

CONSTRUYENDO LA ANTIGÜEDAD

Actas del III Congreso Internacional
de Jóvenes Investigadores
del Mundo Antiguo
(CIJIMA III)

José J. Martínez García - Lucía García Carreras
Dámaris López Muñoz - Consuelo I. Caravaca Guerrero
Celso M. Sánchez Mondéjar - Carlos Molina Valero
María Andrés Nicolás - Pedro D. Conesa Navarro
(Coords.)



cepoAt

CENTRO DE ESTUDIOS DEL PRÓXIMO ORIENTE Y LA ANTIGÜEDAD TARDÍA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

CIJIMA III

III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo
(7 y 8 de abril de 2016)
www.um.es/cepoat/cijima

© De los artículos: los autores

© De esta edición: Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía

COMITÉ ORGANIZADOR:

Rafael González Fernández (Universidad de Murcia)
Gonzalo Matilla Séiquer (Universidad de Murcia)
José Javier Martínez García (Universidad de Murcia)
Pedro David Conesa Navarro (Universidad de Murcia)
José Antonio Molina Gómez (Universidad de Murcia)

COMITÉ CIENTÍFICO:

Alejandro Egea Vivancos (Universidad de Murcia)
Laura Arias Ferrer (Universidad de Murcia)
José Miguel García Cano (Universidad de Murcia)
José Miguel Noguera Celdrán (Universidad de Murcia)
Nuria Castellano Solé (Universidad de Barcelona)
Juan Carlos Olivares Pedreño (Universidad de Alicante)
Carlos Molina Valero (Universidad Complutense de Madrid)
Celso Sánchez Mondéjar (Universidad de Murcia)
Josep Padró i Parcerisa (Universidad de Barcelona)
Helena Jiménez Vialás (Université de Toulouse)
Fernando Prados Martínez (Universidad de Alicante)

CONSTRUYENDO LA ANTIGÜEDAD

Actas del III Congreso Internacional
de Jóvenes Investigadores
del Mundo Antiguo
(CIJIMA III)

José J. Martínez García - Lucía García Carreras
Dámaris López Muñoz - Consuelo I. Caravaca Guerrero
Celso M. Sánchez Mondéjar - Carlos Molina Valero
María Andrés Nicolás - Pedro D. Conesa Navarro
(Coords.)

**CENTRO DE ESTUDIOS DEL PRÓXIMO ORIENTE Y LA ANTIGÜEDAD TARDÍA
UNIVERSIDAD DE MURCIA**

CIJIMA III

2016

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Durante los primeros doce meses, ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por ningún medio ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía
C/ Actor Isidoro Máiquez, 9, 30007, Murcia.
Tlf: +34 868883890
Correo electrónico: cepoat@um.es
URL: <http://www.um.es/cepoat/cijima>

Portada: *Opus reticulatum* en Ostia Antica (Italia, 2007). Fuente: CEPOAT.
I.S.B.N.: 978-84-931372-5-0
Año publicación: 2017
Depósito Legal: MU 551-2017
Maquetación: José Javier Martínez, Lucía García Carreras
Edición y Fotocomposición: CEPOAT

INDICE:

Prólogo

Helena Jiménez Vialás 9

PRÓXIMO ORIENTE Y EGIPTO

La ruptura de Amarna: hechos, teorías, causas y consecuencias

Iria Souto Castro 13

Las capillas de la barca de Amón en el Antiguo Egipto

Irene Sáenz Blázquez 55

Preámbulo sobre el estudio iconográfico de diferentes divinidades y entes mitológicos serpentiformes en el antiguo egipto

Marta Arranz Cárcamo 83

La concepción de los niños tras la muerte en el Antiguo Egipto

Laura Burgos Bernal y Jessica Mogollón Montaña 101

La colección de amuletos egipcios de la familia matthews-beyens. estudio preliminar

Olga Navarro-Cía 123

Tendencias historiográficas y perspectivas actuales para el estudio de las relaciones interculturales en el próximo oriente antiguo

Juan Álvarez García 157

GRECIA

Dinámica e interacción entre los primeros reyes Mérmnadas y las poblaciones griegas de la península de Anatolia.

Alessia Facchin Díaz 191

De la música oriental a las prácticas musicales de la Grecia Arcaica

Luis Calero Rodríguez 217

La pederastia institucionalizada en la sociedad espartana

Unai Iriarte Asarta 233

Las representaciones femeninas aladas y el fin de las tiranías en la moneda griega de Sicilia: análisis comparativo iconográfico.

José Miguel Puebla Morón 249

PENÍNSULA IBÉRICA PRERROMANA

Los kalathoi ibéricos: funcionalidad, contenido y simbolismo. el ejemplo de la cesetania

David Camuña Pardo 263

El tesoro de el carambolo (camas,sevilla):viejas y nuevas teorías de un conjunto clave en la materialización de la cultura tartésica

Pedro Miguel Naranjo 289

ROMA

Culto imperial en las capitales provinciales altoimperiales de hispania

Dámaris López Muñoz 319

TURRIS CAEPIONIS, antiguo faro de Chipiona. Ubicación y visibilidad desde la costa en época romana

M^a Soledad Gómez Muñoz 353

Los ajuares egipcios en las necrópolis de la Hispania romana. ¿Importación o reutilización?

Carmen Muñoz Pérez 381

La influencia del pensamiento griego en la actividad política de Tiberio Graco

Juan García González 415

Antecedentes del conflicto cristiano-pagano antes del siglo IV d.C.

Marina Murillo Sánchez 453

Apocalíptica y fin del mundo en el cristianismo primitivo: el anticristo en comodiano y victorino de petovio

Jorge Cuesta Fernández 483

Juicios para una nueva era. Las valoraciones de Orosio sobre los emperadores perseguidores de los cristianos.

Antonio José Meseguer Gil 509

Los bárbaros a las puertas de las ciudades: el engaño como método de conquista a través de la crónica de hidacio de chaves (s. V)

Benito Márquez Castro 521

DE LA MÚSICA ORIENTAL A LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LA GRECIA ARCAICA

Luis Calero Rodríguez
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

En este artículo se analizan los repertorios asiáticos que florecieron hasta los siglos VIII-VII a.C., momento en el que aparece la lírica en el panorama literario-musical griego como un género independiente en sí mismo y no como una mera mención dentro del género épico. Por otro lado, se incidirá en tratar de poner en orden la información que ofrecen los textos acerca de posibles puntos comunes que pueden observarse entre las prácticas de los reinos de Oriente Próximo y la producción que comienza a despuntar a partir de época arcaica en Grecia, haciendo especialmente hincapié en cuestiones literarias y musicales que parecen compartir ambos repertorios.

