

## Encontros

---

*Ut planipedi saltanti –*  
La flauta de Cayo Graco

*Ut planipedi saltanti –*  
*Gaius Gracchus' flute*

**Sergio Antonini**  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
E-mail: [santonini@filo.uba.ar](mailto:santonini@filo.uba.ar)

## Resumen

Aulo Gelio refiere críticamente en su primer libro (1.11) una práctica que habría tenido Cayo Graco: servirse de un esclavo músico para evitar que su temperamento lo llevara a excesos durante las *contiones*, sus discursos ante el pueblo. Antes y después del autor de *Noctes Atticae*, también otros escritores latinos y griegos hacen referencia a este uso por parte de Graco: Cicerón, Valerio Máximo, Quintiliano, Plutarco, Dion Casio y Amiano Marcelino. En este trabajo procederemos a comparar estas versiones, observando continuidades y discrepancias y tratando de establecer alguna relación de dependencia o influencia entre ellas.

Más allá de los interrogantes que suscita cada relato y las respuestas puntuales que puede dar a la comprensión del asunto, y más allá de los presupuestos del poder psicagógico de la música, y de su rol en la *παιδεία*, será relevante observar, en esa zona de contacto entre música, canto, oratoria y política, y en el marco de tensiones entre romanidad y helenismo, el uso que se hace de la música en la construcción de un personaje incómodo.

Palabras clave: Cayo Graco, Instrumentos musicales, Psicagogia, Oratoria, Aulo Gelio.

## Abstract

*Aulus Gellius critically refers in his first book (1.11) to a practice that Gaius Gracchus would have had: that of using a musician slave to prevent his temperament from leading him to excesses during contiones (his speeches to the people). Before and after the author of Noctes Atticae, also other Latin and Greek writers refer to this issue: Cicero, Valerius Maximus, Quintilian, Plutarch, Dio Cassius, and Ammianus Marcellinus. In this paper we will compare these versions, looking at continuities and discrepancies and trying to establish some relationship of dependence or influence between them.*

*Beyond the questions that each narration raises and the specific answers that it can give to the understanding of the matter, and beyond the presuppositions of the psychagogic power of music, and its role in the ancient παιδεία, it will be relevant to observe, in that contact zone between music, singing, oratory and politics, and in the framework of tensions between Romanity and Hellenism, the function of music in the construction of a disturbing character.*

Keywords: Gaius Gracchus, Musical instruments, Psychagogy, Oratory, Aulus Gellius.

## Introducción

Es relativamente conocida la figura de Cayo Graco como orador apasionado, y se sabe que en sus intervenciones públicas renovó las prácticas y enriqueció a su modo el estilo oratorio de su tiempo. Plutarco, por ejemplo, dice que él fue el primero en caminar mientras hablaba, el primero en descubrirse el hombro “como Cleón”, y el primero en dirigir la mirada hacia el foro, al pueblo y no al Senado, al proponer una ley.<sup>1</sup> Y entre estas novedades graquianas llama particularmente la atención aquella de hacerse asistir o acompañar por un instrumentista, que ha sido diversamente transmitida y más diversamente aún interpretada a lo largo del tiempo.

Aulo Gelio trae a colación la anécdota de esta *Gracchi fistula contionaria* [flauta de Graco usada en las *contiones*] en el capítulo XI de su primer libro, pero, a diferencia de los otros escritores, lo hace de una manera crítica, dejando en claro que a él le consta que hay diferentes versiones de lo sucedido, lo que resulta evidente cuando cotejamos las particularidades de los diversos relatos. ¿A qué responde este esfuerzo de Gelio por intentar refutar una versión? ¿Solamente a un desvelo filológico? Es evidente que en algunos de los relatos se cuelan valoraciones que viabilizan una interpretación de tinte político, al señalar desequilibrios en el carácter de Graco que quedarían tan desubicados en la arena política como el instrumento que procura encauzarlos. Habría que preguntarse si, así como se deslizaron estas valoraciones, no podrían haberse introducido también ciertos elementos para reforzarlas o dejarlas en evidencia, e incluso si el episodio entero no podría ser, en realidad, una construcción política más de Cicerón.

---

1 “τὸν δὲ Ῥωμαίων πρῶτον ἐπὶ τοῦ βήματος περιπάτω τε χρῆσασθαι καὶ περισπάσαι τὴν τήβεννον ἐξ ὤμου λέγοντα, καθάπερ Κλέωνα τὸν Ἀθηναῖον ἱστόρηται.” [fue el primero de los romanos en hablar paseándose por el estrado y descubriendo la toga del hombro, como se dice de Cleón el ateniense] TG 2,2.

“τοῦτον τὸν νόμον εἰσφέρων τὰ τε ἄλλα λέγεται σπουδάσαι διαφερόντως, καὶ τῶν πρὸ αὐτοῦ πάντων δημαγωγῶν πρὸς τὴν σύγκλητον ἀφορώντων καὶ τὸ καλούμενον κομίτιον, πρῶτος τότε στραφεὶς ἔξω πρὸς τὴν ἀγορὰν δημηγορῆσαι, καὶ τὸ λοιπὸν οὕτω ποιεῖν ἐξ ἐκείνου, μικρᾶ παρεγκλίσει καὶ μεταθέσει σχήματος μέγα πρᾶγμα κινήσας καὶ μετενεγκῶν τρόπον τινὰ τὴν πολιτείαν ἐκ τῆς ἀριστοκρατίας εἰς τὴν δημοκρατίαν, ὡς τῶν πολλῶν δέον, οὐ τῆς βουλῆς, στοχάζεσθαι τοὺς λέγοντας.” [Al proponer esta ley y otras cuestiones, se dice que se esmeró especialmente y que, mientras todos los oradores anteriores a él miraban hacia el senado y hacia el así llamado comicio, él fue el primero que, vuelto hacia afuera, se dirigió hacia el foro, ya partir de él, así hicieron los restantes, tras haber causado con este pequeño giro y cambio de postura una gran revolución, trasladando, de algún modo, el poder político desde la aristocracia hacia la democracia, porque era necesario que los oradores pusieran la mirada en las multitudes y no en el senado.] CG 5,4.

El pequeño episodio de la flauta de Graco, pues, está atravesado por numerosas cuestiones que intentaremos presentar y problematizar, en primer lugar, comparando las diferentes versiones que nos han llegado de él. Más allá de poder sacar una conclusión definitiva acerca del caso concreto, seguramente podremos asomarnos aunque sea solo un poco al mundo que refiere y a sus usos. Llegar a lo primero (una conclusión certera respecto del episodio) nos resulta, por lo menos, altamente improbable, ya que a la confianza en los textos (hay varios testimonios) con todo derecho podría oponérsele un crudo escepticismo (pueden haberse originado en un primer *dictum* falso), pues ¿quién no querría enturbiar la memoria de un Graco?

## Análisis y comparación de los relatos

Las fuentes que refieren el episodio son, en orden cronológico: Cicerón (*De Oratore* 3.225), Valerio Máximo (*Facta et dicta memorabilia* 8.10.1), Quintiliano (*Institutiones Oratorias* 1.10.27), Plutarco (*Tiberius Gracchus* 2.4-5 y *De cohibenda ira* 456a), Dion Casio (*Historia Romanorum* 25 fr. 85) y Amiano Marcelino (*Res Gestarum* 30.4.19). Si tenemos en cuenta que en el último caso se trata de una mera alusión, podemos ver que el arco temporal que cubren los textos más significativos va del 55 AC hasta inicios del s. III DC.

En el análisis y la comparación de los relatos vamos a centrarnos en las preguntas siguientes: 1) ¿Cuál es el problema? 2) ¿Cuál es la ocasión? 3) ¿Quién toca el instrumento? 4) ¿Cómo está caracterizado el ejecutante? 5) ¿Dónde se ubica? 6) ¿De qué instrumento se trata? 7) ¿Qué es lo que se toca? 8) ¿Con qué objetivo? 9) ¿Cuál es el efecto? 10) Valoraciones, informaciones adicionales.

