartagena y Redondo Reyes (2012, pp. 144-145). Las preferencias musicales de Sócrates parecen claras en Platón (*R.* 399E): οὐδέν γε, ἦν δ' ἐγώ, καινὸν ποιοῦμεν, ὃ φίλε, κρίνοντας τὸν Ἀπόλλων καὶ τὰ τοῦ Ἀπόλλωνος ὄργανα πρὸ Μαρσίου τε καὶ τῶν ἐκείνου ὀργάνων. Aún más severo es el juicio de Aristóteles (*Pol.* 1341a21-28) sobre el aulo: ἐτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἡθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιοῦτους αὐτῷ καιροὺς χρηστὸν ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναιται ἢ μάθησιν. προσθῶμεν δὲ ὅτι συμβέβηκεν ἐναντίον αὐτῷ πρὸς παιδείαν καὶ τὸ κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλῆσιν. διὸ καλῶς ἀπεδοκίμασαν οἱ πρότερον αὐτοῦ τὴν χρῆσιν ἐκ τῶν νέων καὶ τῶν ἐλευθέρων, καίπερ χρησάμενοι τὸ πρῶτον αὐτῷ. En *Nu.* 961-971 Aristófanes señala que, en la educación antigua, los niños acudían a recibir clases a cargo del citarista, y Plutarco (*Alc.* 2.5-7) cuenta que Alcibíades se negaba a tocar el aulo por considerarlo innoble e impropio de hombres libres, cf. Wilson (1999, pp. 87-91). Marzullo (1993, p. 566) afirma que «La cultura greca è costitutivamente nemica dell'αὐλός, barbarico, lascivo, irrazionale. Omero ne ignora l'esistenza, in realtà ne ripugna, lo censura». Cf. West (1992, pp. 34-37). Para la vinculación del αὐλός con los músicos tebanos, cf. *API* 7 y 28 (a propósito de este último epigrama: Aubreton 1980, pp. 93-94, n. 2).

⁵⁵ Cf. Rocconi (2003, p. 18, n. 67) y Calderón Dorda (2021, p. 33). El aulo frecuentemente es definido por los griegos como βαρύβρομος ο βαρύφθογγος. En el *ep.* 12 G.-P. de Honesto (citado *supra*) Dioniso es llamado Βρόμιος ('Ruidoso') y relacionado con el aulo. En los *Caballeros* (v. 10) Aristófanes imita el sonido del αὐλός: μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ μυμῦ, cf. Calderón Dorda (2021, p. 37, n. 74).

⁵⁶ Cf. Sánchez Hernández (2014, p. 303).

Financiación

Este trabajo ha sido realizado bajo los auspicios del Proyecto de Investigación «La Historia como materia poética en la consolidación y desarrollo de la poesía helenística» (PDI2021-123138NB-I00) de la Universidad de Cádiz.

Declaración de conflicto de intereses

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de contribución de autoría

Esteban Calderón Dorda: conceptualización, investigación, metodología, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA

- Argentieri, L. (2007) «Meleager and Philip as Epigram Collectors», en Bing, P. y Bruss, J. S. (eds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, Leiden – Boston: Brill, pp. 147-164.
- Aubret, R. y Buffière, F. (1980) *Anthologie Grecque. Deuxième partie. Anthologie de Planude*, t. XIII, París: Les Belles Lettres.
- Biard, G., Kalliontzis, Y. y Charami, A. (2017) «La base des Muses au sanctuaire de l'Hélicon», *BCH* 141, pp. 697-752.
- Calderón Dorda, E. (2002) «El léxico musical en Esquilo», *Prometheus* 28, pp. 97-115.
- Calderón Dorda, E. (2021) «La terminología musical en *Las ranas* de Aristófanes», *Myrtia* 36, pp. 29-44.
- Chailley, J. (1979) *La musique grecque antique*, París: Les Belles Lettres.
- Chantraine, P. (1968-80) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, París: Klincksieck.
- Comotti, G. (1979) *La musica nella cultura greca e romana*, Turín: EDT.
- Difabio, E. H. (2015) «Un mapa de la nostalgia: ciudades otrora florecientes en el libro 9 de la *Antología Palatina*», *Anales de Filología Clásica* 28 (1), pp. 5-18.
- Floridi, L. (2020) *Edilo. Epigrammi. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlín: De Gruyter.
- Galán Vioque, G. (2004) *Antología Palatina. II. La Guirnalda de Filipo*, Madrid: Gredos.
- García López, J. (2004) *Plutarco. Obras morales y de costumbres (Moralia). XIII*, Madrid: Gredos.
- García López, J., Pérez Cartagena, F. J. y Redondo Reyes, P. (2012) *La Música en la Antigua Grecia*, Murcia: Universidad de Murcia.
- Gow, A. S. F. y Page, D. L. (1968a) *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gow, A. S. F. y Page, D. L. (1968b) *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, vol. II, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gurzwiler, K. (2004) «Gender and Inscribed Epigram: Herennia Procula and the Thespian Eros», *TAPhS* 134, pp. 384-418.
- Hägg, T. (1995) «Hermes e l'invenzione della lyra: una versione non ortodossa», en Restani, D. (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bolonia: Il Mulino, pp. 209-234.
- Jacques, J.-M. (2002) *Nicandre. Oeuvres. Tome II. Les Thériaques. Fragments iologiques antérieurs à Nicandre*, París: Les Belles Lettres.
- Jamot, P. (1902) «Fouilles de Thespies (suite): Le monument des Muses dans le bois de l'Hélicon, et le poète Honestus», *BCH* 26, pp. 129-160.
- Jones, C. P. (2004) «Epigraphica VIII: Honestus of Corinth», *ZPE* 146, pp. 93-98.
- López Cruces, J. L. (2003) «La figura del músico en la Grecia Antigua», en García González, J. M.^a y Pociña Pérez, A. (eds.), *En Grecia y Roma: las gentes y sus cosas*, Granada: Universidad

- de Granada, pp. 167-188.
- López Pérez, M. (2017) «La idea del culto imperial en la poesía de Honesto de Corinto», en Bravo, G. y González Salinero, R. (eds.), *Ideología y religión en el mundo romano*, Madrid – Salamanca: Signifer Libros, pp. 175-189.
- Maas, M. y Snyder, J. M. (1989) *Stringed Instruments in Ancient Greece*, Yale: Yale University Press.
- Maas, M. y Snyder, J. M. (1995) «Strumenti a corde per dèi e mortali», en Restani, D. (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna: Il Mulino, pp. 63-75.
- Marzullo, B. (1993) *I sofismi di Prometeo*, Florencia: La Nuova Italia.
- Mathiesen, Th. J. (1999) *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln – Londres: University of Nebraska Press.
- Michaelides, S. (1978) *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Londres: Faber and Faber Limited.
- Paquette, D. (1984) *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique. Études d'Organologie*, París: De Boccard.
- Petretto, M. A. (1993-1994) «L'aulos», *Sandalion* 16-17, pp. 107-124.
- Powell, J. E. (1938) *A Lexicon to Herodotus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Preuner, E. (1920) «Honestos», *Hermes* 55, pp. 388-426.
- Rocconi, E. (2003) *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma: Edizioni Quasar.
- Roesch, P. (1989) «L'aulos et les aulètes en Béotie», en Beister, H., y Buckler, J. (eds.), *Boiotika*, Múnich: Editio Maris, pp. 204-214.
- Roesch, P. (1995) «Famiglie di auleti in Beozia», en Restani, D. (ed.), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna: Il Mulino, pp. 125-133.
- Sánchez Hernández, J. P. (2014) «Honesto de Corinto: estilo, fuentes y público de un poeta de los Julio-Claudios», en Mestre, F. y Gómez, P. (eds.), *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. Homo Romanus Graeca Oratione*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 301-317.
- Santin, E. (2022) «Honestos (ou Honestus / Onestos)», en Urlacher-Becht, C. (ed.), *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romain*, Turnhout: Brepols, pp. 737-740.
- Waltz, P. (1957) *Anthologie Grecque. Première partie. Anthologie Palatine*, t. VII (livre IX, épigr. 1-358), París: Les Belles Lettres.
- West, M. L. (1992) *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press.
- West, M. L. (1996) *Hesiod: Theogony*, Oxford: Oxford University Press.
- Wilson, P. (1999) «The aulos in Athens», en Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-95.