Palabras clave: Oriente Próximo, Grecia, lírica, épica, música, heptatonía.

ABSTRACT

This paper tries to explore the Asian repertoires that flourished until the 8th and 7th century B.C., moment in which lyric appears in Greek literature as an independent genre on its own, not just as a kind of composition mentioned in the epic poetry. Furthermore, we shall try to analyze the common issues that can be observed in texts information between the practice in the Near-East kingdoms and the production that starts to blossom from the archaic period of Greek history, stressing the literary and musical characteristics that both cultures apparently share.

Keywords: Near-East, Greece, lyric, epic, music, heptatony.

La relación entre Grecia y Oriente es innegable en la Antigüedad. Son incontables los motivos que encontramos en la literatura y las artes griegas que se pueden interpretar como influencias que parecen a todas luces provenir de suelo no heleno. Encontramos vestigios arqueológicos que implican una relación especialmente intensa en la Edad de Bronce, entre el 1450 y el 1200 aproximadamente. No encontramos una actividad similar hasta los siglos VIII o VII a.C., fechas que coinciden con la irrupción de los primeros ejemplos del género lírico que estamos capacitados para atribuir a distintos autores en Grecia. Sin duda debió de iniciarse como género con carácter oral, como muestran los vestigios iconográficos, arqueológicos, así como aquellos ejemplos de los que encontramos alusiones a lo largo de los poemas homéricos. Tal es el caso, por citar

tan sólo alguno, de la famosa canción del lino de *Il.* 18.569-572, una canción de vendimia que nos explica también Heródoto (2.79.2-6), quien la relaciona con cantos similares de fenicios y chipriotas, entre otros, confirmando, a su modo, un carácter exótico oriental a tal práctica. El texto homérico nos ofrece un cuadro de gran vivacidad plástica, puesto que en él podemos ver cómo quienes acompañan el canto del muchacho que tañe la forminge siguen, además, el ritmo golpeando el suelo con sus pies, en una viva escena que puede recordarnos, entre otros muchos ejemplos, a la que se representa en el *Vaso de los Recolectores* encontrado en Hagia Tríaada (número de inventario AE 184 del Museo Arqueológico de Herakleion) y datado en torno al 1500 a.C. Éste muestra una escena compuesta por veintisiete hombres que llevan sus aperos de labranza, uno de los cuales maneja un sistro, un instrumento de percusión con el que acompaña el canto de un grupo que vemos precedido por un sacerdote en lo que se interpreta como un festival de agradecimiento por una nueva cosecha. Conocemos a través de los textos un tipo de canto llamado *litienses*¹ (λιτέρσης), relacionado con la festividad tras la siega. Así, Ateneo lo define en 14.10.25 (*la canción de los segadores se llama litienses*) y Teócrito recrea uno, al gusto helenístico, en los versos 41-55 de su décimo Idilio. El fragmento mencionado de Ateneo se encuentra en medio de un extenso apartado de su obra (14.10.1-11.41) en que se dedica a catalogar multitud de cantos que los griegos utilizaban en las distintas labores diarias, explicándolos levemente: los entonados para moler el grano (ἐπιμύλιος, también conocido como ἰμαῖος), los utilizados por las mujeres en el telar (αἴλινος²) o en la rueca (ἴουλος), en la cosecha de la cebada (ἀμάλας), para cantar nanas a los bebés (καταβαυκαλήσεις), etc.

No sólo encontramos este tipo de escenas donde la comunidad celebra los momentos importantes de su vida en grupo, sino que también nos ofrecen aquí y allá momentos de una intensa intimidad lírica que no resultaba ajena al mundo del héroe. Así, podemos recordar un par de ejemplos homéricos, como la ocasión en que Aquiles recibe a los miembros de la embajada de Agamenón, compuesta por Ayante, Odiseo y Fénix, mientras, junto a Patroclo, acompaña su canto con la forminge (*Il.* 9.185.191) para placer de ambos amigos, o, de manera indirecta, aquélla en que Héctor reprende a Paris por haber llevado a Helena a Troya y le recuerda (*Il.* 3.54) que de nada le servirán su habilidad musical con la *kitharis* ni los dones de Afrodita cuando tenga que medirse con el enemigo en el campo de batalla. Estas escenas ponen en evidencia que el uso de la expresión íntima que representa la lírica había enraizado con firmeza en la vida diaria de la cultura helena ya desde épocas remotas.

1. Metonimia sobre el nombre de un segador mítico que retaba a los viandantes a ayudarlo en las labores del campo para, luego, decapitarlos.

2. Acabamos de hablar sobre el canto, de carácter fúnebre (*uid. e.g.* Hdt. 2.79.12 o Pi. *fr.* 128c.6), dedicado a Lino, que, con toda lógica, se puede poner en relación con la actividad de las mujeres en la rueca mientras hilan el tallo, cuya siega simboliza la muerte del joven a manos de Apolo.

Es normal que este tipo de prácticas formen parte del acervo cultural de los distintos pueblos y sean compartidas entre muchos de ellos, e incluso que viajen, como veremos, entre territorios, traspasando las fronteras de aquéllos que están en vecindad. No siempre nos es fácil establecer la intensidad con que se pudo producir dicha actividad de contacto, puesto que, en el caso de Grecia, no conservamos poesía micénica. Sin embargo, en la literatura griega parece un hecho evidente que la mano oriental ha tenido mucho que ver en cómo se han desarrollado determinados temas. Así, *e.g.*, la *Teogonía* de Hesíodo está plagada de elementos chipriotas que hacen sospechar que la isla debió de ser un transmisor eficaz entre Oriente y Occidente. West (2003, pp. 375-377) analiza escenas de la *Iliada* que pueden presentar paralelismos con poemas mesopotámicos. De este modo, en *Il.* 11.531-537 los caballos de Héctor pisotean los cadáveres de los caídos, manchando distintos elementos constitutivos de los carros (los ejes, los pasamanos, etc.), motivo que se repite en 20.498-502 con el carro de Aquiles, siendo en ambos casos una escena similar a la que se narra en el relato de la batalla de Halule, que tuvo lugar en el año 691 a.C. durante el reinado de Senaquerib³. Igualmente, podríamos señalar el parecido entre *Il.* 12.1-33, cuando Zeus promete a Posidón la destrucción del muro que han levantado los dánaos, y el relato de la riada del mito babilonio de la tablilla XI del poema de Gilgamesh⁴: en ambos casos, los dioses castigan la *hybris* de los hombres enviando una inundación que limpia el muro de la faz de la tierra. La escena de Posidón con el tridente recuerda a Gilg. XI 99-102 y el resultado final del desastre, la de *Gilg.* XI 134. No sólo podemos rastrear material que proceda de Acadia o Sumeria. También se pueden entrever líneas de comunicación con zonas más cercanas a Grecia, como Palestina, Siria o Anatolia. En todo caso, parece que algunos detalles de la *Iliada* recuerdan a la literatura de la corte asiria de los reinos de Senaquerib y su sucesor, Asarhadón, en el cambio del siglo VIII al VII a.C. Este detalle viene a poner de manifiesto que, en plena expansión del imperio Neo-Asirio, un griego podía estar familiarizado con las formas artísticas de los habitantes de Levante.