### a) Cicerón

De cuantos testimonios conservamos, el de Cicerón es, por cierto, el primero en orden cronológico. En el libro tercero de *De Oratore*, el personaje de Craso se refiere a la *actio* retórica, a la puesta en escena de la pieza oratoria, y Cayo Graco es introducido en 3.214 como un orador ideal que logra conmover porque su rostro, su mirada y sus gestos concuerdan con sus palabras y las refuerzan dándoles singular potencia emotiva. Sin embargo, no podemos olvidar que este elogio aparece en el marco de afirmaciones muy fuertes: el mismo Craso lamenta en 3.225-226 que “aquellos hombres” hayan caído en “semejante perjuicio contra el Estado” [*doleo quidem illos viros in eam fraudem in re publica esse delapsos*]; y si recordamos el libro primero, en él se había argumentado que la buena oratoria no alcanza para asegurar el bien del Estado. Por boca de Escévola se dice en 1.38 que los varones elocuentes han traído más perjuicio que beneficio [*plura proferre possim detrimenta publicis rebus quam adiumenta, per homines eloquentissimos importata*], y el *exemplum* que se añade a continuación es, precisamente, el de los Gracos: su padre, Tiberio

Sempronio Graco, para nada elocuente, prestó como censor grandes servicios a la república; en cambio sus hijos, elocuentes y preparados para la oratoria por disposición natural y educación [diserti et omnibus vel naturae vel doctrinae praesidiis ad dicendum parati], recibieron una ciudad en su apogeo y destruyeron el Estado [rem publicam dissipaverunt].

En este contexto refiere Cicerón la anécdota del instrumento, y ronda muy cerca el concepto de *fraus* (3.226) como para que, de alguna manera, no tiña el episodio, junto a la recomendación final de no hacer lo que hizo Graco (3.227): “Pero ustedes van a dejar en casa al flautista y llevarán con ustedes al foro solo la sensación de esta costumbre” [sed fistulatorem domi relinquētis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferētis].

En respuesta a las preguntas que propusimos más arriba: (1) no aparece postulado un problema como tal; (2) la ocasión se presenta *cum contionaretur* [al tomar Cayo Graco la palabra en la *contio*]; (3) el instrumento es ejecutado por un *servus* (4) que tiene nombre, Licinio, es letrado y experto en música; además, es cliente de Quinto Lutacio Catulo, uno de los personajes del diálogo; (5) el instrumento es tocado a escondidas [occulte] por el esclavo que se ubica de pie detrás de Graco [post ipsum staret], y (6) es una *eburneola fistula*, una flauta como de marfil;<sup>2</sup> (7) lo que ejecuta es un sonido, *sonum* y (8) lo hace rápidamente [celeriter], para animarlo cuando decae o hacerlo volver de la exaltación [quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret] y se supone que (9) producía este efecto. (10) Acerca de una valoración, ya dijimos lo necesario en el párrafo anterior, pero, respecto a informaciones adicionales, es de gran interés lo que explica Craso respecto al uso y preservación de la voz luego del pedido de Julio (Cayo Julio César Estrabón Vopisco) de que vuelva al tema de la “flauta de Graco”. Retomaremos este punto más adelante.

## b) Valerio Máximo

En el relato de este escritor aparece explícito el problema de Graco: (1) “el ardor y el ímpetu en la puesta en acto del discurso no permitía que fuera él mismo un árbitro atento de ese temperamento” [ipsum calor atque impetus actionis

---

2 Por *fistula* entendemos flauta sin canal (pito), incluyendo la posibilidad de que sea en juego, es decir, una *syrix*. Esto aparece confirmado por la aparición del término en los autores antiguos: en Cicerón, Lucrecio, Virgilio, Propertio y otros, el instrumento aparece ligado inequívocamente al ámbito pastoril, y la descripción de Virgilio en *Ecl.* 2.36-37 confirma la hipótesis de flautas en juego conformando una *syrix*: “est mihi disparibus septem compacta cicutis / fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim” [Tengo una fistula de siete cañas desiguales ensambladas que en otro tiempo me dio Dametas como regalo]. Si añadimos la información de *Ecl.* 3.25-26, completamos la factura de la zampoña pastoril: siete tubos o cañas desiguales unidos con cera. Otro término para referirse a los tubos del mismo instrumento es *avenae*, como aparece en Ovidio (*Tr.* 5.10.25): “sub galea pastor iunctis pice cantat avenis” [por debajo del casco, el pastor toca unas cañas unidas con pez], en el que la cera es reemplazada por otro material adhesivo.

attentum huiusce temperamenti aestimatorem esse non patiebatur]; (2) la ocasión de la ejecución es *quotiens apud populum contionatus est* [cada vez que habló delante del pueblo]; (3) el ejecutante es un *servus* (4) que es *musicae artis peritus* [experto en el arte musical]; (5) tocaba a escondidas [occulte] y detrás de Graco [post se] (6) una *eburnea fistula* [flauta de marfil]; (7) si bien no explicita qué toca, habla de *modi* [alturas melódicas] en el discurso, lo que tal vez sugiera una contrapartida en la ejecución; (8) para modelar los tonos de su declamación, o bien avivando los reposados o bien moderando los vehementes, lo cual el texto deja entender que efectivamente sucedía, al igual que en el relato de Cicerón. Al inicio del pasaje se hace una apreciación que coincide con la de Escévola en *De Orat.* 1.38: “C. Gracchus, eloquentiae quam propositi felicioris adulescens, quoniam flagrantissimo ingenio, cum optime rem publicam tueri posset, perturbare impie maluit” [Cayo Graco, joven de elocuencia más benéfica que sus intenciones, cuando podía haber custodiado el Estado de la mejor manera, a causa de su temperamento inflamadísimo prefirió sacrílegamente convulsionarlo].

Por las coincidencias y puntos de contacto en las preguntas que propusimos, queda claro que Valerio Máximo sigue de cerca a Cicerón, tanto en los detalles del instrumento, su ejecutante y el propósito como también en la apreciación política que, de alguna manera, encuadra la anécdota. Señalamos, sin embargo, la diferencia entre el *inflabat sonum quo* de Cicerón y el *formabat modos pronuntiationis* de Valerio Máximo. En el primer caso se pone el foco en la causa (*sonum*): el esclavo rápidamente tocaba un sonido por el cual se verificaba el efecto buscado; en el segundo, se observa el efecto: sea lo que fuera que tocara el ejecutante, esto le daba forma a la entonación del discurso (*modi pronuntiationis*).

### c) Quintiliano

En el caso de las *Institutiones Oratoriae*, Cayo Graco viene a ejemplificar el cuidado de la voz para la actio, que Quintiliano considera aporte exclusivo de la música en la formación del orador (1.10.26). Graco es presentado, por otra parte, como *praecipuus suorum temporum orator* [el orador más destacado de su tiempo], y esta valoración, en el marco de este capítulo, parece sugerir que en su acabada formación retórica la música jugó un papel importante, como el que reivindica Quintiliano para todo orador.

Si bien no aparece explicitado un problema (1), el hecho de que Graco apelara a este dispositivo respondía a una preocupación personal (*haec ei cura fuit*), que parece tratarse de alcanzar un determinado desempeño en su *performance*; del carácter de sus alocuciones (*turbidissimae*) podríamos inferir que sugiere el problema a solucionar, si no cupiera la posibilidad de que esos discursos fueran una herramienta más, y deliberada, para aterrorizar a los *optimates*. Por lo demás, la ocasión (2) es la *contio*; quien ejecuta el instrumento (3) es un *musicus*, sin otra aclaración adicional (4), que se ubica de pie detrás

de él (5) tocando con una *fistula* (6) “a la que le dicen *tonarion*” melodías o tonadas [modos] (7), para que Graco acomodara su discurso a ellas (8-9).

Como vemos, en Quintiliano prima una apreciación sin muchos atenuantes. Graco es un ejemplo, más allá de su relación con los *optimates*, de lo que debería ser la *actio* oratoria enriquecida por el aporte de la música. En líneas generales, aunque de manera más sucinta, sigue los datos y el léxico de los autores anteriores. Sin embargo, el ejecutante no actúa a escondidas, y el instrumento, que sigue siendo una *fistula*, es de un tipo especial: tiene un nombre especializado que irrumpe en el texto como helenismo, pero que no está atestiguado como \*τονάριον en ninguna fuente griega. De esta denominación se desprende que se trata de un instrumento que serviría para dar el *tónos*, la altura del sonido, y podríamos preguntarnos junto con West (1992:113-114) si se trata de otro nombre del *ἐπιτόνιον* que refiere el código d del *Etymologicum Gudianum* (DE STEFANI 1965:177):<sup>3</sup> “ἐν γὰρ τοῖς χοροῖς ὁ χοροδιδάσκαλος, ἐπαυλήσας τῷ καλουμένῳ ἐπιτονίῳ, τούτῳ τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ τὴν ἀρχὴν τῆς ἀρμονίας καὶ συμφωνίας ἐνδίδωσιν” [pues en los coros el director de coro, tocando el llamado *epitónion*, con este les da a los del coro el comienzo de la afinación y los intervalos].

#### d) Plutarco

En la extensa obra del escritor de Queronea, el episodio de Cayo Graco es referido dos veces: una, en la biografía de su hermano Tiberio, y otra, en el *De cohibenda ira* (περὶ ἀοργησίας). Ambos relatos coinciden en lo sustancial del episodio y en su enfoque.

El problema (1) que ocasiona el recurso al instrumento aparece en primer plano, dado el interés caracterológico de las obras: puesto que el *ἦθος* se refleja en la voz, Cayo Graco, a diferencia de su hermano Tiberio, levantaba la voz, maldecía y enredaba su discurso al hablar, “muchas veces, incluso contra su voluntad, dejándose llevar por la ira” [ἐκφερόμενος ὑπ’ ὀργῆς]; en efecto, su carácter era áspero [τραχύς] y apasionado [θυμοειδής] (TG 2);<sup>4</sup> en palabras del opúsculo de *Moralia* “era difícil de carácter [τρόπον χαλεπός] y sumamente apasionado al hablar [περιπαθέστερον λέγων]” (*De cohib.* 456a). El problema, que podría enunciarse como esa tendencia a “salirse de las casillas” [ἐκτροπή] y la incapacidad de gobernar su propia voz, aparece en el contexto de ambas obras como reflejo de un problema más profundo: no es Cayo Graco el verdadero controlador de su carácter, sino la ira, lo que muestra un punto de contacto con el inicio del relato en Valerio Máximo.

---

3 s. v. ἀπότομον.

4 “ὁ μὲν ἐπιεικῆς καὶ πρᾶος, ὁ δὲ τραχύς καὶ θυμοειδής, ὥστε καὶ παρὰ γνώμην ἐν τῷ λέγειν ἐκφερόμενον πολλάκις ὑπ’ ὀργῆς τὴν τε φωνὴν ἀποξύνειν καὶ βλασφημεῖν καὶ συνταράττειν τὸν λόγον” [uno era moderado y suave; el otro, áspero y apasionado, de modo que, incluso contra su voluntad, a menudo, al hablar, dejándose llevar por la cólera, agudizaba la voz, maldecía y enredaba su discurso].



La referencia a la ocasión (2) se limita al simple participio λέγων [al dar sus discursos], si bien en el texto de las *Vidas* hay una precisión interesante: esto sucedía “cada vez que el esclavo percibía por su voz que estaba irritado y a punto de estallar de ira” [ὀπηνικά τραχυνόμενον αἴσθοιτο τῇ φωνῇ καὶ παραρρηγνύμενον δι’ ὀργήν], y esto parece corresponderse con el rápido reflejo que el esclavo demuestra en el relato de Cicerón al tocar *celeriter* el sonido apropiado. (3) En los textos de Plutarco, ese esclavo es un οἰκέτης, un *familiaris*, afectado al servicio doméstico, pero en uno de ellos da mayores precisiones (4): se llama Licinio [Λικίνιος] y es inteligente [οὐκ ἀνόητος] como para poder ser un auxilio [βοήθημα] contra sus excesos (TG 2), colocándose (5), según ambos textos, de pie detrás de Cayo Graco [ὄπισθεν / ἐστῶς].

Con respecto al instrumento (6) la información es abundante. En *De cohibenda ira* dice que es un συρίγγιον, diminutivo de σύριγξ (= *fistula*): una flautita de caña o una pequeña flauta de Pan, mientras que en la Vida de Tiberio Graco le da un nombre específico: es un φωνασκικὸν ὄργανον, el instrumento que se usa para entrenar [ἀσκεῶ] la voz, o bien, el que usan los φωνασκοί. Respecto de estos *phonasci* (nombrados así por Quintiliano en *Inst. Orat.* 11, 3, 19–24) diremos, en resumidas cuentas, que no eran algo así como foniatras o médicos especializados en la voz como alguna vez se creyó, sino que eran cantantes profesionales (cf. MELIDIS 2010–2011), pero que en virtud de su saber práctico, dado por su propio entrenamiento [ἀσκησις], podrían entrenar, como maestros de canto, a otros en el manejo de su voz, y de ahí su relevancia para la formación oratoria, como señala Nocchi (2013:92–94). Plutarco añade en el mismo texto que con ese instrumento φωνασκικόν “hacen subir las notas” [ὥ τοὺς φθόγγους ἀναβιβάζουσιν], y esto aparece ampliado en su correlato del *De cohibenda ira*: el συρίγγιον empleado es “ὥ τὴν φωνὴν οἱ ἁρμονικοὶ σχέδην ἐπ’ ἀμφοτέρα διὰ τῶν τόνων ἄγουσι”, es decir, “ese con el que los *harmonikói* [los músicos] llevan de a poco la voz en ambas direcciones por los diferentes tonos”. Este instrumento especializado (φωνασκικόν) es propio de músicos expertos (φωνασκοί) que se entrenan a sí mismos y a otros con prácticas muy precisas: vocalizan. Esto encuentra paralelos directos con la explicación que da Craso en el texto de Cicerón (Or. 227): el cometido de la *fistula* es guiar a la voz en este ejercicio útil, agradable y saludable para conservarla [utile / suave / salutare ad firmandam vocem] y por el cual cuidará de sí misma [se tuebitur]: un “recorrido de la voz por todos sus sonidos” [per omnis sonos vocis cursus] que la haga ascender gradualmente [gradatim ascendere vocem] desde su centro [medium suum] hasta el límite de su tensión [contentionis extremum] que el instrumento no dejará que alcance, y de allí, en sentido contrario, hacerla descender de nota en nota [sonorum gradibus] hasta el extremo grave de su distensión [gravissimum].