Igualmente, se pueden apuntar paralelismos entre relatos semilegendarios y la poesía psalmódica del Antiguo Testamento. ¿Cómo es esto posible si Israel parece no haber tenido relación directa con el Egeo en esas fechas? Posiblemente, la explicación haya que buscarla en el hecho de que Grecia sí tuvo un constante contacto comercial y cultural con los fenicios, que comparten con los hebreos una herencia cananea desde finales de la etapa del Bronce. Nadie niega hoy en día que los fenicios desarrollaron un importante papel en la emisión y transmisión de las tradiciones orientales hacia Grecia. En este sentido, por ejemplo, encontramos atestiguado el término ἄναξ en las tablillas de Pilos y Cnosos, donde tenemos *wa-na-ka* (= φάναξ), el dativo *wa-na-ka-te* (= φανάκτει), *wa-na-ka-te-ro* (= φανάκτερος), etc. También se da en chipriota con el sentido de *príncipe*,

3. Este detalle puede ofrecer un *terminus post quem* para fechar estos pasajes homéricos, aunque no es la intención de nuestro estudio entrar en esta difícil discusión.

4. Recientemente traducido al español, aunque no por primera vez, por Rafael Jiménez Zamudio (2016. *El poema de Gilgamesh*. Ediciones Cátedra).

hijo de reyes. Quienes tratan de encontrar una etimología indoeuropea al término no han recibido todavía el acuerdo de los investigadores (*uid.* Chantraine 1968, Beekes 2010 *s.u.*), de manera que no sería descabellado sospechar un origen semítico, venido por el contacto con la cultura griega, puesto que, entre los griegos, los reyes recibían el nombre de βασιλεύς, a excepción de Agamenón, que recibe el nombre de ἄναξ como cabeza principal del ejército que viaja a Troya.

Una de las maneras inmediatas que tiene el investigador para tratar de comprender este tipo de datos es la de suponer la posibilidad de la existencia de intérpretes que conocieran ambos repertorios, los de origen semítico y los nacidos de la tradición griega. De igual modo, tampoco parece improbable que los griegos pudieran haber tenido contacto con los hititas y los hurritas en sus incursiones comerciales o de vasallaje en Chipre, Cilicia e incluso el norte de Siria. Esta influencia se vería en la sucesión de mitos de que se compone la *Teogonía* de Hesíodo, que encuentra su paralelo en relatos como el *Enuma-elis* babilonio o la *Canción de Kumarbi*, hurro-hitita. West (2011, pp. 20-21, 70, 207) propone una cronología para el poema griego en torno al 730 a.C., además de defender (1978: 40) una más que probable puesta por escrito de su propia mano o mediante el dictado. De este modo, hasta los años oscuros deberíamos considerar Grecia un territorio donde culturas variadas comparten tendencias artísticas y, si no repertorios, al menos sí características estéticas comunes que definen los gustos en los que se desarrollan no sólo la poesía de corte, heredera de las prácticas de los siglos anteriores, sino también, presumiblemente, canciones populares que se transmiten a través de los elementos de contacto que iremos analizando.

Pero pasemos a analizar la situación que se daba en Mesopotamia, donde los escribas tenían una tradición milenaria. Éstos no sólo recogían la información de la administración y la cancillería, sino que también estaban acostumbrados a poner por escrito las composiciones, tanto de otros como suyas propias, que dejaban consignadas a un archivo que otras personas podían consultar en generaciones posteriores. Esta actividad se producía en acadio en el siglo XIV a.C., lengua que podemos considerar una *lingua franca*, como atestigua el hecho de que en Amarna fuera utilizada por los faraones Amenofis III y IV entre *ca.* 1360 y 1330 a.C. para mantener correspondencia con reyes y príncipes de Babilonia, Asiria, Anatolia, Chipre y Ugarit, o de que, también en Amarna, se haya encontrado un léxico de correspondencias entre el egipcio y el acadio, así como en Ugarit, donde se ha hallado otro con equivalencias entre sumerio, acadio, hurrita y ugarítico (West 2003, p. 591).

Sin embargo, en la cronología que coincide con los poetas griegos más antiguos del género lírico, Terpandro o Arquíloco⁵, el acadio había dejado de utilizarse como lengua común para dar paso al arameo, posiblemente ya desde el siglo IX. Ésta prevalecería

5. Hoy en día se tiende a pensar en Terpandro como una figura cuasimítica, en oposición al carácter de Arquíloco (Beecroft 2008).

incluso en Asiria y Babilonia, de modo que los reyes asirios dispondrían de escribas arameos que escribían sobre rollos de piel o papiro y tablas de madera o marfil, así como de escribas especializados en escritura cuneiforme para tomar notas sobre arcilla. Todo ello no implica que el trasvase entre Oriente Próximo y Grecia se produjera a través de la literatura escrita, sino que encontraría su forma más inmediata de suceder a través de la vía oral, aunque es extremadamente difícil determinar cuándo.