Lo que profiere ese pequeño instrumento (7) es, en ambos textos una nota [τόνον] de carácter similar: delicada [μαλακόν] en TG y moderada y dulce [ἐπιεικῆ καὶ πρᾶον] en *De cohib.* Plutarco no se centra en el objetivo de esa acción (8) sino que muestra directamente su efecto (9): “relajando la vehemencia tanto



de su pasión como de su voz, se amansaba y volvía a mostrarse bajo control” [ὤ τὸ σφοδρὸν εὐθύς ἐκεῖνος ἄμα τοῦ πάθους καὶ τῆς φωνῆς ἀνιεῖς ἐπραῦνέτο καὶ παρεῖχεν ἑαυτὸν εὐανάκλητον] en TG, y “lo hacía volver de los gritos y quitaba de su voz lo irascible” [τὸ τραχὺ καὶ τὸ θυμικὸν ἀφήρει τῆς φωνῆς] en *De cohibenda ira*. Como añadidura, en este último texto tenemos un símil organológico: la acción de este instrumento es como la de la [flauta] de caña “unida con cera” [κηρόπλαστος... δόναξ] que usan los reseros o boyeros [βουκόλοι]. Si bien el símil se construye fundamentalmente en torno al efecto, no podemos descartar que aluda también de alguna manera a la morfología del instrumento en cuestión: cañas pegadas entre sí por cera indican claramente una σύριγξ.<sup>5</sup>

En lo que hace a valoraciones (10) o inferencias adicionales a partir del texto, es curioso cómo ambos pasajes plutarquianos juegan con una imagen animal. El efecto que produce el instrumento en Cayo Graco según la *Vida* se describe con léxico del campo semántico de la relación de hombres con animales: “ἐπραῦνέτο καὶ παρεῖχεν ἑαυτὸν εὐανάκλητον”. El verbo πραῦνω es el que se usa para referir la domesticación de animales salvajes, y εὐανάκλητος es un atributo de los perros obedientes que reaccionan a la voz del amo (cf. Jenofonte, *Cynegeticus* 7.5). Algo parecido sucede en el pasaje de *De cohib.* en el cual, tras la comparación con la flauta de los cuidadores de bueyes, el efecto sobre Graco es referido en términos de ἐπιθέλω y καθίστημι, lo que produce una contaminación de sentido entre Graco y los bueyes que son, de algún modo, encantados por la acción del sonido de la flauta y vueltos a su lugar en el corral.

#### e) Aulo Gelio

El autor de *Noctes Atticae* presenta esta anécdota en lo que parecería una digresión del tema principal del capítulo 11 del primer libro: el uso que han dado los diversos pueblos a los instrumentos musicales para fines militares (1-9). El episodio de Graco (10-16) constituye una inserción en el marco de ese uso militar, que se retoma con las consideraciones finales de Aristóteles (17-19). El mismo Gelio lo presenta como una digresión y explica el nexa: “Ecce autem per tibicinia Laconica tibiae quoque illius contionariae in mentem venit...” [Pero he aquí que los toques de aulós espartanos me trajeron a la mente también los de aquel aulós en las *contiones*...].

Si bien la anécdota es insertada a propósito del aulós, da tres versiones del episodio en las que no siempre se trata del mismo instrumento: (a) la primera versión es presentada como la popular (*a vulgo dicitur / ferunt*); (b) para la segunda, apela a la autoridad de quienes han investigado los hechos (*qui hoc compertius memoriae tradiderunt dicunt*), y (c) la tercera es presentada simplemente como aquello que piensa Cicerón (*Cicero putat*). Solo en la versión del vulgo se habla de un aulós; en las otras dos, mejor consideradas, el instrumento es en realidad una *fistula*.

---

5 Nótese la coincidencia con los pasajes bucólicos de Virgilio referidos más arriba.

En ningún caso se menciona explícitamente un problema (1) como motivo para el recurso al instrumento, salvo lo que se infiere del objetivo de “ad reprimendum sedandumque in petus vocis eius effervescentes” [para refrenar y aplacar los encendidos embates de su voz] en la segunda versión.

a) De acuerdo a lo que dice el pueblo, la ocasión (2) ya está contenida en la adjetivación del instrumento: *tibia contionaria*, el aulós de las *contiones*. Esa idea, sin embargo, aparece luego reforzada: cuando trataba con el pueblo y pronunciaba sus discursos [cum populo agente / eo loquente]. No se dice nada acerca de la condición o cualidades del ejecutante (3-4), pero sí que se colocaba (5) de pie detrás de Graco [pone eum loquentem stabat], que tocaba con un (6) aulós [tibia] (7) ritmos [moduli] y/o melodías diferentes [varii modi] según el caso con los objetivos (8) de: a) apaciguar su mente y su discurso [tum demulcere animum actionemque eius], b) intensificarlo [tum intendere], sin sugerir que el efecto se lograra (9).

En este punto el Gelio crítico introduce una valoración sobre la versión presentada (10): eso no puede ser [nequaquam sic est] porque es ridículo: “Quid enim foret ista re ineptius, si, ut planipedi saltanti, ita Graccho contionanti numeros et modos et frequentamenta quaedam varia tibicen incineret?” [Pues ¿qué sería más delirante que esto, que un auleta le tocara diversos ritmos, melodías y trinos a Graco al dirigirse a la asamblea, igual que a un mimo cuando baila?]

Podemos reconstruir una caracterización del *planipes* a partir de sus apariciones en el corpus de textos latinos conservados: de un fragmento de *togata* parece justificado deducir que actuaban/bailaban por dinero: “Daturin estis aurum? exultat planipes” [¿Vais a darle oro? El *planipes* salta de alegría.] (T. Quinctius ATTA com. 1). Según un dato que aporta Sexto Pompeyo Festo (FEST. p. 277M.), había *reciniati mimi planipedes* es decir, que usaban (no sabemos si todos o algunos) *recinium* o *ricinium*, una pieza de tela cuadrada sobre o alrededor de los hombros. A su vez, confirma que los mimos actuaban sin coturnos o suecos, tal vez descalzos, lo que puede llevarnos a entender *planipes* como mimo por antonomasia. En Gelio, el *planipes* es claramente alguien que baila: el auleta toca para él [incinit], para lograr un efecto: que baile al compás que le marca, así como en 4.13 se toca [incinit] para el enfermo adolorido a fin de que el dolor amengüe, o para que el mordido por una víbora sane por ese toque [incentio] del aulós.

Pero el pasaje más sugerente tal vez sea el de Juvenal (8.185-199), en el que claramente satiriza a miembros de las grandes familias romanas que se prestan a subir a escena (por una paga), especialmente como mimos. Esto es presentado como una grave lesión a la *dignitas/decus* y a la *gravitas*: hacer esto implica sua funera, su muerte, su destrucción social y política.<sup>6</sup> Aparece la figura de Nerón citado como un claro exceso en esa dirección y también como causa

---

6 En este punto es memorable el caso del mimógrafo Décimo Laberio y la degradación (*deiectio*) que le significara el subir a escena como mimo, obligado por César en 46 AC: “Fortuna... / nuncine me deicis?” [Fortuna... ¿ahora me derribas?] (LABER. 155, 161)

que explicaría este fenómeno: “res haut mira tamen citharoedo principe mimus / nobilis” [nada raro es, sin embargo, que haya un noble que haga de mimo habiendo un emperador citaredo]. En el sentido del *dedecus*, en este pasaje lo único que queda más allá de hacer de mimo es bajar a la arena de los gladiadores: “haec ultra quid erit nisi ludus?” [¿qué habrá más allá de estas cosas sino los juegos?].

En este contexto, Juvenal (8.188-191) dirige duras críticas al público que se presta a tal espectáculo: es descarado el pueblo porque es testigo entusiasta de la degradación de los patricios:

[...] nec tamen ipsi  
ignoscas populo; populi frons durior huius,  
qui sedet et spectat triscurria patriciorum,  
planipedes audit Fabios, ridere potest qui  
Mamercorum alapas.

Pero al pueblo en sí no lo perdones; es más dura la frente de este pueblo que se sienta y mira las payasadas de los patricios, escucha a los Fabios haciendo de mimos y puede reirse de las bofetadas que se dan los Mamercos.

De aquí deducimos que el *planipes* no es solo un bailarín (como señala el OLD) sino también un actor. Y al unir ambas caracterizaciones, vuelve a reforzarse la figura de un mimo. Mimo definido aquí en términos de ver, escuchar y reir; gran bufonada, desprovista de la marca culta de coturnos o zuecos, pero con cachetadas (como forma de *gag* o *lazzo* en la terminología de la *Commedia dell'Arte*). La ausencia de coturnos o zuecos podría explicarse precisamente por el carácter danzarín y/o acrobático del mimo y su necesidad de usar libremente del cuerpo y del movimiento en una comedia más física que discursiva.<sup>7</sup>

---

7 Las conclusiones de este recorrido por las fuentes coinciden con lo que señala Pociña (1974:414-415): el mimo constituía para los romanos un cuarto género de comedia, según la opinión de los gramáticos Donato y Diomedes. El primero, en *De com.* 6.1-2 habla de una comedia *planipedaria*: “Fabula generale nomen est: eius duae primae partes, tragoedia et comoedia. [tragoedia], si Latina argumentatio sit, praetexta dicitur. comoedia autem multas species habet: aut enim palliata est aut togata aut tabernaria aut Atellana aut mimus aut Rinthonica aut planipedia. Planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac uilitatem actorum, qui non cotumo aut socco nituntur in scaena aut pulpito sed plano pede, uel ideo quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt, sed in plano atque in humili loco.” [El nombre general es *fabula* (obra); sus dos partes principales son tragedia y comedia. Si el tema es latino, [la tragedia] se llama *praetexta*. Y la comedia tiene muchos tipos: pues, o bien es *palliata*, o *togata*, o *tabernaria*, o *Atellana*, o mimo o *Rinthonica* o *planipedia*. Y la *planipedia* se llama así a causa de la poca elevación de su argumento y la vulgaridad de los actores, que en el escenario o el tablado no van calzados con coturno o zueco sino a pie descalzo, o bien porque no contiene aquellos asuntos de personas que habitan en torres o aposentos sino a nivel del suelo y en un lugar humilde]. v.

Frente a todo este trasfondo es que Gelio protesta, y con razón: ¿Cómo van a hacer de Graco un mimo, que baile al compás que le dictan? ¿cómo van a degradar su nobleza y su grandeza haciendo de él alguien que suba a escena por dinero? ¿y cómo van a hacer de la contio una escena cómica, digamos, callejera?

b) De acuerdo a la versión de aquellos que investigaron la cuestión más detalladamente, dice Gelio, el ejecutante no se dejaba ver sino que (5) tocaba entre los presentes, en las inmediaciones [in circumstantibus] y muy a escondidas [occultius] (6) con una pequeña flauta [fistula brevis] (7) no *modulos* o *modos* sino solo un sonido poco a poco más grave [sensim graviusculum sonum] (8) y tampoco para calmar o encender según el caso sino solo “para refrenar y aplacar los encendidos embates de su voz” [“ad reprimendum sedandumque inpetus vocis eius effervescentes”] dado que, y esto es opinión de Gelio, (10) “resulta impensable que aquella vehemencia natural de Graco necesitara de un impulso o estímulo exterior” [“namque impulsu et instinctu extraneo naturalis illa Gracchi vehementia indignis, non, opinor, existimanda est”].

c) A continuación, Gelio da la versión de Cicerón, que curiosamente aparece desenmarcada de la de “aquellos que investigaron la cuestión” y enlazada con esta y con las apreciaciones de Gelio mediante un adversativo (tamen). En este relato, quien ejecuta el instrumento es un *fistulator*, un flautista, y Gelio señala el rasgo central de lo que piensa Cicerón: “utrique rei adhibitum esse a Graccho” [que era usado por Graco para ambas cosas], es decir, para animarlo y para tranquilizarlo. Y a continuación transcribe literalmente las palabras del propio Cicerón.

En definitiva, Gelio cita a Cicerón, pero objetándolo indirectamente como inverosímil y equiparando su versión oblicuamente con la del *vulgus*: a la versión de Cicerón podría aplicársele tranquilamente la pregunta retórica del *planipes*: si bien Cicerón no habla de *modulos* sino de *sonum*, la *fistula* le dictaba cada afecto, uno por uno. Por otro lado, observamos que la postura “verosímil” de Aulo Gelio se acerca notablemente a la versión de Plutarco en *De cohibenda ira*. ¿Acaso conoció este texto en sus noches áticas y en su libro intenta corregir la versión popularizada? Si fue así ¿por qué no citó a Plutarco? ¿Habría habido una fuente anterior común?

---

WESSNER (1902:25-26). Diomedes, por su lado, señala en su tercer libro: “quarta species est planipedis, qui Graece dicitur mimus. ideo autem Latine planipes dictus, quod actores pedibus planis, id est nudis, proscenium introirent, non ut tragici actores cum cothurnis neque ut comici cum soccis; sive quod olim non in suggestu scenae sed in plano orchestrae positus instrumentis mimicis actitabant.” [La cuarta especie es la del *planipes*, que en griego se dice ‘mimo’. Y por eso se ha dicho *planipes* en latín, porque los actores entraban al proscenio a pie descalzo, es decir, desnudo, no como los actores trágicos con coturnos ni como los cómicos con zuecos; o bien porque antiguamente no actuaban sobre la tarima del escenario sino a nivel de la orquesta, una vez que habían dispuesto allí los pertrechos de los mimos] v. KEIL (1857:490). Sobre el género del mimo, su origen y difusión, cf. LÓPEZ; POCIÑA (2007:307ss.)

f) Dion Casio

El pasaje de Dion Casio compara, al igual que algunos de los anteriores, las aptitudes de ambos Gracos, y reconoce que Cayo “lo aventajaba en mucho por sus condiciones para la oratoria” [τῆ δὲ δὴ παρασκευῆ τῶν λόγων πολὺ αὐτοῦ προέφερε] y que hablaba “con gran agudeza de argumentos” [πολλῇ πυκνότητι ἐνθυμημάτων]. Sin embargo, enseguida menciona el problema (1): la vehemencia de sus palabras hacía que “no pudiera contenerse fácilmente y frecuentemente se viera llevado a decir lo que no quería” [ἐκ τούτου οὔτε κατέχειν ῥαδίως ἑαυτὸν ἐδύνατο καὶ πολλάκις ἐς ἃ οὐκ ἤθελεν εἰπεῖν ἐξεφέρετο]. Del ejecutante solo se dice que es (3) un auleta [αὐλητής] que se disponía (5) junto a él [παρ’ ἐκείνου]; por el sustantivo αὐλητής y el participio que sigue ὑπαυλῶν no cabe duda de que (6) el instrumento en cuestión es un aulós, que cumple la función de acompañar el discurso [ὑπαυλέω] sin especificar (7) qué tocaba, pero sí dando cuenta del efecto: lo volvía al orden, lo moderaba [ἐρρυθμιζετο καὶ ἐμετρίαζεν: nótese la posible connotación rítmica de estos verbos], y lo que es sumamente interesante: a veces no funcionaba, porque Graco no le hacía caso y se desbordaba igual [ἐξέπιπεν], y entonces el auleta se callaba [καθίστατο].

g) Amiano Marcelino

La referencia, *contionaria Gracchi fistula* [la flauta de Graco en las *contiones*], aparece en un pasaje en el que se describe la actuación pública de los abogados del siglo IV en la parte oriental del Imperio en términos que claramente resaltan su patetismo y su asimilación a una actuación teatral: *corrugatis hinc inde frontibus* [de aquí para allá con sus frentes fruncidas] / *brachiisque histrionico gestu formatis* [y con los brazos acomodados en gesto actoral]. En este contexto, la “flauta de Graco” corona ese cruzamiento entre foro y teatro (solo falta ella para que no quepa duda de que se trata de esto) y funciona como un símbolo capaz de remitir al lector a una anécdota bien conocida que, a su vez, parece llevar implícita una valoración negativa (no es bueno mezclar estos ámbitos).