Las distintas formas poéticas mesopotámicas, como cualquier manifestación del espíritu humano a lo largo de toda la historia, se debieron de producir con la finalidad de agradar al oído, dado el ritmo interno que caracteriza a este género literario en cualquier cultura. La poesía acadia suele tener patrones rítmicos con unidades de acento distribuidas en sistemas de dos más dos o de tres más tres sílabas, con preferencia por una sílaba larga en penúltimo lugar, agrupando las líneas en dos o cuatro o repitiendo un estribillo con una o dos palabras variadas o añadidas (West 2003, p. 593). Este estilo parece llevar implícita la existencia de algún tipo de música que debía de acompañar la obra interpretada, puesto que los propios textos nos dan a menudo pistas al incluir los nombres de los instrumentos con que ejecutaban los poemas. Por ejemplo, el término *zà-mí*, que significa *lira*, designa los poemas narrativos épicos o mitológicos que se acompañaban de ese instrumento y *balaḡ* es el término que da nombre a los lamentos por la destrucción de templos y ciudades, llamados así a partir del enorme tambor con que los interpretaban los *gala*, un tipo de cantantes de los que hablaremos en breve (Lara 1985).

Algunos himnos nos permiten conocer el tipo de ejecución que debía de producirse entre el cantante e incluso la comunidad, dado que evidencian una estructura de antifonas o estribillos. Muchos de los himnos y de los poemas narrativos acadios contienen evidencia de ejecución oral, puesto que sus *incipit* suelen utilizar el verbo *zamāru*, *cantar*, según la fórmula “voy a cantar” o “dejadme cantar”, aunque también aparece en imperativo plural “cantemos” o “cantad”, dándonos pistas acerca de las prácticas vocales que se llevarían a cabo en la interpretación de tales obras. También hay referencias a *oír* o *ser oído*, como en el caso del autor del himno Agušaya, que ruega por la larga vida del rey Hammurabi, *el rey que oyó esta canción*. Recordemos que también en toda la literatura griega van a ser habituales este tipo de invocaciones a los hombres o a los dioses, como sugiere, entre otros muchísimos ejemplos, el primer verso de la *Iliada* misma.

Como hemos dicho antes, los escribas cumplían una función primordial en este sistema literario, puesto que debían dejar por escrito las canciones con el fin de preservarlas para las generaciones venideras. En un himno compuesto para Shulgi de Ur, rey en la tercera dinastía de Ur (Ur III, a partir de ahora) entre los años 2029-1822 a.C. aproximadamente, el cantante tiene la obligación de preservar las viejas canciones tradicionales cooperando con el escriba, para que las composiciones no caigan en el olvido. También encontramos ejemplos en los que se recomienda que el cantante busque canciones que los escribas hayan conservado en los archivos para que puedan

memorizarlas. Hoy en día se tiende a creer (West 2003, p. 597) que la mayoría de los textos literarios que han sobrevivido se escribieron durante el reinado de Shulgi o poco tiempo después de éste, incluido el texto de *Gilgamesh*. Este rey debió de ocuparse de poner por escrito el poema por el que tenía tanto interés, así como seguramente mucha otra poesía oral.

En el mundo mesopotámico, los cantantes profesionales pertenecían a dos rangos (Cheng 2009, pp. 163-178): los *gala*, personal del templo cuya posición implicaba cantar o tocar instrumentos, creados según la mitología por el dios Enki para esta función, y los *nāru*, del sumerio *nār*, que solían ser músicos que tocaban para el templo. Los proverbios sumerios nos proporcionan la información de que los *nāru* que no tenían voz dulce eran considerados músicos inferiores a los demás (Gordon 1959, p. 202), mientras que los *gala* que no cantaban los hechizos con dulzura eran considerados *gala* superiores (Gordon 1959, p. 254). Estos proverbios parecen mostrar que, mientras que de los *nāru* se esperaba que supieran cantar con suavidad, los *gala*, fueran hombres o mujeres, tenían que tener otro tipo de condiciones vocales más acordes con la eficacia de sus funciones religiosas, como, por ejemplo, poseer una voz potente y sonora, antes que una dulce y amable, con la que estar capacitados para realizar los lamentos funerarios o los ritos místicos, que exigirían un volumen y características especiales (West 1994, p. 46).

Todo esto sugiere que el escriba y el cantante, al menos en la tradición sumeria, pertenecían a dos profesiones distintas, aunque nada impide pensar que ambas condiciones se pudieran dar en un mismo individuo. Tanto uno como otro recibieron un reconocimiento especial desde antiguo, pudiendo encontrarse ejemplos de *nāru* en calidad de dignatarios en representaciones diplomáticas. Este detalle es importante, porque los reviste de un reconocimiento especial como miembro de la sociedad que representa. Era habitual que los *nāru* poseyeran y tocaran instrumentos. Es también de suponer que, además de otras funciones administrativas, estos cantantes mostrarían su repertorio allí donde fueran, constituyendo un elemento decisivo en la transmisión de los géneros o, al menos, de la manera de interpretarlos entre territorios distantes. Los textos conservados de la época de Shulgi no nos inducen a pensar que el cantante tuviera que estar versado necesariamente en el arte de escribir, de manera que necesitaría de la ayuda de un escriba para interpretar los textos que otros pudieran haber escrito anteriormente. Sin embargo, hoy sabemos que la educación incluía la música en aquellos centros donde se formaba a los escribas, de manera que no hay motivo por el que no podamos barajar la posibilidad de que un escriba pudiera ser capaz de poner por escrito el repertorio, así como, llegado el caso, de componer nuevas obras él mismo. Sin embargo, no tenemos indicios que permitan suponer que los intérpretes pudieran manejarse en ambas habilidades. Debemos pensar que procurarían ser lo más fieles posible a las composiciones clásicas, recogidas por la tradición, del mismo modo que se tiende a suponer que harían los rapsodas en la Grecia posterior a la fijación del texto homérico, aunque es de esperar que incluyeran variantes

adaptadas a su tiempo y entorno a modo de reelaboraciones como producto de su propio uso y su expansión por el territorio donde cada uno pudiera desarrollar su profesión.

West (2003, p. 601) insiste en la necesidad de pensar que los poemas originados en el período babilónico antiguo se conservaron, dado su carácter de clásicos de su cultura, hasta fecha muy posterior, cuando el imperio Neo-Asirio se encontraba en su momento de mayor expansión hacia el Mediterráneo, pero sometidos a revisión constante durante el curso de la transmisión de generación en generación. A diferencia de éstos, los poemas compuestos en fases posteriores, es decir, durante o después de finales del segundo milenio habrían sufrido menos modificación en su evolución, sin presentar las variaciones dialectales, las diferencias en el orden de las palabras, los usos de sinónimos, etc. que presentan los más antiguos, como es, por otro lado, de esperar una vez que el repertorio se ha fijado ya en la tradición oral y escrita.

Lo siguiente, pues, que deberíamos cuestionarnos ha de ser qué grado de libertad debían de sentir los intérpretes de dichos poemas como para sentirse con derecho a alterar las versiones a las que tenían acceso por escrito. Como es natural, nos es muy difícil evaluar los cambios en la práctica oral, pero la literatura comparada (Parry 1987, Lord 1960) nos permite valorar, a partir de las prácticas en el repertorio serbio, que la existencia de un poema escrito puede ayudar a mantenerlo en el repertorio de los cantantes que lo ejecutan de manera oral y, por lo tanto, a preservar su identidad básica. Sin embargo, esta situación no obsta para que estos intérpretes sientan la necesidad de recomponer y reelaborar los originales. Así pues, podríamos pensar que, en las generaciones anteriores a Homero, así como durante su tiempo, los poemas épicos y también con toda probabilidad el repertorio lírico pudieron ser oídos, como mínimo, a lo largo y ancho del territorio cercano a la costa de Asia Menor y las islas adyacentes cuando eran cantados en las diversas cortes reales. Este hecho nos invita a pensar que, consecuentemente, es imprescindible la presencia de un público más o menos numeroso, pero acostumbrado en todo caso a los poemas que oían y habituado asimismo a las variantes locales que pudieran darse en su territorio.

Consideramos también importante para comprender la transmisión de repertorios poético-musicales en la Antigüedad evaluar qué grado de conocimiento de lenguas extranjeras se podía dar entre aquéllos cuya lengua materna era el griego en este mosaico de culturas en contacto. Es habitual que las zonas en contacto fronterizo sean territorios bilingües, de manera que podríamos imaginar a los habitantes de Sardes manejándose tanto en griego como en lidio o a los de Chipre, en griego y en fenicio. También sabemos de griegos que llegaron a ser capaces de hablar persa, véase el caso de Temístocles, que debió de aprenderlo cuando se estableció en la corte de Artajerjes. Esta situación podría confirmar la idea que ya apuntábamos antes (West 2003, p. 607) de que el arameo sustituyera al acadio como *lingua franca* durante el primer milenio, para establecerse, en paralelo con el fenicio, como segunda lengua en Cilicia, Capadocia y la franja costera de Asia Menor con posterioridad al siglo IX, posiblemente en una igualdad más o menos

pareja con el griego. Los poetas, con toda probabilidad conocedores de las prácticas con que los repertorios se desarrollaban en las distintas cortes, procurarían conocer ambas lenguas en una profundidad tal, que les permitiría en algunos casos componer en las dos, aunque no debía de ser lo habitual. Heródoto, por ejemplo, nos explica (2.154.6-9) que Psamético I, faraón egipcio del siglo VII, ofreció a los griegos y a los carios, en agradecimiento por su ayuda en las campañas, unos terrenos en el Nilo, así como unos niños egipcios *para que se les enseñara la lengua griega* (καὶ δὴ καὶ παῖδας παρέβαλε αὐτοῖσι Αἰγυπτίους τὴν Ἑλλάδα γλῶσσαν ἐκδιδάσκεσθαι). De estos niños descenderían, para dicho autor, los intérpretes de su época (ἀπὸ δὲ τούτων ἐκμαθόντων τὴν γλῶσσαν οἱ νῦν ἑρμηνέες ἐν Αἰγύπτῳ γεγόνασι). No sería descabellado pensar que alguno de estos intérpretes pudiera haber sido, a su vez, cantante. La presencia de los manuales de correspondencia de términos en varias lenguas en Ugarit que comentábamos más arriba debe ser interpretada como una prueba de la existencia de trabajadores bilingües en Mesopotamia, que se sigue dando durante principios del segundo milenio en Capadocia.

La expansión de los reinos orientales antes mencionados hacia el Mediterráneo coincide con la diáspora griega por el Mediterráneo, especialmente hacia Creta y Chipre. Ya desde los palacios minoicos se observan los efectos que las tendencias orientalizantes tienen sobre sus habitantes, sean éstos griegos o no. Una vez Cnosos queda bajo el poder aqueo, hacia el siglo XV, esa tendencia a dejarse influir por lo exótico que poseía una cultura que ya había tenido contacto con Egipto y Anatolia encuentra una vía abierta para penetrar en el resto del territorio griego. Uno de los casos más claros que se pueden observar en el ámbito musical es el hecho de que los micénicos reflejan en sus representaciones la forminge de base redonda de los minoicos: este instrumento aparece en manos del tañedor del sarcófago de Hagia Tríada, fechado en torno a 1400 a.C., y lo volvemos a encontrar en el famoso fresco del Cantor de Pilos, en el palacio de Néstor, de fecha micénica. En algún momento del contacto entre ambas culturas, los cantantes minoicos debieron de seguir ejecutando su repertorio hasta que los griegos se sintieron capaces de sustituirlos, una vez aprendida la técnica y el repertorio. En este punto debieron de desempeñar un papel importante los profesionales bilingües y este momento de contacto podría pensarse como el punto de inflexión en el que podrían hacer su entrada en el repertorio heleno personajes mitológicos cretenses como Idomeneo o Minos. El comercio, intenso y constante, entre los reyes de esta época con Creta supondría una vía de entrada para la cultura exótica, sobre todo teniendo en cuenta que no se puede descartar la presencia de escribas que no sólo llevarían la contabilidad de las transacciones realizadas, sino también el acervo literario sumerio y acadio.

En Chipre se puede observar un fenómeno parecido en fecha ligeramente posterior. Muy probablemente en el siglo XII, o quizá con más probabilidad en el XI, se produjo la principal migración griega hacia la isla, así como hacia Panfilia, en el continente (Bengtson 1986, pp. 16-59). De este modo, los griegos debieron de entrar en contacto cultural y artístico con los luvitas y fenicios de Cilicia y del norte de Siria,

que, a su vez, mantenían una fuerte herencia de repertorio mítico y poético cananeo y hurro-hitita. De este modo, gran parte de estos elementos exóticos pudo encontrar su vía de entrada a territorio griego. Así lo atestigua, entre otras cosas, la cerámica ática de los inicios del período geométrico, que presenta elementos definitivamente orientales. Sin embargo, no es descabellado pensar que los griegos deportados al interior o aquellos mercenarios contratados para luchar junto a los ejércitos asiáticos importaran parte de su cultura y sus prácticas a sus zonas de estancia.