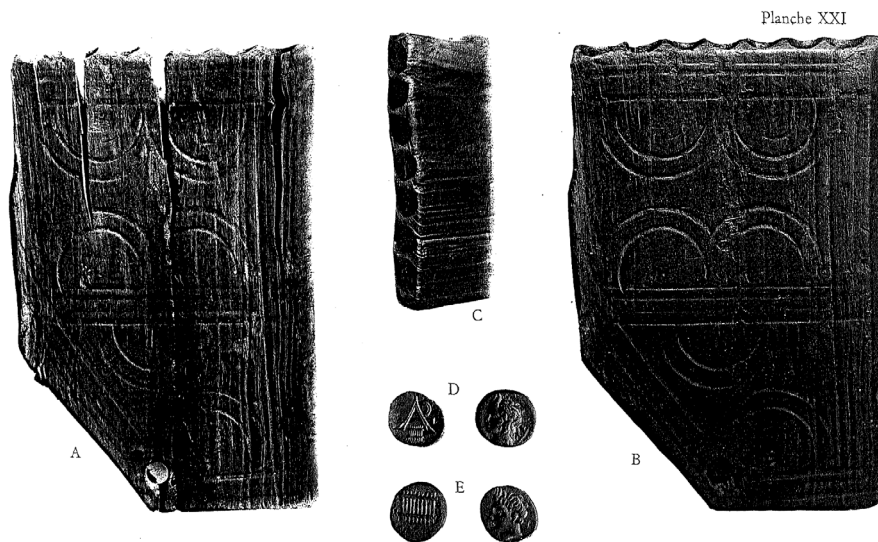
El instrumento es una flauta [fistula] (6) que Graco tocaba en la *contio* [contionaria], pero que aquí aparece traspuesta a una situación forense (2); el ejecutante se ubicaría detrás del orador [post occipitium] (5), y a la valoración (10) nos hemos referido en el párrafo anterior. Cabe resaltar que el *post ipsum* de Cicerón aparece aquí exagerado, generando una imagen que subraya el carácter ectópico e invasivo del instrumento: en pleno juicio, una flauta en la nuca del abogado que, al tocar, no haría otra cosa que dictarle.

## Instrumentos y construcción política

Para examinar las implicancias musicales que se desprenden de las versiones, creemos suficiente limitarnos a consideraciones organológicas y centrarnos en el instrumento en cuestión. En este sentido, la oposición fundamental que

se plantea es clara: aulós vs. *fistula*. Y dentro de esta última, la posibilidad de que exista un instrumento especializado *ad usum cantorum*.

Más allá de consideraciones filosóficas como las que plantea Arístides Quintiliano sobre el género que podría adjudicársele a cada instrumento,<sup>8</sup> creemos, por un lado, que el énfasis de las versiones más antiguas en el hecho de que se tocara “ocultamente” determina que fuera una pequeña *fistula*, fácilmente disimulable,<sup>9</sup> y, por otro, que la presencia de cualquier tipo de aulós, más difícil de ocultar, es de aparición posterior y habilita el *παρ’ ἐκείνου* de Dion Casio, que introduce una alteración importante de la escena.



A, B, C, LA “ FLUTE DE PAN ” D’ALESIA — D, E, MONNAIES ANCIENNES OÙ SONT FIGURÉES DES “ FLUTES DE PAN ”

La pequeña syrinx de Alesia  
(REINACH 1907a y 1907b, imagen 21)

8 En base a la tipología que plantea al final del libro II, el aulós es claramente femenino y, por ende, disonante con el espacio público de la *contio*, pero también lo sería la *fistula*, por ser también “hecha de respiración y humedad” y de sonido agudo (más si es pequeña y corta).

9 Aparte de las representaciones iconográficas, en las que aparecen *fistulae* de variados tamaños, se han conservado al menos dos ejemplares arqueológicos realizados en una sola pieza de madera: uno, encontrado en 1906 en el pueblo ya romanizado de Alesia (Cf. ALLEN 1935), y otro, encontrado en 2004 en el sitio romano de Tagetium (Suiza). En ambos casos, la factura monóxila permite pensar en un instrumento pequeño, y los datos que recibimos recientemente del conservador del Museo de Alesia, Sr. Claude Grapin, confirman que dicho instrumento podía caber en una mano (11,5 cm de altura, 7,7 cm de ancho y 1,1 cm de espesor) lo que queda más justificado aún si consideramos un material como el marfil (*eburnea / eburneola fistula*), suntuario y muy utilizado para miniaturas. Apoyando esta suposición, es interesante la nota que Théodore Reinach añade a la descripción del instrumento de Alesia (REINACH 1907b: 201), en la que da cuenta de la existencia de una *syrinx* romana en bronce más pequeña aún: “Ce curieux petit objet a 64 millimetres de longueur maxima, 32 de largeur, 5 d’épaisseur. Il se compose actuellement de 6 tuyaux cylindriques juxtaposés et soudés les uns contre les autres, qui vont en décroissant de droite à gauche”.



En relación a esto, llama la atención que en su explicación del pasaje, el Prof. Giovanni Commoti (1991:164) confunda las tres versiones que da el autor de *Noches áticas* y los instrumentos involucrados, considere “poco convincente” que el instrumento en cuestión cumpliera la función que se le atribuye, y conjeture, sin sustento a la vista, una interpretación novedosa del episodio:

La motivazione proposta da Gellio per spiegare la presenza del suonatore accanto all'oratore –il suono dello strumento doveva solo richiamare Gracco alla moderazione del tono oratorio quando era troppo concitato ed irruente– non appare molto convincente, come del resto non sembra del tutto plausibile l'ipotesi di Cicerone che il flautista avesse anche la funzione di eccitare Gracco quando il suo discorso era privo di nerbo, oltre che quella di calmarlo quand'era troppo veemente: la melodia dell'auleta era certamente indirizzata al pubblico, per accrescere la suggestione e la forza persuasiva della parola.

Esta última inferencia da por sentado que el instrumento es un aulós, que está a la vista, y que su accionar no está dirigido a Graco sino al público, para aumentar la sugestión y reforzar la fuerza persuasiva de la palabra, lo que sí sería convincente para Commoti. ¿Pero por qué habría de funcionar la psicagogía musical con el pueblo y no como auxilio de una persona instruida en el arte, o por qué no sería convincente que Graco pudiera decodificar las señales que el instrumento le prodigaba? Más abajo volveremos a esta conjetura. Pero creemos no sobreabundar si insistimos aquí en que, si bien los lectores eruditos de Gellio como Commoti han simplificado o confundido los instrumentos involucrados, queda claro que el escritor no lo hace. Hemos leído recientemente en una tesis doctoral

Aulus Gellius [...] mentions a tibia player who assisted the orator Gaius Gracchus when he addressed assemblies. Gellius uses the words *fistula* and *tibia* to refer to double pipes.<sup>10</sup>

lo cual, como queda demostrado, no es para nada certero: Gellio se refiere a dos instrumentos distintos en la primera y las otras dos versiones del episodio.

La presencia de la *fistula* no parece perseguir *prima facie* una evocación pastoril, si bien dicho instrumento sería capaz de subrayar el carácter *inurbanus* y *rusticus* del temperamento de Graco, asimilándolo incluso, por contigüidad, a los animales del campo, sea por su docilidad a los toques, como en el caso de Plutarco en *De cohib.*, sea por su ferocidad. Todas estas asociaciones parecen quedar desactivadas si esa *fistula* es pequeña y/o se toca fuera del alcance de la vista, y más aún si se trata, en realidad, de un sofisticado instrumento auxiliar del canto y la oratoria. En cambio, la aparición del aulós en escena en

---

10 CORREA CÁCERES 2020:169.



la versión “popular” de Gelio y la de Dion Casio resulta un elemento poderosa e inequívocamente teatral.<sup>11</sup>

Si bien no podemos determinar en qué momento surgió la versión con aulós, sí podemos conjeturar, sobre la base del testimonio de Gelio, que corría en boca del pueblo hacia mediados del s. II DC. Fuera de este testimonio, cuestionado por el escritor, y el de Dion Casio, que parece retomarlo a fines de ese mismo siglo, el resto de los relatos se refieren, directa o indirectamente, en concreto a una *fistula*, desde Cicerón hasta Amiano Marcelino. Quintiliano parece haber inferido que se trataba de un *tonáron* a partir del contexto de *De Oratore*: la explicación que da Craso sobre la *fistula* de Graco caracteriza un instrumento cuyo uso Quintiliano reconoce más de cien años después. Y al poco tiempo, Plutarco hace lo propio: lo identifica con un instrumento adscrito al mismo uso, y refuerza la idea de que se trata de una *fistula brevis* mediante el vocablo *σπιγγιον*.