La expansión del imperio Neo-Asirio en los siglos VIII y VII hacia el Mediterráneo que hemos citado un par de veces supondría un mayor comercio entre los distintos pueblos, tanto en su calidad de señores como de vasallos, y los griegos, cuya colaboración voluntaria como mercenarios se atestigua en época arcaica, como se observa, por ejemplo, en Alceo (350.1-6), cuyo hermano, Antiménidas, regresa de *más allá del final de la tierra* (ἐκ περάτων γᾶς) con una espada de oro con empuñadura de marfil (ἐλεφαντίναν / λάβαν τὸ ξίφος χρυσοδέταν ἔχων) que ha recibido en agradecimiento por haber participado en las campañas de los babilonios y haberlos librado de un guerrero de tamaño gigantesco (lit. *uno al que le faltaba muy poco para los cinco codos reales*, κτένναις ἄνδρα μαχαίταν βασιλῆων / παλάσταν ἀπυλείποντα μόναν ἴαν / παχέων ἀπὸ πέμπων). Al margen de la historicidad que el dato pueda tener, es indudable que el fragmento contiene ecos de la tradición del pasado, puesto que podemos ver reflejado en él un recuerdo al armamento tradicional micénico en la descripción de la espada, al modo en que aparece con frecuencia en Homero, así como paralelos con el relato bíblico de David enfrentándose a Goliat.

Estos griegos están constantemente documentados en las tablillas de los diversos imperios que se suceden (asirio, babilonio y persa). No debemos olvidar que muchos griegos también fueron deportados como prisioneros de guerra o artesanos entregados a modo de pago de tributos al servicio de los reyes de Nínive durante décadas. Algunos terminarían entendiendo, o quizá también hablando, arameo y posiblemente acadio. De ese modo se podría entender la fuerte influencia que la épica mesopotámica tiene sobre los textos homéricos, como los ya analizados arriba, o también la clara influencia chipriota que parece tener la descripción del funeral de Patroclo, con paralelos en los enterramientos de reyes chipriotas de los siglos VIII y VII a.C., o la descripción en *Il.* 11.19-28 de la coraza que regala a Agamenón el rey Cíniras y que presenta tres serpientes esmaltadas en los colores del arco iris que llegan hasta el cuello del héroe.

Dentengámonos un momento para analizar la figura del rey Cíniras. Sólo aparece citado en una ocasión a lo largo de todo el poema homérico, frente a las casi sesenta veces que aparece citado en la literatura griega, escolios incluidos. Según veremos, su nombre parece ser el epónimo mítico con que se designa a los cantores sagrados chipriotas, posiblemente muy cercanos al culto de Afrodita en la isla. Algunos investigadores han visto en esta figura una creación del siglo IX, consecuencia de la colonización fenicia de Chipre (Franklin 2006, pp. 44-47), fecha en la que empieza a surgir abundancia de vasos

con representaciones musicales en contexto de banquetes que llegan a aparecer incluso en Creta y en Eubea, dando cuenta de la expansión del fenómeno simposíaco por el Egeo. En ellos encontramos cómo, poco a poco, empiezan a ser representados instrumentos “más griegos” que sustituyen las liras asimétricas orientales, que ya encontramos en torno al 3400 a.C., en un ambiente que propiciará el desarrollo de la poesía más íntima, el género lírico. Así pues, el nombre de Cíniras puede contener un elemento de la Edad de Bronce, por contener en su propia etimología el nombre de la lira semítica (ugarítico *kinnarum*, hebreo *kinnōr*; *uid.* Chantraine 1968 *s.u.*). El *knr* aparece ya entre los cananeos a finales del tercer milenio atestiguado en el *Vocabulario de Ebla* (Archi, 2016; Sagredo y Nuño, 1994). Si hacemos derivar el nombre del rey a partir de esta raíz, quizá debamos entender que los *kinyradai* son los *hijos de Cíniras* o, haciendo uso de la capacidad metonímica del nombre del rey, vendría a ser sinónimo de *hijos de la lira*, dado que con este sentido aparece en acadio *ki-na-rum*, *el divino instrumento de la lira* (Brown 1965). El micénico atestigua *ki-nu-ra*, que aparece en las tablillas de Pilos⁶, lo cual puede apoyar la idea del contacto entre las distintas culturas de esta época y un lenguaje musical común. Fuera del ámbito chipriota, la palabra parece no haber triunfado, excepto en el propio término relacionado con el mítico rey (Κινυράδαι, Κινύρας; *uid.* Hsch. κ.2744.1 y κ.2745.1), aunque aparece en *schol. in Il.* 9.612b.2, como sinónimo de *cantar un treno*⁷. En la literatura griega aparece mencionado como instrumento (κινύρα) veintidós veces en *Septuaginta* (*Regnorum I, II, III, Paralipomenon, Esdras II, Macabaeorum I y Ecclesiasticus*), así como en Flavio Josefo (AI. 6.166.7, 6.168.5, 7.85.3, 7.306.2, 8.94.4 y 8.176.5), la *Suda* (μ.1299.1) y en múltiples autores cristianos tardíos que comentan los textos sagrados.

Dicho todo esto, ¿es posible saber en qué situación se encuentran las prácticas musicales previas a la Grecia arcaica en este mosaico cultural? Es realmente muy complicado llegar a conclusiones que puedan tener un carácter definitivo puesto que, cuanto más nos alejamos de la época clásica, más difícil nos resulta estudiar el material musical, que se desarrollaba con un carácter principalmente oral y que, a diferencia de la tradición mesopotámica, no se tenía por costumbre fijar por escrito. Tenemos que basar nuestras suposiciones en las evidencias que proporcionan la iconografía y los textos. En todo caso y a pesar de la dificultad con que nos movemos en el estudio de la música de

6. También en las tablillas se encuentra *ru-ra* (λύρα), lo cual llama bastante la atención dado que en los poemas homéricos sólo encontramos la *forminge* y la *kitharis* como instrumentos utilizados. Esto puede servir de apoyo a la idea de que el cruce entre los nombres de los cordófonos y su simplificación mediante el término *lira* es anterior a los vestigios textuales de época histórica.

7. En Brown (1965) y Franklin (2006) se sugiere un cruce de etimologías entre el *kinnōr* del dios Kothar y la *kitharis* de Cíniras, de manera que tanto los nombres de los instrumentos como los de los dioses aparecen relacionados sobre una misma raíz, pero, a nuestro juicio y a pesar de lo bonito de la idea, no está suficientemente argumentado como para darlo por definitivo.

períodos tan antiguos, especialmente en la etapa oscura de la historia griega, sí podemos encontrar paralelismos entre la información que proporcionan Oriente Próximo y Grecia.