Frente a todo esto parece poco apropiada la hipótesis de Commoti de que el ejecutante “al lado” del orador era en realidad un auleta (nótese que esta posición solo aparece en Dion Casio) y su función era sensibilizar al público. Si esto hubiera sido así a las claras, ¿por qué Cicerón habría optado por decir que era simplemente una pequeña zampoña oculta? ¿Solo por falta de información? ¿Habría desaprovechado la ocasión de dirigir una invectiva contra quien a todas luces había transformado la *contio* en un escenario? E incluso cuando el instrumento no estuviera a la vista, ¿no habrían entendido Cicerón, Quintiliano o Gelio, antes que Commoti, que sus sonidos estaban dirigidos al público y no a Graco?

El hecho de que Gelio traiga a colación el episodio de Graco en el contexto de los instrumentos marciales del mundo antiguo pone en relación guerra y oratoria. Entre los elementos que pueden quedar circunscriptos en la intersección de estos campos, aparte del carácter público de ambos, y contigua a la idea de doblegar o “expugnar” la voluntad del otro, está la del poder psicagógico de la música, que Gelio ilustra particularmente con el ejemplo de su uso militar por parte de los lacedemonios (1-5).<sup>12</sup> Objetando una posible lectura romana, el autor dice que los espartanos no recurrían a la *tuba* o al *cornu* para emitir señales (1) ni al clamor de las tropas para aterrorizar al enemigo (9) ni al *cornu* o al *lituus* para incitar los ánimos (1). Si bien el instrumento era el aulós, no lo usaban en función de algún rito o para acompañar el sacrificio, sino que con sus toques rítmicos los espartanos buscaban templar y disciplinar los ánimos de los soldados que, de lo contrario, podían desbocarse y dispersarse

---

11 Sobre la multifuncionalidad del aulós en Roma, v. ANTONINI 2022a:14-16. Respecto al vínculo con el teatro y su presencia en las diferentes variedades escénicas romanas, desde la tragedia hasta los espectáculos callejeros, es iluminador el relato que hace Tito Livio (7.2) sobre los orígenes del teatro en Roma, en el que la actuación aparece, por influencia etrusca, indisolublemente ligada a la presencia del *tibicen*.

12 En la comparación entran también cretenses, lidios, aqueos y romanos (1.11.6-9).

en acometidas individuales (1-4). Al destacar este uso como ejemplar, Gelio parece estar interpretándolo en clave de *temperantia-continentia-prudentia* (σωφροσύνη) y creemos que así lo traspone al episodio de Graco: alertar, reprimir los excesos, ayudar a evitar los extremos.

Si bien es el aulós el que lleva de un tema al otro, prontamente ese instrumento, en el contexto romano de Graco, lo lleva a Gelio a interponer una protesta contra la idea delirante de que un auleta pudiera marcarle el ritmo a Graco como si se tratase de un mimo callejero. ¿A qué apunta Gelio con su pregunta retórica? No solo al instrumento en sí, sino al hecho de que ese instrumento, y tal vez en razón de sus ricas posibilidades expresivas (y a diferencia de la modesta *fistula* de las restantes versiones, que ofrece, a modo de señales, simples sonidos de referencia), toca *varii modi*, tonadas variadas, con ritmos, melodías y ornamentaciones propias y diferentes para cada ocasión. Esto implicaría un toque ininterrumpido, del que la actuación de Graco parecería depender directamente a cada instante.

Gelio opone a esto un uso racional de la *fistula* que simplemente habría prevenido a Graco de que estaba acercándose a su extremo irascible (agudo). Gelio reconoce que esa era su tendencia natural y su debilidad; pero si su versión de Graco es irascible, la de Cicerón es bipolar, porque necesita un estímulo para rehuir ambos extremos, y a esto parece deberse el *tamen* con que encabeza Gelio el párrafo en que lo refiere.

Como ya hemos sugerido, no podemos afirmar rotundamente la veracidad del episodio, ni tenemos elementos suficientes que nos habiliten a conjeturar que es un mero libelo. Pero sí creemos entrever indicios de sesgo que podrían haber facilitado una lectura política.

Si bien Cicerón conserva la *fistula* y por el contexto da a entender que se trata de un instrumento usado por los oradores, es evidente que está interesado en imponer una valoración de Graco altamente negativa, y por eso pone en juego también el testimonio de primera mano de Licinio. Pero creemos que en su versión musicalmente “bipolar” del orador está recurriendo a una imagen particularmente deliberada. Así como Plutarco describe el carácter de Graco en términos de patología del carácter (aunque unipolar), pensamos que Cicerón, al tornarlo dependiente de la acción de un instrumento para controlar ambos extremos de su carácter lo está construyendo como un verdadero enfermo, una persona con un serio trastorno de la bilis negra, es decir, un melancólico en los términos que lo describe el *Problema* (pseudo)aristotélico nº 30.<sup>13</sup> Esta

---

13 Al equiparlo con los efectos del vino, dice que puede tender a variedades de excesos, pero en todo caso la irritabilidad y la hipersensibilidad serían una característica común, y la extrema variabilidad: “Ἡ δὲ μελαγχολικὴ κρᾶσις, ὥσπερ καὶ ἐν ταῖς νόσοις ἀνώμαλους ποιεῖ, οὕτω καὶ αὐτὴ ἀνώμαλός ἐστι· ὅτε μὲν γὰρ ψυχρὰ ἐστὶν ὥσπερ ὕδωρ, ὅτε δὲ θερμὴ.” [El temperamento melancólico, así como sucede en las enfermedades, torna variable y es tan variable él mismo, pues a veces es frío como el agua y a veces, caliente].

caracterización no solo permitiría explicar su respuesta al estímulo sonoro (extrema excitabilidad) sino también asimilarlo a los “hombres excepcionales” con los que Aristóteles o el escritor de este *Problema* comienza por asociarla: los genios serían melancólicos. Pero, precisamente esta melancolía, que para algunos estoicos, como Crisipo, puede causar la pérdida de la virtud,<sup>14</sup> sería la prueba ciceroniana de su ineptitud para la función pública, si admitimos que Cicerón conocía y adhería a estas ideas.

Incluso cuando esto último no pudiera verificarse, así como Plutarco remite la acción de la flauta a la de un boyero respecto a sus animales, podemos ver en el relato de Cicerón una adaptación de la anécdota, muy difundida en la Antigüedad, del sabio que mediante la música aplaca a unos jóvenes enfurecidos a punto de cometer un delito.<sup>15</sup> Las versiones varían sus elementos y sus protagonistas, pero las dos más antiguas refieren que Pitágoras, al darse cuenta de que unos jóvenes, azuzados por la tonada [frigia] de una auleta, estaban a punto de violentar un hogar, le indicó a la instrumentista cambiar a un toque espondeico y con esto logró apaciguar de inmediato el impulso de los muchachos. Tal vez no habríamos traído a colación esta anécdota si no fuera que el mismo Cicerón, según Boecio y Agustín, la recoge, indicando que el aulós es no solo el catalizador de la excitación (*instincti*) sino también la causa del sosiego (*consedis*).<sup>16</sup> En las versiones que dan Cicerón y Plutarco del episodio de Graco, queda claro que el personaje ha perdido las riendas de sí y es gobernado por impulsos irracionales. La explicación que da Galeno sobre la eficacia del aulós en el episodio de los jóvenes borrachos es iluminadora: “la parte irracional recibe ayuda o daño por medio de cosas irracionales, y la racional, por medio del conocimiento o la ignorancia” [τῷ μὲν γὰρ ἀλόγῳ διὰ τῶν ἀλόγων ἢ τε ὠφέλεια καὶ ἡ βλάβη, τῷ λογικῷ δὲ δι’ ἐπιστήμης τε καὶ ἀμαθίας].<sup>17</sup>

De la postura de Gelio podemos inferir una objeción a esta caracterización: a diferencia del buey de Plutarco o el borracho de la anécdota, que por una razón u otra no son conscientes de su condición o debilidad y son objeto de

---

14 “καὶ μὴν τὴν ἀρετὴν Χρύσιππος μὲν ἀποβλητὴν, Κλεάνθης δὲ ἀναπόβλητον· ὁ μὲν ἀποβλητὴν διὰ μέθην καὶ μελαγχολίαν” [Y además, por un lado Crisipo dice que la virtud puede perderse, y por otro, Cleantes, que no; y el primero, que puede perderse por embriaguez y melancolía]. DL 7.127. 14

15 Cf. CIC. *Consil.* fr. 3 (Boecio *De mus.* 1.1 y Agustín c. *Iulian.* Pel. 5.23); QUINT. *Inst.* 1.10.32; GAL. *De placitis Hippocratis et Platonis* 5.6; IAMB. VP 25.112 y 113; MARC. CAP. 9.926.