La primera cuestión que llama la atención y que merece una explicación que debe ser apuntada con precaución es el interés que tiene la cultura mesopotámica por poner por escrito, de manera teórica y desde fechas bien tempranas, el ciclo de la escala heptatónica, lo cual implica un dominio del uso práctico de la misma que se puede retrotraer, con toda lógica, a fases previas a su puesta por escrito. El sistema heptatónico viene a ser la manera de ordenar siete sonidos consecutivos según un sistema diatónico producto de la secuencia físico-harmónica de quintas. Debemos asumir que el término *tono* implica en origen y etimológicamente el entorno teórico de los instrumentos de cuerda, dado que procede del gr. *τείνω*, *tensar*. Entendemos por diatonía la convención que divide la octava en fragmentos más o menos uniformes a los que llamamos *tonos* y, si seguimos alternando quintas, en semitonos. Este tipo de división, similar a nuestro modo de establecer las distancias internas de la octava, tiene que ver con las restricciones propias del cerebro humano, que tiende a organizar las alturas musicales en sistemas de cinco, siete u ocho puntos concretos (Mithen 2006, p. 52), razón por la cual las escalas pentatónicas, heptatónicas (o de octava, cuando duplicamos la nota fundamental a una octava de distancia) suelen ser las más habituales en todas las culturas. Por eso son tomadas por universales musicales⁸.

La diatonía era considerada por los griegos como el sistema más natural de ordenación musical, de igual modo que nos puede parecer a nosotros. Así lo declara Aristóxeno cuando escribe (24.20-25.4) que el más antiguo de los géneros es el diatónico, porque es el que *en primer lugar se encuentra en la naturaleza humana* (*πρῶτον γὰρ αὐτοῦ ἢ τοῦ ἀνθρώπου φύσις προστυγχάνει*), confiriéndole ese carácter más natural y acorde con nuestra especie que comentábamos antes. Aristides Quintiliano coincide con él (1.9.16-24), cuando asegura que el diatónico era considerado el género más natural de los tres sobre los que se construía la música griega antigua, pues todos lo pueden cantar, *incluso aquellas personas que no han recibido formación musical* (*πᾶσι γὰρ καὶ*

8. En Etnomusicología, los universales musicales no son fáciles de definir, pero se analizan sobre el hecho de que el género humano hace música a partir de una serie de formas particulares, al margen de la vasta variación que se produce entre las músicas del mundo. Son conceptualizaciones de música y comportamiento musical difíciles de aislar, aunque parece que los estudiosos coinciden en admitir algunos de ellos, como son el concepto de musicalidad, la existencia de mecanismos para conservar la tradición musical y la ubicuidad de los repertorios desarrollados para los niños. Hay sonidos que son aceptados como música apta, mientras que otros son excluidos en la mayoría de las culturas. Parecen también universales las escalas tetratónicas y pentatónicas organizadas mediante segundas mayores y terceras menores, los cantos en octavas entre hombres y mujeres o niños, las estructuras estróficas de las canciones y el uso de instrumentos idiófonos para acompañar el canto. El canto es, por lo tanto y sin lugar a dudas, un universal fundamental común a toda la especie *homo sapiens sapiens* (Nettl, 2005, pp. 42-49; Calero, 2016, p. 22).

τοῖς ἀπαιδεύτοις παντάπασι μελωδητόν ἐστι). No en vano, este sistema heptatónico está considerado un universal musical compartido por todas las culturas en mayor o menor medida (Wallin *et al.* 2000, p. 19) y aparece construido sobre una escala diatónica y atestiguado ya en la cultura babilónica en torno al 1800 a.C., en la que se observa una gran continuidad de tradición teórica y práctica que abarcaría desde el siglo XVIII hasta el IV-III a.C. y que ha podido ser estudiada en Ur, Nippur, Ugarit y Assur (Cheng 2009).

Construido sobre dos tetracordos superpuestos que comparten la nota central⁹, conforma un tipo de ordenación de sonidos que comparten no sólo la cultura griega y la mesopotámica, sino también otras del ámbito indoeuropeo como la hindú, por lo que hay quien afirma que podría tratarse de un sistema de herencia indoeuropea (Franklin 2002). Esa nota común es probablemente la más importante de esta ordenación de los sonidos y comparte una misma denominación en distintas lenguas, estén o no emparentadas: gr. μέση, ai. *madhyama*, ac. *qablitu*, sum. *murub*. Dentro de los teóricos griegos, Cl. Ptolomeo (*Harm.* 60.2-3) explica esta misma armonía¹⁰ y la adscribe al carácter lidio, dato del que deberíamos inferir la cualidad de orientalizante al oído con que los griegos mismos la definían. La nota *media* sigue conservando en la teoría harmónica de la antigua Grecia la misma condición especial que tenía dentro del sistema musical mesopotámico por su posición entre ambos tetracordos, como parece desprenderse de algunos textos, en los que se le dan propiedades básicas metamusicales (Plu. 745.B.7-9, *aúna y repite las cosas mortales con las divinas y las celestes con las terrenales*) o como nota recurrente para la construcción de melodías bien hechas (Arist. *Prob.* 919a. 18-22, *todas las buenas melodías utilizan la mēsē a menudo y todos los buenos compositores regresan rápidamente a la mēsē, y si se alejan, rápidamente regresan a ella, porque como ella no hay ninguna*), continuando con una tradición teórica que parece venir de muy antiguo, como atestigua el hecho de que, en el *Texto de la Afinación UET 7/74* (Crocker, 1978), la nota *media* es denominada *Ea-la-creó*, siendo Ea el dios artesano sumerio, patrón de las artes musica-les. Esta situación no implica, sin embargo, que la μέση tuviera un carácter de centro tonal al modo que entendemos en nuestra música occidental.

Dicho *Texto de la Afinación*, conservado en el Museo Británico, muestra un sistema de afinación de siete plantillas sobre la escala heptatónica como resultado de las

9. La nota aguda del tetracordo inferior es la misma que la nota grave del tetracordo superior, de ahí que sea una nota compartida, de gran valor dentro de la teoría harmónica de la música antigua.

10. *Harmonía* pertenece a la misma familia que ἀρμόττω, ensamblar. Tanto *harmonía* (ἁρμονία) como *ritmo* (ῥυθμός) y *número* (ἀριθμός) proceden de la misma raíz indoeuropea **h₂er-* (Lubotsky 2014: *s.uu.*), en sus acepciones de *ensamblar*, *ajustar*, *acoplar*, etc. (Luque Moreno 2014, pp. 127-129). Mantenemos la grafía conservadora, *harmonía*, para referirnos a los sonidos que conforman las escalas, organizadas en los tetracordos afinados (es decir, *ensamblados*) que dan coherencia al sistema teórico-musical de los antiguos griegos y que no tienen ninguna relación con la percepción vertical a través de acordes que se produce en la música occidental y que en español suele escribirse hoy en día *armonía*.

permutaciones de los semitonos en diferentes posiciones de la misma, posiblemente para adecuar todas las posibles armonías al ámbito vocal. En el contexto heleno, la lira de siete cuerdas aparece representada ya en las culturas minoica y micénica. Este número contenía un valor sagrado ya en la antigua numerología sumeria que seguimos viendo en la literatura griega (siete puertas de Tebas, los siete contra Tebas, la sequía de siete años de Tera –Hdt. 4.151.1– etc.). Además, a la lira también se le reconocían funciones catárticas, como se observa en Ps. Plutarco (1146.B.6-10), donde se nos narra cómo el oráculo de Delfos recomendó a Esparta que llamaran al *cantante lesbio*, Terpandro, que utilizó su lira para limpiar la ciudad de las rencillas entre las facciones rivales, recordándonos los poderes mágicos que posee la música, como se puede observar en los mitos de Orfeo, Cadmo y Anfión, además del ya mencionado Lino, entre otros. Sin embargo, no volvemos a verla representada o descrita con siete cuerdas hasta la irrupción del género lírico en el repertorio griego.

Creemos, por último, que, a pesar de que cada vez se va conociendo más en profundidad el grado de relación que pudieron tener entre sí los repertorios de las culturas en contacto en el Mediterráneo oriental, queda aún mucho material por investigar en múltiples disciplinas, entre las cuales la música quizá posea abundante información que aportarnos todavía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHI, A. (2016), Trabajando con las tablillas de Ebla. *ISIMU* (1), pp. 205-212.
- BARTÓK, B., LORD, A. B. (1951), *Serbo-Croatian folk songs*. Columbia University Press.
- BEECROFT, A. J. (2008), Nine Fragments in Search of an Author: Poetic Lines Attributed to Terpander. *The Classical Journal*, 103(3), pp. 225-241.
- BEEKES, R. S. P., VAN BEEK, L. (2010), *Etymological dictionary of Greek* (Vol. 2). Leiden: Brill.
- BENGTSON, H. (1986), *Historia de Grecia*. Madrid: Editorial Gredos.
- BOWRA, C. M. (2001), *Greek lyric poetry: from Alcman to Simonides*. Oxford University Press.
- BROWN, J. P. (1965). Kothar, Kinyras, and Kythereia. *Journal of Semitic Studies*, 10(2), pp. 197-219.
- CALERO, L. (2016), *La voz y el canto en la antigua Grecia*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).
- CHANTRAINE, P. (1968), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Ed. Klincksieck.
- CHENG, J. (2009), A Review of Early Dynastic III Music: Man's Animal Call. *JNES*, Vol. 68 (3), pp. 163-178.
- CROCKER, R. L. (1978), Remarks on the Tuning Text UET VII 74 (U.7/80).

- Orientalia NOVA SERIES*, 47(1) 99-104.
- FRANKLIN, J. C. (2006), Lyre Gods of the Bronze Age Musical Koine. *JANER*, 6(1), pp. 39-70.
- (2002), *Terpander: the invention of music in the orientalizing period*. University of London.
- GARCÍA LÓPEZ, J., PÉREZ CARTAGENA, F. J., REDONDO REYES, P. (2012), *La música en la antigua Grecia*. Universidad de Murcia.
- GORDON, E. I. (1959), *Sumerian Proverbs: Glimpses of Everyday Life in Ancient Mesopotamia*. Philadelphia: Museum Monographs.
- KIRK, G. S. (1965), *Homer and the Epic. A shortened Version of The Songs of Homer*. Cambridge University Press.
- LARA PEINADO, F. (1985), Una bibliografía para los mitos, lamentos, elegías y textos sapienciales sumerios. *Gerión. Revista de Historia Antigua* (II), pp. 51-63.
- LORD, A. B. (1960), *The Singer of Tales*. Harvard University Press.
- LUBOTSKY, S. (2014), *Indo-European Etymological Dictionary*. Leiden University. Recuperado de <http://iedo.brillonline.nl/dictionaries/lemma.html?id=3912>
- LUQUE MORENO, J. (2014), *Hablar y cantar. La música y el lenguaje (concepciones antiguas)*. Universidad de Granada.
- MICHAELIDES, S. (1978), *The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia*. London: Faber & Faber.
- MITHEN, S. (2006), *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Phoenix.
- NETTL, B. (2005), *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- PARRY, M. (1987), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford University Press.
- SAGREDO, F., NUÑO, M^a V. (1994). En los orígenes de la Biblioteconomía y Documentación: Ebla. *Documentación de las Ciencias de la Información* (17), pp. 123-130.
- WALLIN, N. L., MERKER, B. (eds.) (2000), *The Origins of Music*. Cambridge: The MIT Press.
- WEST, M. L. (2011), *Hellenica. Selected Papers on Greek Literature and Thought. Vol. I: Epic*. New York: Oxford University Press.
- (2003), *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford Clarendon Press.
 - (1994), *Ancient Greek Music*. Oxford Clarendon Press.
 - (1978), *Hesiod: Theogony: With Prolegomena and Commentary*. Oxford Clarendon Press.

WIORA, W. (1959), Older than Pentatony. *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, pp. 183-206.

Con el propósito de servir de punto de encuentro e intercambio de conocimientos, se desarrolló en Murcia el tercer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo (CIJIMA). Organizado por el CEPOAT de la Universidad de Murcia tuvo lugar del 7 al 8 de abril de 2016. Durante cuatro productivas sesiones se presentaron trabajos relacionados con la historia, la arqueología, el arte, la didáctica de la historia, la filología clásica, la epigrafía, el derecho o la antropología. Esta publicación recoge las comunicaciones a dicho evento.

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



cepoAt

UNIVERSIDAD DE MURCIA
centro de estudios del
próximo oriente y la
antigüedad tardía



FUNDACIÓN CAJAMURCIA

ISBN: 978-84-931372-5-0



9 788493 137250