16 “...cum vinolenti adulescentes tibiurum etiam cantu, ut fit, instincti mulieris pudicae fores frangerent, admonuisse tibicinam ut spondeum caneret Pythagoras dicitur. Quod cum illa fecisset, tarditate modorum et gravitate canentis illorum furentem petulantiam consedis.” [...cuando los jóvenes ebrios, incitados también el canto, como suele suceder, estaban a punto de romper las puertas de la mujer honrada, se dice que Pitágoras le indicó a la auleta que tocara un espondeo. Cuando ella hizo esto, por la lentitud de la melodía y la seriedad de la ejecutante se aplacó la rabiosa agresividad de aquellos]. Nótese que en la versión de Cicerón (*Consil.* fr. 3) se trata de un grupo de jóvenes.

17 *De placitis Hippocratis et Platonis* 5.6

una acción ajena, Graco sí conoce su tendencia a la ira y por eso establece voluntariamente una estrategia para manejarla cuando sea necesario. Y esto, como recurso auxiliar de una actio real, podría estar respondiendo a la imposición idealista final de Cicerón de dejar cualquier muletilla en casa.<sup>18</sup>

## Conclusiones

Hemos señalado que las versiones del relato quedan diferenciadas en función del instrumento y que algunas presentan mayor sesgo o intencionalidad política. El instrumento plantea la oposición fundamental aulós vs. *fistula*, y dentro de este último término, la posibilidad de que se trate de un instrumento auxiliar para el especialista, cantante u orador. La versión con aulós posiblemente sea de aparición posterior, y cabría preguntarse aquí si no pudo haber surgido por contaminación con el episodio de los jóvenes borrachos. La caracterización que podría conferir uno u otro instrumento (rusticidad / teatralidad) parece débil frente a la que sugieren otros elementos que pudieron ser funcionales a una apreciación política negativa de la figura de Graco. En este sentido, las versiones de Plutarco y Cicerón son las que más énfasis hacen en una valoración moral razonada, y consideramos que las vinculaciones que pudimos establecer son lo suficientemente verosímiles como para permitirnos afirmar que estos autores procuran asimilar a Graco con algún paradigma moralmente deficitario: Plutarco, con lo animal/irracional, y Cicerón, con un enfermo/borracho/delincuente y, por ende, inepto para conducir los asuntos públicos. Al igual que el joven que está a punto de violentar o incendiar la casa, los jóvenes como Graco efectivamente *rem publicam dissipaverunt*.

A diferencia de estos escritores, Quintiliano y Aulo Gelio presentan una valoración menos negativa de la figura de Graco y, posiblemente, menor intencionalidad política. Gelio, en particular, expone el episodio de una manera crítica, dejando en claro que le consta que corren diferentes versiones de lo sucedido, sugiriendo cuál de ellas puede ser la más confiable, y criticando de paso, profunda aunque veladamente, lo que escribe Cicerón. Este esfuerzo de Gelio por querer plasmar de forma intelectualmente honesta que no hay unanimidad en los relatos acerca de esa anécdota o práctica ha sido a veces pasado por alto o simplificado por quienes han querido sacar rápidamente información musical de este pasaje. Pero esta puntillosidad geliana puede servirnos de alerta, como el instrumento para el cantante que se acerca a los límites de su registro, ante el peligro de aventurar conclusiones técnicas sin tomar plena consideración o dar cuenta de algún modo del grado de complejidad u opacidad de las fuentes.

---

18 “fistulatorem domi relinquetis, sensum huius consuetudinis vobiscum ad forum deferetis” [ustedes dejarán al flautista en casa y llevarán consigo al foro la sensación de esta costumbre] (*de Orat.* 3.227).

## Bibliografía

ALLEN, G. "Excavations on the Site of the Ancient Town of Alesia". In: *The Classical Weekly*, 28.22(1935): 169-176.

ANTONINI, S. "Los instrumentos musicales de la elegía latina". In: *Anales de Filología Clásica* 2(34)(2022a): 5-40. Link: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/afc/article/view/11245>

"Frequentamenta: difficultas textualis in Noctibus Atticis 5.1". Inédito (2022b).

CALERO RODRÍGUEZ, L. *La voz y el canto en la Antigua Grecia*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016. Link: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/676433>

COMMOTI, G. *La musica nella cultura greca e romana*. Torino: EDT, 1991.

CORREA CÁCERES, J. *The Aulos in Classical and Late Antiquity: Acculturation, Diffusion, and Syncretism in Socio-Musical Processes of the Mediterranean*. Tesis doctoral, University of Malta, 2020. Link: <https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/94493/1/20PHDMUS001.pdf>

DAVID, J.-M. "L'action oratoire de C. Gracchus: l'image d'un modèle". In: Nicolet, C. (ed.), *Demokratia et aristokratia : à propos de Caius Gracchus, mots grecs et réalités romaines*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1983, pp. 103-116.

DE STEFANI, A. (ed.) *Etymologicum Gudianum quod vocatur*. Amsterdam: Hakkert, 1965.

KEIL, H. (ed.) *Grammatici Latini*. Vol. 1. Leipzig: Teubner, 1857.

LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. *Comedia romana*. Madrid: Akal, 2007.

MELIDIS, A. "The Profession of φωνασκός as revealed in ancient Inscriptions and medical Texts". In: *Rudiae* 22–23, II (2010–2011): 765–783. Link: [https://www.academia.edu/2364806/The\\_profession\\_of\\_phonaskos\\_as\\_revealed\\_in\\_ancient\\_inscriptions\\_and\\_medical\\_texts](https://www.academia.edu/2364806/The_profession_of_phonaskos_as_revealed_in_ancient_inscriptions_and_medical_texts)

MORGAN, H. *Music, Spectacle, and Society in Ancient Rome, 168 BC – AD 68*. Tesis doctoral, Oxford University, 2018. Link: [https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:71d01d76-a5ff-4495-ac06-e3a6cde49049/download\\_file?file\\_format=application%2Fpdf&safe\\_filename=H%2BMORGAN%2BDPHIL%2BTHESIS%2B2018.pdf&type\\_of\\_work=Thesis](https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:71d01d76-a5ff-4495-ac06-e3a6cde49049/download_file?file_format=application%2Fpdf&safe_filename=H%2BMORGAN%2BDPHIL%2BTHESIS%2B2018.pdf&type_of_work=Thesis)

NOCCHI, F. *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*. Berlin: De Gruyter, 2013.

POCIÑA, A. "Caracterización de los géneros teatrales por los latinos", *Emerita* 42(2) (1974): 409-447.

REINACH, T. "La 'flute de Pan' d'Alesia", *Pro Alesia* 11 (1907):161-169. "La 'flute de Pan' d'Alesia", *Pro Alesia* 13 (1907):180-185.

VAN DER STOCKT, L. "Self-esteem and Image-building. On Anger in *De cohibenda ira* and in *Some Lives*". In: Nikolaidis, A. (ed.), *The unity of Plutarch's work: "Moralia" themes in the "Lives"; features of the "Lives" in the "Moralia"*, Berlin: De Gruyter, 2008, pp. 285-295.

WALLACE, R. *Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens*. Oxford: University Press, 2015.

WESSNER, P. (ed.) *Aeli Donati quod fertur commentum Terenti*. Leipzig: Teubner, 1902.

WEST, M. *Ancient Greek Music*. Oxford: University Press, 1992.